



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES

Tesis de Postgrado aspirante al título de:

**MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA Y
ANÁLISIS CULTURAL**

Clowns hospitalarios

**Teatralidad, subjetividad y lógicas
sociales**

Autor:

Lic. Raúl Francisco Cela

Directora de tesis:

Dra. Mirta Noemí Cohen

Ciudad Autónoma de Bs. As., Argentina

Año: 2022

Agradecimientos

Agradezco a mi compañera Roxana Romina González por haber insistido en que retomara este trabajo, y me alentara a persistir en el intento.

Al Mg. Carlos Moguillansky por su comprensión, diligencia y orientación en el desarrollo de parte de la tarea de investigación.

A la Dra. Mirta Noemí Cohen que dirigió, y orientó la presentación de esta tesis.

A Romina Giler, secretaria del departamento de alumnos que siempre procuro con gentileza dar solución a mis requerimientos administrativos vinculados a este propósito.

A los encargados de la Biblioteca UMSAM que generosamente me facilitaron la bibliografía solicitada.

A la Biblioteca de APA que gentilmente me facilitó material para su consulta.

Índice

| | |
|--|----|
| Agradecimientos..... | 2 |
| Índice..... | 3 |
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo I: Los cuerpos entre: Parodia y tragedia..... | 16 |
| A. La experiencia. Las hipótesis y sus interrogantes | 16 |
| B. La parodia como género | 18 |
| C. Tragedia, parodia y transformación..... | 22 |
| D. La parodia una potencia de dominio..... | 22 |
| E. Sentir trágico y representación | 25 |
| Capítulo II: Dionisos, el sentido, entre risas y sueños..... | 29 |
| A. Perplejidad y jugar en dos sentidos..... | 29 |
| B. La parodia que ganaba las calles. | 36 |
| C. Un cuerpo social entre risas y sueños | 40 |
| Capítulo III: Parodia, configuración, lógicas sociales y acontecimiento..... | 50 |
| A. El teatro | 52 |
| B. El actor | 55 |
| C. Los Payasos, La escena, y el escenario portátil | 57 |
| D. La formación en la fragilidad y el desafío del clown ante la modernidad..... | 58 |
| E. Teatralidad y lógicas sociales | 67 |
| F. Semantizaciones y lógicas sociales | 72 |
| G. Acontecimiento y Expresión | 74 |
| Capítulo IV: El clown en transposición hospitalaria..... | 79 |
| A. Investigación acción..... | 79 |
| B. Drama, tragedia y parodia | 80 |
| C: La trasposición hospitalaria y la relación médico paciente..... | 84 |
| D: Parodia: filosofía y crítica social..... | 84 |
| E. Transferencia <i>in situ</i> | 86 |
| F. La cuarta pared, “entre” el arte y su público | 92 |
| F.1. Del rito a la secularización..... | 93 |

| | |
|---|-----|
| F.2. La pared dialógica y el grotesco circense..... | 95 |
| F.3. En el teatro de la Edad Media..... | 96 |
| F.4. Los Juglares..... | 97 |
| F.5. En los corrales de comedias..... | 99 |
| F.6. Sobre la cuarta pared del Teatro de la Ilustración..... | 100 |
| F.6.1. La Aufklärung en Alemania..... | 100 |
| F.6.2. Las transformaciones del teatro crítico en Diderot..... | 102 |
| F.6.3. Algunas implicancias de la Ilustración..... | 103 |
| G. Teatro en el Romanticismo | 103 |
| H. La ruptura de la cuarta pared en el teatro moderno..... | 106 |
| H.1. En la literatura. | 108 |
| H.2. En el cine | 109 |
| H.3. En los Cómics. | 109 |
| Capítulo V: La modernidad, el sueño y sus máscaras..... | 112 |
| A. La parodia como resistencia a la modernidad | 112 |
| B. La máscara | 115 |
| C. Escena y Psicoanálisis | 119 |
| D. El micelio: ¿director del teatro onírico? | 134 |
| Capítulo VI: Horizontes sensibles entre la tragedia y la risa..... | 140 |
| A. Monedas para Caronte | 141 |
| B. El dolor, la muerte y el payaso | 142 |
| C. La intuición de un saber trágico | 145 |
| D. Anclajes sociales de la subjetividad | 150 |
| E. El rey desnudo | 156 |
| F. ¿Son posibles nuevas subjetividades? | 161 |
| Capítulo. VII: El humor de género, su transposición y cartografía ... | 166 |
| A. Transgénero: Payaso, pastiche, cambiando de soporte | 166 |
| B. “Geodramática” de un parodiante | 168 |
| C. Risas distintas. “ <i>Primum vivere</i> ”, versus “amor fati” | 170 |
| D. Cartografiar lo heterónimo. La composición de la vida como obra de arte puesta en acto..... | 185 |
| E. Geografías, entre captura y producción deseante | 186 |
| F. Cartografía del clown hospitalario. Crueldad de Trabajar en la falla..... | 189 |

| | |
|--|-----|
| G. El cartográfico entre dos estratos y la falla | 194 |
| Capítulo VIII: Transformación de la subjetividad..... | 198 |
| A. Una teatralidad en transformación. Un dispositivo en dos sentidos | 199 |
| B. Un modo posible, para salir del primer nivel de conocimiento.. | 207 |
| C. Segundo género de conocimiento..... | 209 |
| D. Tercer género de conocimiento | 211 |
| Conclusiones..... | 218 |
| Referencias..... | 232 |
| Apéndice: “Carta a mis viejos nuevos amigos” (Transcripción)..... | 251 |
| Anexo de la defensa a la Conclusión General de la tesis..... | 254 |

Introducción

Observado el surgimiento y proliferación de los payasos de hospital en nuestro país, decidimos transitar la experiencia.

Las intervenciones consistían en: llegar a las habitaciones, caracterizados como payasos, saludábamos a los pacientes con trato amigable estableciendo un diálogo, les invitábamos a comentar cuales eran las actividades de recreación o deportes que preferían, hasta que se establecía un dialogo. Luego se iba desarrollando un juego en torno al tema, el cual era base para parodiar juntos la propuesta.

Se participó como supervisor de los actores; debido a que ante ciertas circunstancias estos presentaban dificultades en las intervenciones. Se tuvieron en cuenta las distintas transformaciones de la subjetividad de los participantes. Intentamos explicitar las variables anímicas de los protagonistas: pacientes, allegados, personal asistencial y actores.

Estado de la Cuestión

Tratándose de un movimiento en expansión en torno al clown social, se consideran los efectos, tomando en cuenta su incidencia en el medio en que se realizan las transposiciones.

Fran Ros C. (2015) Aborda: "Cómo reivindicar derechos humanos a través del arte del clown: La función social en el payaso." El identifica la función social del payaso y la toma de "conciencia" que genera a partir de la "sensibilización". Para luego, "establecer una relación con los Derechos Humanos". Propone a partir del clown crear "lazos hacia personas en condiciones de vulnerabilidad."

Cuervo Geijo M. E., (2012-2013), trabajó sobre "Pedagogía del humor y la fantasía en el hospital a través del clown. "... y por su condición de humor positivo, referenciarlo al "campo de la salud y la educación social", relata experiencias de trabajo de campo.

Hernández Prieto L. A., (2016), visualiza el clown hospitalario, por su género, su torpeza, le diferencia de la práctica médica y considera "un aporte a la humanización en los servicios de salud".

Jaramillo Moreno R. A., Forero Esquivel J. C., Forero Gil N., Torres D. J., (2016), Laboran la relación del Clown y el personal de la salud. Investigaron con una perspectiva, cualitativo fenomenológico-hermenéutico: En diversas publicaciones concluyeron que la Risoterapia brinda beneficios a la salud y al bienestar psicológico, permitiendo percibir de manera diferente su situación.

Zaida Espino M., Dr. Arellano Tapia P.J. (2019), En "El Clown" En intervenciones comunitarias en promoción para la salud, concluyen que fortalece los sentimientos y la motivación por el aprendizaje y que el clown posibilita transmitir información y cumple un papel en concientizar a las personas para modificar las conductas.

Belén V. P. (2014), "Sonrisas que sanan": Transmite experiencias de un payaso terapéutico mediante el humor y la ternura, hace más amable y llevadera la experiencia de enfermedad del paciente y su familia.

Lic. Montoya Pérez E., (2012), en el Hospital Infantil Norte en Santiago de Cuba. El psicólogo se caracteriza como psicopayaso, interviene en psicoterapia grupal infantil con trastornos emocionales y sus resultados son buenos.

Skrbec A. y Valeria Andrusiewicz V. (2014) subrayan el trabajo interdisciplinario con el payaso y su juego en la tarea con niños y adolescentes, ante los temores y regresiones ante la internación. Consideran significativa la identificación del niño con el payaso.

En Argentina. Según Romero A y Otros, (2012), Son dos las modalidades de acción diferenciadas: la artístico-asistencial y artístico-psicoterapéutica. Una centrada en la presentación de escenas y números de clown con la intención de reducir el estrés. La segunda toma aspectos de la primera sustentándose en la historia clínica, y tiende a favorecer la resiliencia y evolución del estado anímico de los pacientes, apoyándose en las supervisiones del equipo de psicólogos y/o psiquiatras.

En su texto: "Payasos de hospital", dan cuenta del itinerario que han recorrido los payasos de hospital desde su origen en EE.UU. en 1986 de la mano de Chistensen M. que formó el Clowns Care Unit, para llevar clowns a los hospitales pediátricos de New York. Sin repetir el detallado recorrido de su texto. Igual recorrido se desarrolló en Europa y Brasil. En el hospital Saint Louis de París, en España, Suiza, Bielorrusia, Austria, Holanda, Alemania, Islas Canarias, Canadá, Italia, Reino Unido, Turquía y Hong Kong. En Latinoamérica existen varias organizaciones, en Argentina, Payamédicos convocaron con Clowns No Perecederos los primeros Congresos

Internacionales de Clown y Payasos de Hospital que se llevaron a cabo en la Facultad de Medicina de la UBA, en la actualidad existen distintos grupos como Hospisonrisas y Clowntario. En Perú, el grupo Bola Roja, Dr. Yaso en Venezuela, hay grupos en Uruguay, Colombia y Chile.

Existen también Psicopayasos, que trabajan psicólogos desde el clown. En síntesis las consideraciones sobre el clown en los distintos autores, subrayan: El abordaje multidisciplinario de esta transposición a los espacios sociales y sanitarios. La convergencia del personaje y sus posibilidades desde el arte, la psicología, la pedagogía, la salud,

la educación social, como así también los derechos humanos. Entre las cualidades del clown hospitalario, el humor positivo, la ternura, la desdramatización, distintos aspectos destinados al bienestar psicológico, en el campo de la salud. Estas nuevas áreas de transposición, tales como la participación comunitaria y social, en promoción para la salud es significativo, debido a que contribuye a fortalecer los sentimientos y la motivación por el aprendizaje y que el clown posibilita transmitir información y cumple un papel en concientizar desde distintas áreas la educación social.

Se observa en todos los autores, que el clown, da lugar a nuevas perspectivas en las cuales los aspectos emocionales se privilegian.

En el trabajo que abordamos, las experiencias de las que partimos corresponden a pacientes adultos y adultos mayores. No nos centramos en las perspectivas antes descritas, aunque se las tiene en cuenta, ello se debe a que enfocamos el análisis de la transposición hospitalaria del clown, como un dispositivo de intervención institucional y socio cultural.

Propósito y Desarrollo de las Cuestiones

Estudiamos a partir de las experiencias transitadas en el hospital de Gastroenterología Udaondo y el hogar geriátrico Le Dor Vador.

Caracterizando dicha propuesta teatral, como un fenómeno social, que constituye una resistencia tendiente a generar nuevos significados culturales, libres del control social.

Procuramos hallar fundamento en los “mecanismos”, anímicos con que interfieren y cuál es el sustento de los procesos suscitados.

Según la Real Academia, el hospital, es una “casa para la atención de pobres y peregrinos por tiempo limitado”.

Se investigan los recorridos históricos, hasta llegar a los clowns de hospital, e intentamos caracterizar el género que propicia dichas intervenciones.

Objetivos de Análisis

- 1) Proponemos dilucidar, las relaciones que se generan entre los clowns y algunos *efectos del discurso dominante*, proveniente de la “clínica médica en Occidente” y en particular en la institución hospitalaria y su influencia en la producción de la relación “médico paciente”.
- 2) Esto supone diversas hipótesis cualitativas provenientes de múltiples campos que ponen en relación la parodia de los clowns con las lógicas institucionales y los procesos discursivos. Las disposiciones anímicas del individuo y la familia ante la enfermedad y la internación. Investigar la relación entre los diversos planos de la subjetividad para comprender los diversos espacios que interceptan los procesos anímicos.
- 3) Tratamos de explicitar *¿En qué consisten las intervenciones de los clowns?* La modalidad, que da lugar al juego paródico con los pacientes. El interrogante primero del que se partió fue: *¿Cómo era posible que no incomodasen con su presencia humorística?*

Hipótesis Central

Los juegos paródicos de los clowns, constituyen una estrategia para abordar el dolor humano ante lo trágico de la existencia.

Para lo cual, se recorren los antecedentes históricos vinculados a lo carnavalesco.

En el desarrollo conceptualizamos la escena, tanto desde lo teatral como desde lo anímico.

- a) Estudiamos el clima festivo carnavalesco, diferenciándolo de los juegos paródicos de los clowns, para caracterizar lo específico del clown hospitalario.

b) Se describe la parodia, por su “fuera de lugar” en la estética hospitalaria y su sentido crítico humorístico, como propiciatorio de transformaciones.

c) Tenemos en cuenta la evolución del teatro, y los factores que hicieron posible el escenario como portátil por el clown.

Se trata de encuadrar sus incidencias, y las resemantizaciones estéticas entre los participantes paródicos y el discurso dominante.

La idea de acontecimiento en Deleuze nos permite abordar la capacidad emergente de situaciones poéticas. Pensamos la intervención como efectuación de un dispositivo sociocultural.

Hipótesis Complementaria

La interferencia en las escenas de dolor humano, se hace posible por la facilitación de la teatralidad al generar extranjería, propia de los payasos, y sus escenas, estos crean un despliegue que intercepta el “clima” emocional de la vida hospitalaria en su conjunto.

Se hizo necesario redefinir “teatralidad”. Con el objetivo de comprender los movimientos subjetivos y los cambios de humor, al instituir “el jugar”. A partir de lo cual se trata de captar la idea de espacios y pliegues de lo “real”. En esta perspectiva se aportan otras significaciones del juego y la risa ante las situaciones en que lo trágico de la muerte real acontece. Y cómo los payasos logran “alegría” en situaciones paradigmáticamente opuestas a la parodia.

Al estudiar el personaje, se desarrollan las relaciones entre el actor y su máscara y las dificultades de los actores.

Implementamos una metodología para las supervisiones, denominada Cartografiar lo heterónimo, ante las fallas, de los actores, basada en técnicas psicodramáticas.

Por último se considerarán, los niveles de dominio del arte paródico a partir de los aportes filosóficos de Spinoza.

Metodología Empleada

Vivimos la experiencia del clown y la supervisión de distintas situaciones y dificultades, en el desarrollo de las presentaciones por parte de los actores, ello se realizó con anterioridad a la redacción del presente trabajo. A dicho método, se le denomina, de investigación en Antropología Cultural. Realizamos estudios de clown teatral: con la profesora Cristina Martí.

Participamos del seminario “De vuelta al juego” a cargo de la docente Wendy

Ramos. Cursamos el seminario “Clown hospitalario” con el Dr. José Pellucchi. El Seminario Supervisión de Clown, dictado por la Lic. Andrea Romero. Asistimos como payaso, al hospital Udaondo de gastroenterología durante 5 años. Posteriormente supervisamos durante dos años, un grupo de clowns del hospital Udaondo. Y otro del grupo de clowns del Hogar de ancianos Le Dor Vador.

Basados en la bibliografía cursada en IDAES. Como punto de partida, la monografía realizada para la cátedra del profesor Steinberg O., titulada: “El pasaje a los medios de los géneros populares. A lo cual se sumó la consulta del material sugerido por los directores.

Para las Cartografías y la comprensión de las fallas y los procesos de aprendizaje vividos por los actores, sumamos los aportes de Brecht sobre el distanciamiento y la referencia teórica, de los tres Géneros de conocimiento de Spinoza en La Ética.

Resultado de las Investigaciones Realizadas

Comprobamos la hipótesis central: Los juegos paródicos de los clowns, constituyen una estrategia para abordar el dolor humano ante lo trágico de la existencia.

Verificamos la vigencia de los conceptos de Bajtín M. Analizamos, los simbolismos de la tragedia dionisiaca, el análisis del cuerpo grotesco social trágico y su doble sentido entre devenir muerte y renacimiento.

Y las resonancias metafóricas del sparagmos y renacimiento, vinculándolo con lo festivo en la trasposición hospitalaria.

Se investigaron las resemantizaciones que se generan en el instituido hospitalario en términos de semiosis social, y como emerge la producción de nuevas lógicas, al considerar los efectos de la resemantización según Eliseo Verón.

Se redefinió el concepto de teatralidad. Fundamentado, en la relación entre los actores y su público. Relacionamos el concepto de espacio transicional de Winnicott, con el proscenio desde donde actúan los clowns.

Consideramos clave, la ruptura de la cuarta pared y el proscenio como el fundamento de la transposición, debido a que es la base en la que se sustenta como escenario portátil, tanto el rol del presentador como de los clowns.

Se desarrolló la idea de actuar en el proscenio como transporte y soporte del “espacio transicional”; concepto imprescindible para captar la factibilidad del juego paródico en su traslación.

Se redefinió teatralidad como concepto operatorio del dispositivo, y la extranjería como su efectuación en el auditorio. Esta idea la tomamos de la sociología de Simmel, G.; fundamentamos su validez, como efecto del juego paródico de los clowns de hospital.

Establecimos una comparación de personajes de la dramaturgia de Shakespeare W., nacidos con la modernidad, como son Bottom y Ricardo III, que por su oposición ético estética, constituyen prototípicos estéticos de la condición humana, que señalan modificaciones históricas de la subjetividad.

Se describen las diferencias entre el grotesco-bufón y su recurso básico, la ironía crítica, versus, el humor del clown hospitalario. Este

último apoya el movimiento humorístico en el recurso a la torpeza, fragilidad y su desentono por autorreferencia.

Se fundamenta en el concepto de transferencia, la acción de transporte simbólico de los clowns.

En procura dar cuenta de los “mecanismos anímicos” intervinientes en la subjetividad y las variables instituidas por el “saber médico” como discurso dominante, analizamos las consecuencias obstructivas generadoras de pérdidas de la identidad. Y como la intervención de los clowns facilitan las vivencias saludables por la proximidad amigable y el humor en las situaciones de padecimiento.

A partir del concepto de “dramatización” onírica, se tomaron los desarrollos que el psicoanálisis aportó históricamente, en su relación con la creatividad artística, y su vinculación con el juego paródico participativo que propician los payasos.

Cuando los pacientes, se incorporan al juego paródico, dan lugar a una elaboración creativa. Esto modifica las relaciones con el personal asistente.

La supervisión, Cartografías de lo heterónimo, permitieron observar las fallas ocasionales de los actores, a partir de las cuales se proponen consideraciones en torno a las transformaciones de la subjetividad en los actores. Ello permitió incluir los géneros de conocimiento como fundamentación del dominio del personaje.

Estos procesos colocan al actor a las puertas de reconocer: La capacidad humana de crear nuevas subjetividades. Lo que hace posible pensar la propia vida como una obra de arte puesta en acto.

Capítulo I: Los cuerpos entre: Parodia y tragedia

- A. La experiencia. Las hipótesis y sus interrogantes**
- B. La parodia como género**
- C. Tragedia, parodia y transformación**
- D. La parodia es una potencia de dominio**
- E. Sentir trágico y representación**

A. La experiencia. Las hipótesis y sus interrogantes

Previamente a la experiencia de campo fueron: La formación como clown teatral. La formación como clown hospitalario. Cinco años de actuación como clown hospitalario con grupos de clowns, cama por cama.

A partir de esas experiencias como payaso de hospital, fui supervisor de grupos de payasos hospitalarios.

Luego pasamos a reunirnos con la bibliografía consultada. En este punto se presentan las preguntas:

¿Cuáles eran las circunstancias instituidas en los establecimientos que se recorrían?

¿Que justificaba la presencia de los clowns?

¿Cómo designar el modo de abordaje de ellos y cuáles los efectos que generaban en los pacientes y el personal tratante?

Procuramos encuadrar las intervenciones como intertextualidades que pueden encontrar sentido, en el espacio de conceptualización que es propio de la Sociología de la Cultura.

Esas intervenciones alteran la vida social e institucional, dan lugar a “catarsis,” que se suele asociar con procesos de negación, por su clima festivo. Se observa, lo limitado del juego, según las condiciones en que se lleva a cabo.

La particularidad de las intervenciones está basada en la participación del público, pues ello modifica el rol establecido, el ser allí, solo pacientes o asistentes de salud.

El soporte hospitalario dispone de restricciones y un “ambiente apropiado” a las tareas del establecimiento. Por lo general el discurso dominante es contrario al juego, particularmente en el mundo de los adultos.

Abordamos el dispositivo paródico como una ceremonia según dice Rodríguez Adrados, F. (1972) en *Fiesta Comedia y tragedia: Se pasa a constituir “... un thiasos, es decir, una asociación cultural, ceremonia, dedicada a celebrar”*.

Los payasos tomábamos los nombres, indumentaria, y objetos habituales del medio y los parodiábamos. Payadoctores, Edelfina Medicina, Dr. Eustaquio

Pi-Loro, Dr. Hermesio Kinesio, Dra. Pepina Vitamina, etc. Cuya “virtud” está patrocinada por la inocencia.

¿Se podrá hablar en ese juego, de *algo* que es sostenido por aquellos que están padeciendo? ¿Era posible ese *algo*, un “status nascendi” que propiciara la conexión discursiva, una predisposición en el mismo público a salirse anímicamente?

Lo que conduce a preguntar: ¿Que invoca la parodia?

Según Bajtín M. (1941) la parodia del payaso forma parte de un “*dispositivo social carnavalesco*” -cuya singular presencia e

investidura de la tontería, por su actitud, vestimenta y máscara- da lugar a su verdad artística.

La parodia invita a un cambio de mirada. Potencia lo creativo, en la condición humana, dada ante el clima agónico dominante en el ámbito hospitalario. Pareciera ser que el personaje del tonto, concede el derecho a un cambio de sentido.

La parodia va desde sus ropajes, hasta la capacidad de crear el trastrocamiento de los utensilios que pueblan lo doméstico. Las escenas cotidianas son desbaratadas.

Denominado por Bajtín M. (1941). *"Tiempo festivo"*. La parodia de los clowns con su ruptura, invade el espacio social, recrea un espacio carnavalesco. El humor construido por el personaje, implica una salida del *cuerpo anímico sujeto* a las circunstancias. Ese cambio de "cuerpo", es un cambio de emociones. Cuyas consecuencias son parte del cambio de humor, cuando los pacientes se prestan a ello, lo cual muy raramente no ocurre. Se trata de una metamorfosis témporo-espacial; en la que se reconstituye un espíritu festivo popular, según Bajtín, M. (1941), una *"...unidad en el tiempo, (con) su duración ininterrumpida dentro de éste, su inmortalidad histórica relativa.... (En que) durante cierto tiempo el juego se transforma en la vida real."* (p.14) Donde, *"...la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual,...cubre la naturaleza inagotable de la vida."* (p.42) Así, lo festivo propicia un clima de amistad e igualdad desacostumbrado, propios de la operatoria de un tiempo mítico.

A diferencia del discurso rabelesiano, estudiado por M Bajtín; en las intervenciones del clown hospitalario, en los espacios observados, son excluidos todo tipo de discurso grotesco, similar a los de Pantagrúel y sus correligionarios. El clown hospitalario, excluye todo discurso vinculado, a la sexualidad tanto oral, anal o genital, aunque

en el trabajo con adultos. Esto se debe a que son pacientes internados, por lo general, los tractos digestivos se suelen encontrar afectados por padecimientos de enfermedades auto inmunes; sujetos a dietas muy estrictas o alimentados por vías nasofaríngeas etc. No por ello es menos cierto que el clima festivo que se logra, contagia la sensación de inmortalidad de la fiesta popular y “...se asocia a la relatividad del poder existente y de la verdad dominante.” En ese clima; “no hay lugar para el miedo.” (p. p. 196- 230)

B. La parodia como género

La parodia, imitación burlesca, se suele decir de una obra literaria, del estilo de un escritor o de todo un género.

Convergen en el hospital, un escenario trágico real, y el despliegue de obras itinerantes co-creadas, entre los payasos, los pacientes, sus familiares y el personal. Ahondar en la comprensión de dicho dispositivo, conducirá a variados rizomas psicosociales y artísticos, profusamente imbricados.

Las intervenciones de los clowns: interfieren con su dispositivo de abordaje socio cultural lo trágico real, mediante el cual generan resemantizaciones en su público e influyen en la transformación de los discursos instituidos como dominantes y posibilitan pensar su parodia, como una estrategia para abordar el dolor propio de lo trágico.

Para el Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje, de Ducrot O y Todorov T. (1972). La parodia. Según la tipología de los hechos de sentido establecen que: “*Cuando la función de estilización está marcada por los contextos precedentes, si funciona invirtiendo su sentido se habla de parodia.*” Chatarrango por ejemplo al tratar un objeto, como la chata: objeto destinado a las deposiciones, los clowns hacen de ella, un instrumento musical. Es debido a esto que con la parodia se desarrolla en la cultura una empresa que demuestra con su operatoria la presencia constante de lo intertextual. “*Todo texto es*

absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos, atravesado por el suplemento sin reserva y la oposición superada de la intertextualidad.” (p.400) Por lo cual: “La parodia será entonces la máxima Hipertextualidad” Por lo que, como productora no sólo “expresa un sentido lo rehace” Es interesante la denominación que le dan, asimilándola a la gramilla. Le llaman “Paragrama: Cada elemento funciona como “grama móvil que”: crea nuevos sentidos.” Re-significa y re-valora las estéticas y los discursos atravesando la historia cultural de la humanidad. En tanto imitación, puede constituirse como burlesca o grotesca de un género literario, de una obra, de una representación teatral, del estilo de un escritor, o de los gestos o manera de ser de una persona o un pueblo. Para que exista una parodia, necesariamente debe existir un texto parodiado un contexto o un gesto que le preceda. Se desarrolla como un modo de atenuar todo lo temible, que suscitan determinados personajes escenas o hechos históricos, magnificados o minimizados del original.

Es en la parodia de origen popular y carnavalesco, que se sustentan los orígenes del clown como género.

Bajtín M. (1941) en su Análisis de la cultura popular en la Edad Media, insistentemente va a plantear la constante cultural de la parodia como concepción dual del mundo en las más diversas culturas:

“La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folclore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (risa ritual); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosías paródicos.” (p.11)

Sobre la parodia, dice Henri Bergson (1900), “...que dos son los términos extremos de comparación: lo grandísimo y lo pequeñísimo, lo mejor y lo peor, y entre ambos términos puede realizarse la transposición en uno u otro sentido. ... Aquí también puede hacerse la

transposición en las dos direcciones inversas. Algunas veces será suficiente expresar lo que debiera ser, simulando creer que esa es la realidad, y en eso consiste la ironía; otras, en cambio, se describe minuciosamente lo que es, fingiendo creer que realmente así deberían ser las cosas. Esto es el procedimiento usado más frecuentemente por el humor, que por esta definición viene a ser el reverso de la ironía.” (p.89)

Desde el punto de vista de la actuación el humor siempre está centrado en lo ridículo de sí. Mientras que la ironía resulta de la complicidad para burlarse de un tercero y lo ridículo que él conlleva. Esto hace a una de las bases que diferencia el género del payaso del bufón. Esta diferencia es una de las condiciones inconfundibles en los payasos de hospital. Al parodiar al médico, no se lo hace irónicamente, y si se parodian los objetos de la medicina es para instalar el humor sobre la propia condición a la que se ven expuestos los pacientes.

Bergson H. (1900), parte de Cervantes M. y el análisis de lo paródico en Don Quijote para abordar la parodia en su relación con los sueños. *“¿No reconocéis en él una inversión verdaderamente rara del sentido común, y que consiste en pretender amoldar los objetos a las ideas y no las ideas a los objetos? Consiste en que uno vea delante de sí mismo lo que piensa, en vez de pensar en lo que ve. El sentido común hace menester que todos los recuerdos permanezcan en su lugar.” (p. 107)*

Dice que actúa *“...con la precisión y la seguridad del sonámbulo que ejecuta su sueño.”* Refiere que *“esta lógica especial que rige el absurdo.”* Se trata de: *“El obstinado acaba por amoldar las cosas a su idea, en lugar de ajustar ésta a las cosas.”* Desarrollo que le conduce a la necesidad de que exista una *“locura normal”*, propia de la parodia por lo absurdo con que aborda la realidad.

Los payasos de hospital, al igual que Don Quijote, desplegamos en los bordes de la realidad nuestro juego. Sin ser atropellados por las

aspas de molino, nos imponemos -como actores- hacer caso omiso de la situación. Trastocamos el sentido de los objetos en la puesta en acto. Imponemos esa *“...lógica especial que rige el absurdo... El obstinado acaba por amoldar las cosas a su idea en lugar de ajustar ésta a las cosas.”* (p.107)

Es como personajes risibles, que transitan su juego, por el camino de la ilusión. Se produce una *“inversión del sentido común”* que se daba por socialmente válido. Dice Bergson que es posible esta absurda transformación del sentido común capaz de existir en la normalidad. Esa transformación que es natural en “el estado del sueño” y propone el siguiente teorema:

“El absurdo risible es de la misma naturaleza que el de los sueños” (Pg. 107) El clima paródico del clown hospitalario por momentos es capaz de abordar igual sentido que atribuye Bajtín M. (1941) a lo carnavalesco: *“Esto creaba una especie de dualidad del mundo, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia de la Edad Media ni la civilización renacentista.”* (p.11) Allí: *“La muerte está siempre en correlación con el nacimiento, la tumba con el seno terrestre que procrea.”* (p.50)

C. Tragedia, parodia y transformación

Toca ahora dilucidar: ¿Cómo se vinculan los juegos paródicos con las situaciones dolorosas intrahospitalarias? En pos de encontrar distintas perspectivas concurrentes en lo que se describe como transmutación de los afectos y las lógicas actuantes. Se plantea el siguiente itinerario de preguntas:

- 1) ¿Cuán vinculada a la tragedia está la parodia desde los orígenes del teatro en la antigüedad Clásica?
- 2) Cuando los payasos abordábamos las situaciones trágicas reales y las transformábamos en juego paródico placentero y

momentáneamente anestésico de los sufrimientos. ¿Cuál es la estrategia saludable, que se oculta en la risa espontánea de los participantes?

En la experiencia de los actores y pacientes, se modificó la percepción de lo trágico real, al encontrar una perspectiva distinta entre a la adaptación al sufrimiento y un nuevo modo de sujeción al “*principio de realidad*”: El “*barnizado con humor*”, en el proceso de internación se produce en muchos casos, cierto grado de extranjería y una potencia anímica saludable.

Es así como el cuerpo físico ante el límite imborrable que es la muerte, da lugar a que se instaure el sentimiento trágico, siendo la parodia la que les coloca en otra dimensión. Esta es una de las potencias del juego, que en su crecer, se realiza como arte. Arte (de jugar) en tanto fuerza “entre reinos” con que transitar las circunstancia. Sin olvidar que el cambio es posible cuando el público se compromete en la experiencia.

D. La parodia una potencia de dominio

La parodia en los niños, se vincula directamente con el juego. La imitación de los héroes, le permite el placer de la identificación con el personaje admirado, así desarrollan en el terreno anímico, la pulsión de dominio.

La imagen corporal, se incorpora como relación, no es una foto, se trata de un proceso la identificación con el personaje. Por ello estar en el mundo de los adultos. Es fuente y puede actuar como un mecanismo de presignificación.

El parodiador, puede ser actor, escritor, un paciente que hace un muñeco de trapo, lo que le hicieran a él en el quirófano (Paya-vudú) o sea están presentes las acciones, se recuerda la etapa en que el niño pega y llora por lo que ocurre, en ese sentido el proceso parte de ser arte y parte. Tanto en el niño como en los pacientes adultos, la

parodia, suele revestir el sentido de vencer el miedo que le suscita aquello a advenir.

En el origen del juego, la parodia desarrolla una elaboración en torno a la presencia- ausencia del objeto. Freud S. (1920) en, Más allá del principio del placer. Observa el juego de su nieto, de 18 meses, que arroja un carrito y otros juguetes. Esto lo vincula a la elaboración de la presencia o ausencia de su madre.

“Se ve que los niños repiten en sus juegos todo aquello que en la vida les ha causado una intensa impresión. ...Cuando el médico ha reconocido la garganta del niño..., es seguro que este hecho aterrador se convertirá enseguida en el contenido de un juego.”...“En los juegos infantiles creemos comprender que el niño repite también el suceso desagradable, porque con ello consigue dominar la violenta impresión, experimentada mucho más completamente de lo que le fue posible al recibirla . Cada nueva repetición parece perfeccionar el deseado dominio” (p. 2513, 2524)

Decimos entonces que la parodia constituye uno de los géneros artísticos primigenios con raíces en el juego infantil. Por lo que constituye un ethos - en el sentido de modo de comportamiento-típicamente humano en las más diversas culturas. Como tal da cuenta de la existencia del deseo como fuerza creadora de elaboración, que interfiere el campo de lo real. La parodia impulsa el humor que su repetición predispone. De ese modo labora su circunstancia la condición humana, al devenir en un plan-plano en fuga de sus sobre determinaciones históricas.

Con los payasos, vemos constituirse una hiancia entre, la vida y la muerte. En este desarrollo hemos de visualizar cual es el cruce entre la comicidad paródica y la tragedia.

Luego de un largo desarrollo, Freud, S. (1920), concluye que:

“ El principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte, aunque también vigile a las excitaciones exteriores, que son consideradas como un peligro por las dos especies de instinto, pero especialmente a las elevaciones de excitación procedentes de interior, que tienden a disfrutar la labor vital” (p. 2513, 2524)

Válganos las reflexiones freudianas para colocar en el corazón del juego la parodia, lindera con la condición trágica que abordamos. Ese es, el primer paso al aproximarnos a la parodia y su relación con aquello que los payasos dramatizan con los pacientes.

La escena improvisada entre los payasos y los pacientes, modifica los modos “naturalizados”, dentro de los establecimientos. Sustituye momentáneamente, la estética habitual, por una parodia, la representa con otro humor. Hace lugar al "encuentro" con el arte en el espectador, al incluirse en su proceso co-creativo. Si hay complicidad, nada es “representado”, se presenta en acto y concluye en el instante.

Freud, S. en “Los sueños” (1900), atribuye al dominio del espacio una fuerza primaria, la pulsión de dominio. En este trabajo asignamos al hecho de jugar, la fuerza de una pulsión paródica, (en todas las edades) como una forma de dominancia de lo “no soportable”. Ella muta y luego se transporta a la interioridad de la vida anímica, como cualidad humorística en dicho proceso. En tanto la intervención requiere del acuerdo con otros, para desarrollarlo y el paso a la socialización para corresponder a las artes.

Los payasos, con su "simulacro paródico," obtienen un resultado, una experiencia estética, liberadora de lo preestablecido en el discurso oficial y sus lógicas dominantes. La resemantización abordada como hipótesis, implica la resignificación con el cambio de humor y su sentido, con los cinco sentidos, al ser transpuesta en el espacio de juego. Según Winnicott, D.W.

(1971), En el juego, se constituye un “espacio transicional”. Debido a que el espacio transicional es un soporte privilegiado, que reúne la idea de juego con la producción cultural.

Los payasos, al abordar del dolor humano, al incluir la expresión en su dimensión anímica, dan lugar a un corrimiento, a partir del cual, el dolor, deja de comprenderse como determinado únicamente como un factor fisiológico. El dolor puede ser afectado en su cualidad intensiva, dadas ciertas condiciones socio culturales, debido a que su significación se inscribe en los procesos subjetivos e históricos, e intervienen en su percepción factores diversos.

E. Sentir trágico y representación

En torno al concepto de lo trágico utilizamos dos significaciones claramente discernibles en Ducrot y Todorov, (1972), en la distinción antigua, entre tragedia y comedia, “...; *en el clasicismo italiano y francés, la tragedia se caracteriza por lo serio de la acción, la dignidad de los personajes y el final desdichado*”... “Northrop Frye Buscó una definición de los tipos: *lo trágico designa el paso de lo ideal a lo real (en el sentido muy trivial de un paso del deseo a la desilusión, del mundo idealizado a la disciplina de la realidad)*”

(Pg. 183, 184)

En lo cotidiano trágico, se vincula a las condiciones del dolor humano propia del campo de lo real:

1) Es la significación múltiple referida a las condiciones determinadas para la vida humana.

1.1) Se la vincula primigeniamente a la indefensión del feto generalizado de los homínidos, necesitado de contención extra uterino. Debido a sus procesos de mielinización cerebral inconclusos.

El sujeto psíquico está situado de un modo distinto a como lo piensa la medicina dominante, desde la comprensión freudiana de la vida anímica y sus vicisitudes. Dado que esta tiene su origen en un mapa de significación por apoyatura en lo real. El concepto de apoyatura

generado por Freud en, Tres ensayos para una teoría sexual (1905), es fundante para comprender la vida anímica humana. Por lo cual, el sujeto posee la potencia de atribuir, para bien y/o para mal, la capacidad relativamente autónoma de atribuir significado y sentido a los acontecimientos en los que se encuentra sujeto y de ello da cuenta su relación con el dolor.

1.2) Sujeto al ámbito filial o institucional, socio cultural e histórico y sus variaciones según las condiciones económicas que le toque transitar.

1.3) Se trata de un individuo capaz de distintos grados de auto percepción según cada individuo, y por ello su condición es trágica. Está situado en los bordes existenciales y conciencia de su ser para la muerte (En tanto ente) desde donde percibe o niega aquello que le resulta inefable.

2) La otra dimensión significativa en tanto trágica es la que asume en su producción cultural, en tanto sujeto deseante. Deviene en fuga hacia un -

Bergson H. (1900)- *“...conocimiento intuitivo que se instala en lo moviente.”* Ya sea frente a sus dilemas ante la “voluntad de los dioses”, pues sus modos de atribuir sentido también están imbuidos de distintas estéticas, o sea los distintos modos de significación cultural en que se encuentran inmersos. La dimensión espiritual a la que pertenece, sea la referencia académica del pensamiento clásico griego; o por pertenencia, monoteísta para las religiones abrahámicas; budistas o hinduistas. Esta aclaración es imprescindible, dado que en el hospital público llegan personas de los más diversos ámbitos, etnias y creencias. Para lo cual muchas veces los equipos asistenciales no están capacitados para comprender y atender, respetando esos supuestos culturales, por concebir desde el pensamiento dominante, médico positivista, estar por sobre esas creencias.

En este trabajo, desde la literatura clásica, académica y su recorrido europeo, se comprende la inclusión cultural de Occidente, y particularmente la condición trágica que le vincula al teatro griego.

Existen otras culturas en los pueblos originarios de América que tienen otras concepciones de la vida anímica y muchas veces convergen en lo social, los espacios pluriculturales, en los que se desarrolla la actividad de los payasos. Por lo que nos caracterizamos hipotéticamente y puede ser, que no en todos los casos, los sujetos se relacionan del mismo modo con su esencia a la que llamamos ser.

Dado el ámbito, se refiere el destino humano, a la condición de indefensión desde la antigua Grecia.

Capítulo II: Dionisos, el sentido, entre risas y sueños A. Perplejidad y jugar en dos sentidos.

B. La parodia que ganaba las calles.

C. Un cuerpo social entre risas y sueños.

A. Perplejidad y jugar en dos sentidos

Trataremos de abordar la perplejidad ante lo trágico en la antigua Grecia. Su inserción en el teatro y los desplazamientos simbólicos que recorriera. Con el objeto de diferenciar lo que consideramos trágico real a los padecimientos de los enfermos en el hospital y trágico teatral a la actuación de los clowns. Deriva de los cultos dionisiacos, el permiso para actuar fuera de las costumbres habituales y la igualdad entre los hombres, hasta el surgimiento del teatro y la parodia.

En Grecia la perplejidad se atribuía a la ate, nacida de la soberbia en relación a los dioses, que implicaba lo trágico, esta idea fue evolucionando y adquirió sentidos que se fueron modificando.

Desde la *Ilíada*, la fatalidad, nos dice Dodds E. R. (1960), está condicionada a *“...los agentes productores de ate, cuando se especifican, parecen ser siempre seres sobrenaturales,”* (pp. 23 al 82). O sea para los griegos, até, la fatalidad, ruina insensatez, engaño, consistían en personificaciones de acciones irreflexivas y sus consecuencias. La “ate,” poseía cierto grado, de haberse dejado llevar por fuerzas a-humanas, debido a su “hibris” tanto de hombre como de dioses, exceso de orgullo.

Doods; dice que Heródoto sorprende con la viva conciencia de la inseguridad humana, y el desvalimiento del hombre con su correlato en la hostilidad divina. Sin embargo no coloca intención de malignidad u hostilidad, como condición que la divinidad impusiera al hombre.: *“...sino en el sentido de que hay un Poder y una Sabiduría dominantes... que impiden al hombre remontar su condición”*. Esta impronta cultural, tiene sus antecedentes en la *Época Arcaica*, dado que en la *Ilíada* ante la muerte de

Príamo, Aquiles dice: *“Porque los dioses han tejido el hilo de la desgraciada humanidad...”* A partir de esta creencia de la *Época Clásica*, señala una “reacción emocional distinta”, *“La doctrina de la dependencia indefensa del hombre respecto del poder arbitrario... (Implica) un énfasis nuevo y amargo...”* Se trata de los peligros que en la *Época Clásica*, constituyen una

“amenaza operativa... angustia religiosa”.

El otro aspecto de lo trágico se sitúa en lo teatral y las derivas que la tragedia viene a instalar en la cultura griega. Era el teatro, al que se atribuyó la tarea de señalar, como advertencia los cambios que se estaban desarrollando en la cultura. Advertencia hacia los hombres, en el modo en que se relacionan con los dioses y sus consecuencias sociales. Al considerar la arrogancia del hombre por su bien estar, una falta, que atraía los peligros (castigo). Era la arrogancia de atribuirse el bienestar, dado que este, era una concesión de los dioses.

Se observa como un culto extranjero, lo dionisiaco, que en su socialización paulatina, se fue haciendo popular en los griegos. Dicho

proceso modificó sus rituales y como cumplía una acción social. Adquirió autonomía de la cultura oficial, que estaba suscripto al culto de Apolo.

Para Dodds E. R. (1960). Los rituales dionisiacos cumplían una función catártica, dando lugar, “...a explosiones de danza maníaca y a otras manifestaciones semejantes de histeria colectiva; el ritual dionisiaco venía a ser para ellos una válvula de escape... Dioniso ofrecía libertad...Y sus goces eran accesibles a todos, hasta los esclavos, y a los hombres libres excluidos de los antiguos cultos gentiles.” (Le llamaban:) “*Lysios, el Libertador*”. En la Época Arcaica su culto era el permiso para “*dejar de ser uno mismo*”. Se trataba del dios que hace “*portarse locamente*”; el Maestro de las ilusiones

Mágicas. “El ékstasis” y el trance orgiástico creaban al son de flautas y tambores estados “fuera de sí”. “*Y su función psicológica era la de satisfacer y aliviar el impulso a rechazar la responsabilidad.*”(pp.82 a 84)

A partir del Siglo V, las “...perturbaciones mentales o psicofísicas dejaron, en la época clásica, gradualmente lugar a cultos de carácter privado. La curación de pacientes pasó a otros cultos. Lo que interesa, a Dodds: Es la función catártica, la danza maníaca, que operaba como válvula de escape a las responsabilidades, sus goces eran accesibles a todos.

Entonces lo particular dionisiaco, era el *permiso para dejar de ser uno mismo*, ello es la base del teatro dionisiaco

Hemos de tomar en cuenta, otros elementos de la puesta en acto social del mito.¹

Su cosmogonía, nos resulta interesante. Para los órficos Chronos (el tiempo) da origen al huevo del cual sale el mundo, que da origen a

¹ Abadi Mauricio. En un trabajo inédito sobre: El mito dionisiaco y los tres Dionisos, las fuentes son: 1) La teogonía rapsódica. 2) Las versiones de Firmicus Maternus y de Clemente de Alejandría; 3) La versión de Diodoro y otros mitólogos antiguos; 4) Las investigaciones de Jeanmaire

Fanes, sus mitades de cáscara dan lugar al firmamento y la tierra. Fanes el primer dios engendrado se le nombra como *primera manifestación* de Dioniso, Eros (Primordial), Metis, Protógonos. Son sus otros nombres.

Fanes es un dios hermafrodita, al igual que los habitantes de su mundo. De su hija la Noche engendra a Urano y Gea (cielo y tierra). En la teogonía órfica, estos generan a los Titanes. Cronos es vencido por Zeus y este se come a Fanes y así se convierte en la sustancia primigenia.

Zeus unido a Perséfone da origen al segundo Dionisos, Zagreo, recibe de su padre el cetro del mundo.

Nombrado por Zeus el rey de todos los reyes de la tierra. En este punto interesa recordar el sparagmos, y la omofagia de la que le hicieron objeto los Titanes, luego de haber sacrificado a Dionisos en forma de toro. Porque esta escena del mito, implica que las cenizas de los Titanes, darán lugar al nacimiento de los hombres. De donde los hombres, llevan en sí, algo del cuerpo dionisiaco y algo de titánico incorporado en el acto canibalístico. El tercer Dionisos nace prematuro en la tierra (víctima Sémeele de la tentación de Hera) y vuelve a nacer Dioniso luego de ser implantado en el muslo de Zeus.

El culto de la divinidad, tenía un carácter orgiástico, se sacrificaba la víctima por despedazamiento, generalmente un toro. Se consumía su carne cruda y la sangre (omofagia). En sus formas primitivas, coincidía con la celebración de la primavera y de los muertos. El cortejo solía llevar en procesión el falo. En estas fiestas se levantaba la prohibición sobre el consumo de vino nuevo, se realizaban concursos de bebedores. No me extenderé más sobre estos orígenes y lo señalado, basta para dar cuenta de este tipo de festividades como originarias de las bacanales romanas y los carnavales medievales a los que nos iremos refiriendo, en torno a el análisis que realiza Bajtín, sobre la parodia de origen popular.

El interés particular de las versiones de los tres Dioniso, radica en tener en cuenta que este es un dios popular, que se le vincula a múltiples transformaciones, al humor paródico sobre la sexualidad, además de los desenfrenos orgiásticos; se le vincula a la posibilidad para el humano de poseer algo de la divinidad. Que como Dodds lo señala, brinda salud anímica a sus adeptos, luego se ira dejando de lado su culto, que pasó a ser utilizado en Grecia con fines terapéuticos.

Los rituales primitivos. en la Época Arcaica, cumplían una función social

“esencialmente catártica, en el sentido psicológico”, que al igual que el el culto a: *“Apolo cada uno servía, a su modo, a las angustias características de una cultura de culpabilidad.”* Dodds E. (1960) (p.82).

Resumiendo entonces, los elementos que persisten son: *La extranjería del dios, la propiciación del borramiento momentáneo de la identidad, y la anulación de las diferencias sociales.*

Entonces, del primer Dioniso viene la personificación de la presencia de todas las fuerzas mistericas de la naturaleza. El dios que no muere que permanentemente renace y habita los hombres con su entusiasmo más allá de las enfermedades, constituye la fuerza de Zeus que se hace presente en su hijo nacido dos veces. Esta retornaba en primavera con las ceremonias populares sagradas. Los coros de sátiros derivaron en las manifestaciones teatrales. Sus personajes que acompañaban la marcha danzante en el desfile por la ciudad, luego serán la base de la transformación en actores, que con sus máscaras dieron lugar al teatro.

El “nacido dos veces,” La semilla de Zeus, que baja al mundo de los muertos a rescatar a Sêmele, su madre, para conducirla al Olimpo. El dios del teatro, el que vence la muerte, es también la víctima del “sparagmos” lo que da lugar a incluir en la cultura la concepción de una doble naturaleza del héroe. Lo que persiste en la intervención de los payasos es la identificación de los asistentes con los

protagonistas, que se refuerza con el trato de amigo que propician. He allí la presencia de lo dionisiaco. En el teatro y por tanto en la trasposición que se aborda, dado que: "Dioniso fue en todos los tiempos un dios del pueblo".

Los aportes a los estudios eruditos, sitúan a los trágicos, con anterioridad al

Siglo V, A.C. - Vernant, J. P. y Naquet, P.V. (1968): *"Antes de transcurridos cien años, la vena trágica se ha agotado y, cuando en el siglo IV Aristóteles emprende la Poética, ... no comprende ya lo que es el hombre trágico;"* Se considera que acerca mejor al texto, una llamada, referida a M. Detienne.

"El hombre trágico aparece... solidario con otra lógica (distinta a la filosofía posterior), otorga todavía un valor a la ambigüedad, puesto que en las cuestiones que examina no trata de demostrar la absoluta validez de una tesis, sino de construir unos disoi lógoi, unos discursos dobles que, en su oposición, se combaten sin destruirse, siendo posible por voluntad del sofista y el poder de su verbo, que cada una de las dos argumentaciones enemigas dominen una sobre la otra, alternativamente" (p.24)

Esta condición trágica, trata de una confrontación -para los autores- entre unas tradiciones míticas y la proximidad jurídica una conflictiva tendiente a una llamada *"...donde la angustia nunca deja de estar presente."* (p.27) *"Pero la lógica de la tragedia consiste en <jugar sobre dos tableros>, en pasar de un sentido al otro, tomando desde luego conciencia de su oposición pero sin renunciar nunca a ninguno de ellos."* La ironía trágica podrá consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente <preso por la palabra>, una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstina en no reconocer. Lo que parece más interesante de la condición de los trágicos, para los autores, es justamente una diferencia entre dioses, se trata de dualidades incluso *"en una misma figura divina"*.

En la relación entre la tragedia y la parodia - Camila Mansilla (2003)- establece un *“carácter no dogmático del corpus mítico de la antigüedad griega”* y habilita las *“diferentes resemantizaciones que se producen de los mitos en los distintos momentos socio-políticos por los que estos atraviesan.”* La autora considera: *“...la parodia de las “acciones elevadas”, la risa y la “anestesia afectiva”, la escatología y la crítica a las costumbres” (...)* *“Es decir que la parodia es una herramienta para lograr un efecto cómico mediante el contraste entre la versión conocida del mito y la nueva -producto de la judicialización-...”* *“El texto parodiante irrumpe sin justificación, es decir, no da lugar para preguntarse, por ejemplo: ¿Porque el cíclope es presentado como homosexual? La ausencia de explicaciones forma parte de un verosímil de género, donde se sustituye la lógica de la acción por resoluciones “mágicas, acumulación de disparates y sobre todas las cosas, la risa.”* (pp.63 a 71)

La parodia se une a las tres tragedias que se presentaban en las Fiestas Dionisiacas, ello da lugar a que se pueda afirmar que la especie dramática de sátiros, posibilita una unión entre las lágrimas y el llanto. Luego de la tragedia reír y festejar. Extraña unión que vislumbramos en las formas traslativas entre tragedia y parodia.

Partiendo de los rituales dionisiacos; en Las Bacantes, la muerte de Penteo viene a suscitar por un lado la prohibición de la participación y por otro al

“interés” de prohibir dichas celebraciones dedicadas a Dionisio. Por lo cual las ciudades sostienen un orden basado en la legitimación de un discurso oficial instaurando principios de prohibición de las celebraciones populares.

Por consiguiente:

1) En la Época Arcaica, según Dodds E. (1969): *“Si yo entiendo bien el primitivo ritual dionisiaco, su función era esencialmente catártica, en el sentido psicológico... Los goces de Dioniso recorrían una escala extraordinariamente amplia, desde los sencillos placeres*

del patán del campo que danza brincando sobre pellejos de vino engrasados, hasta la bacanal extática... Dionisos quitaba la responsabilidad,... Dioniso fue en todos los tiempos, un dios del pueblo.” (pp. 81, 82)

2) Los héroes fundadores, se constituyen en tales, basados en un relato que convalida su poder apoyado en los cultos de Apolo. Se legitiman generando

“...un principio genealógico”. “Apolo sólo se movió en la mejor sociedad”. -

Dodds, E. (1960). (p.23) *“Construyen un discurso que excluye de los privilegios de la virtud y de todos los demás a todo aquel que no pertenezca a esa genealogía nobiliaria.”* La resistencia de la nobleza a los rituales dionisiacos, no solo se manifiesta en Las Bacantes (Eurípides, 409 a C.) con la muerte de Penteo, dado que gradualmente el culto se incorpora a la religión cívica y las catarsis populares se van sustituyendo *“por asociaciones...de carácter privado.”*(p.83)

3) Resulta evidente que la manifestación popular controlada es desplazada por la creación de las celebraciones teatrales, en ellas se sustituye la participación directa del pueblo por la asistencia a las representaciones trágicas. Se “sutiliza” la participación, el distanciamiento separa la función de incorporación extática, llevándola al celebrante actor y el público, que puede sentir si acepta y es capaz de generar en sí, la identificación proyectiva, como pliegue anímico.

En Las Bacantes de Eurípides: *“Ágave, presa de la manía dionisiaca, será la que lidere a las bacantes en el sparagmos y la omophagia.”* Y si bien la muerte de Penteo, señala el castigo del dios a través de su madre, lo castigado es la curiosidad sobre lo que el mismo Penteo prohibiera. 4) Sustituidos los rituales populares de *“...kátharsis mágico-religiosa vino a separarse de su contexto religioso y aplicarse en el campo de la psiquiatría profana,”*

5) Del llanto trágico, según Mancilla C. (2003), se pasa al Drama satírico, cuya parodia de lo heroico restituía en su desplazamiento la risa crítica de las costumbres. :

“Es decir que la parodia es una herramienta para lograr un efecto cómico mediante el contraste entre la versión conocida del mito y la nueva -producto de la ridiculización- .” (p. 67.)

6) En Rabelais es la parodia la que muestra lo trágico y su ambivalencia, según Bajtín.

7) Por último concluimos que: *La risa participativa que se apoya en la parodia, manifiesta la reunión del pueblo-público con lo sacro.*

B. La parodia que ganaba las calles.

Para Bajtín M. (1941), estas *“...innovaciones que la tragedia ática aportó y que hacen de ella, en el plano del arte, de las instituciones sociales y de la psicología humana una invención”*. Dicha invención retorna en las tradiciones romanas, medievales y renacentistas vinculadas a las canciones báquicas, donde se pone de manifiesto lo efímero de la vida, los cambios del destino en los hombres, las tendencias utópicas a buscar espacios sociales de igualdad y hermandad. Aspectos del mito que retornan en los ritos populares como la fiesta de los locos y del burro. En la Edad Media, *“no podían prescindir de ellas”* (p. 95)

En Bajtín vemos la repetición analizada en Rabelais, como en las diabladas del renacimiento que invadían la plaza pública, se producía al modo dionisiaco, suscitando un grave castigo a quien mostraba hostilidad a dicha parodia. *“...desde el punto de vista del culto dionisiaco, el sacristán (Tappecoue, se negó a prestar vestimentas para una representación teatral), ha sufrido la muerte de Penteo.”* (pp. 240-241) La vinculación entre el carnaval popular y la muerte de Penteo da debida cuenta de una continuidad donde la parodia se vincula a un desenlace trágico, con la muerte del sacristán.

“La <farsa trágica> de Villones, en suma, el desmenuzamiento, el despedazamiento del cuerpo de Tappecoue en la plaza pública, delante del cabaret, durante un banquete, en una atmósfera carnavalesca.” (p. 237)

De ese modo damos cuenta de una constante en el resurgimiento de la parodia popular.

El mito con su lógica singular nos permite ir en busca de la intersección en la que lo trágico, en el encuentro de lo paródico-cómico, constituye una potencia generativa. En sus múltiples semiosis, da lugar al sentimiento de epifanía. Así encontramos, como la fuga de un presente doloroso, puede generar una metamorfosis anímica.

Resulta interesante visualizar, cómo se da un retorno tras-histórico de la estructura, ante la persistencia racional del discurso médico hegemónico, ante enfermedades autos inmunes y emerge la presencia del humor paródico, presente desde sus propias nominaciones: Médicos de la risa, Payamédicos, Payasos de hospital.

El conflicto entre Penteo y Dioniso, reflejan el conflicto entre la soberbia que sostiene el error, y la ceguera de Penteo. Al respecto recuerda Bauzá H.

(1997):

“En la cosmovisión griega, a la “hybris”, soberbia, causada por la “hamartia”, error de consecuencias trágicas y la “ate”, -una suerte de ceguera que implica la obcecación o persistencia en el error- en este caso por parte de Penteo- , sigue necesariamente la “apháneia”, “el exterminio de l culpable”, ...enviado por el dios.” Así es como Penteo el rey, “enemigo natural de los dioses”...” lo que determina en su temperamento una tendencia a la asébeia, “impiedad”... tiene el pecado “de orgullo intelectual, de exaltación de la razón” que le lleva “a su perdición.” (p.149)

Paradójicamente, desde un punto de vista simbólico, los payasos en el ámbito hospitalario, vienen a encontrarse con casi todos los

elementos de la escena dionisiaca. Si bien es cierto que todos estos componentes se encuentran en una disposición y modo de afección distintos a los componentes trágicos. Para ello hemos referido los rituales dionisiacos. Como el trágico sparagmos está situado en el campo real de los cuerpos operados.

Y simbólicamente el hospital, es ese lugar en que los pacientes son cortados y expuestas sus entrañas, su sangre y su dolor en una topografía que constituye un cuerpo colectivo pasional. El hospital, (cuyas salas, y pasillos) es el ámbito en el que se operan. (Hospital de gastroenterología). Allí está colocada la escena en que los unos bajan al reino de los muertos, y otros sobreviven. Los olores de sangre y de cuerpos enfermos, Los anos-*contra natura*, los orines, las transfusiones de sangre, la sala de terapia intensiva, los quirófanos, remiten a un espacio de permanente sparagmos.

Al igual que en el teatro dionisiaco, en el hospital - realmente- primero están presentes las tragedias y luego para des-amortizar, el sufrimiento de los hombres y la incompreensión del dolor que se presenta en lo real, los pacientes esperan la parodia y allí aparecen los clowns.

Según Bajtín M. (1941).

“Pero en la cultura antigua la serie trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario los dos componentes coexistían. Detrás de la trilogía trágica venía el drama satírico que la completaba en el dominio de la risa.”(p.111)... *“La verdadera seriedad abierta no teme la parodia, ni la ironía, ni las formas de la risa restringida, porque intuye que participa en un mundo incompleto, con el que forma un todo.”* (p.112)

Según Bajtín M. (1987), los escritos de Rabelais, la vida y la muerte, son los motivos ambivalentes del Renacimiento. Eran fuerzas que acompañaron culturalmente en la fiesta de los locos, y del asno; ellas implicaban una convergencia del realismo grotesco con la *“...fiesta utópica, en la que se unían lo cómico con lo social”*. Los rasgos

exagerados con el crecimiento, la abundancia y la fertilidad. Según esa oscilación entre lo espiritual y lo corporal entre lo bajo y lo alto. El cielo y la tierra. La tumba y el vientre constituían en el léxico de Rabelais no más que el reflejo y así lo ve Bajtín, en su descripción de *un cuerpo genérico colectivo*. En el contexto renacentista en que la ambivalencia de los mitos griegos retorna a fertilizar la salida del encierro medieval.

“A semejanza del drama satírico de la Antigüedad, la cultura cómica de la Edad Media era en gran parte el drama de la vida corporal (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida, y necesidades naturales), pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del gran cuerpo popular de la especie, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo ni el fin absolutos, sino sólo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas. Este cuerpo colectivo del drama satírico es inseparable del mundo y del cosmos, y se basa en la tierra devoradora y engendradora.” (p 84).

C. Un cuerpo social entre risas y sueños

“Ad forman nasi cognoscitur<<ad te levavi>>

Rabelais
2

Dice Bajtín que en la parodia “rabelesiana”:

“... se buscaban analogías y consonancias, por superficiales que fuesen, para desfigurar lo serio dándole consonancias cómicas. Se buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo <inferior> material y corporal.” (Pp. 83-

90.)

² Rabelais ; el hermano Juan ; En Pantagruel; relaciona la longitud de la nariz al falo, <<por la forma de la nariz conocerás (cómo) <<me elevé hasta tí>> Cita de Bajtín

Aunque de la presentación del payaso hospitalario, el signo grotesco se posa solo en la nariz-máscara, no es menos cierto que funda su acto en la parodia de su estética, manifiestamente grotesca en el ámbito hospitalario.

La escena es “inocente”, puesto que centra su acción en un estilo de parodia que elude lo grotesco, tanto en lo gestual como verbal. Por lo que la paradoja sostiene su soporte visible en la exageración de las narices y las bocas agrandadas por el maquillaje. Luego toman como objetos de juego, las palabras del discurso médico hegemónico, siempre parodiado. Por ejemplo el teléfono celular de un payaso se había compuesto con un envase de suero y le llamaba “suerófono”. El estetoscopio, que en su extremo de auscultar tenía una flor, se llamaba estetoflorio.

Así se parodia sobre lo “serio” de lo instituido. De igual modo que en las carnestolendas Medievales. Los payasos crean un clima de amistad con los pacientes desconocidos, se establecen relaciones que evocan sentimientos de hermandad, generan un clima de alegría a pesar de los ayunos las operaciones y la abstinencia alimentaria.

Si bien a diferencia del carnaval, no se produce con anterioridad a los ayunos de Semana Santa que solicitaba la iglesia por entonces; estos, están ocurriendo en simultáneo en la situación de internación, Esta es la similitud y diferencia esencial con los fenómenos literarios que estudia Bajtín M. (1941) en Rabelais, son las dolencias del cuerpo físico y la indicación médica, en lo que se asemejan los cuerpos en abstinencia.

“La línea genética que une estas formas a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad, y la que incluyen en su ritual, el elemento cómico, es más esencial aún” (p.14). Coincidentes con Bajtín en su comparación entre Antigüedad y Edad Media, su retorno se produce en la trasposición festiva que estudiamos.

Multiplicidad de similitudes permiten comparar características con las experiencias estudiadas por Bajtín, aunque el contexto y momento histórico se presenten distintos.

La victoria sobre el miedo que “...*inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte,...están ocurriendo para todos los participantes en un tiempo aquí y ahora, y se están enfrentando en simultáneo... el miedo que infunden el poder... y las fuerzas opresoras y limitadoras.*” (No ya de los “monarcas terrenales” y “eclesiásticos”), a quienes reciben de mala gana, en la mayoría de los casos por constituir un dispositivo de seriedad y proximidad con el ceremonial de la muerte. Lo temible al generar risa se vuelve inofensiva. “*La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento.*” (p. 86)

Los conceptos generadores de parodia y las imágenes carnavalescas rabelesianas estudiadas por Bajtín, persisten en el aquí y ahora de la situación hospitalaria. Si bien, no hay bacanales alimentarias ni bebida, incluso los médicos, participan de la fiesta. Sin embargo las imágenes paródicas, están allí, así también los cuerpos, enmascarados y pintarrajeados de los payasos que aluden por sus rasgos, a “*La danza de las narices*”.

Volvemos a pensar las ideas de Bajtín, como un retorno de las formas, de un fenómeno que circunda lo grotesco y las afecciones paródicas actuantes en la vida anímica de los participantes.

Ese cuerpo colectivo transitó su retorno en la *commedia dell'arte*, proveniente del folclore, que atraviesa desde Grecia, a las bacanales romanas, las fiestas de los locos, a la que le dedica Bajtín muchas partes de su libro.

De igual modo, viene a mostrarnos Foucault (1964), como en las postrimerías de la Edad Media: “*En las farsas y soties, el personaje del Loco, del Necio, del Bobo, adquieren mucha importancia. No está ya al margen, silueta ridícula y familiar; ocupa el centro del teatro, como poseedor de la verdad, representando el papel complementario*

e inverso del que representa la locura en los cuentos ... recuerda a cada uno su verdad; en la comedia, donde cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo ...y transforman en crítica social y moral lo que hubo en ellos de parodia ... La locura tiene también sus juegos académicos; es objeto de discursos, ella misma los pronuncia; cuando se la denuncia, se defiende y reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón.” (pp. 29-30)

Así mismo agrega: *“En la locura se encuentra ya la muerte. (...) Pero lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte; y el insensato, al presagiar lo macabro, lo ha desarmado”.* (p.31)

Una forma que retorna como *“...una sorda conciencia trágica. ... son esos grandes desgarramientos los que (Freud) ha querido simbolizar por la lucha mitológica de la libido y del instinto de muerte.”*(p.51)

El pensamiento racional, y la locura para Foucault *“...parece entonces que bajo cada una de sus formas oculta de manera más completa, y también más peligrosa, esta experiencia trágica, a la que sin embargo no ha logrado reducir del todo”.*(p.52)

Estos retornos que genera la parodia de los clowns hospitalarios. Los porqué de la alianza entre los participantes payasos y pacientes muchos de ellos próximos a la muerte. Parecen, -según Bajtín, M.- participar, de ese cuerpo folclórico.

Cuerpo colectivo, que posee características de cuerpo grotesco. Un cuerpo fantástico que les incluye en el doble sentido. Cuerpo, delineado por sus exageraciones. La nariz, la boca agrandada, *“...ese abismo corporal abierto y engullente”*) ya por las máscara o por el maquillaje. En esos cuerpos se componen rasgos animales, orejas excesivas, ojos desorbitados. Lo que sobresale y desborda la gestualidad escapando de la rostridad social y se ramifica y prolonga. *“...testimonian una tensión puramente corporal.”* Las *“excrecencias y orificios...superan las fronteras entre los cuerpos y entre el cuerpo y el*

mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas". El cuerpo grotesco ignora la superficie mostrando una fisonomía tanto interna como externa y se liga a la injuria y a la risa, "la muerte en el cuerpo grotesco no pone fin a nada esencial"... "la sensación viviente que tiene el pueblo de su inmortalidad histórica colectiva constituye el núcleo mismo del conjunto del sistema de imágenes de la fiesta popular." "En el realismo grotesco y folklórico de calidad,..., no existe el cadáver... la vejez está en cinta... todo lo limitado, fijo, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo <<inferior>> corporal donde es refundido para renacer de nuevo" (p. 53)

"La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes."(p.50)

En los "chistes", donde la risa compartida por el grupo de oyentes rememora sentimientos de "puerta abierta de par en par hacia trasfondos del cuerpo... Esta topología corporal de la plaza pública, esta combinación paródica y trasposición de lo alto y lo bajo, toda la licencia con lo alegre y lo festivo, el nacimiento y la muerte, la tumba y el vientre, que mutan en seno materno. (pp. 283-295)

La ambivalencia en que se unifican sin contradecirse, crecimiento, abundancia y fertilidad, que insistimos no se presentan en la práctica de los payasos de hospital, pero que insisten asociativa-mente y permanecen sugeridos por la indumentaria, el maquillaje y la máscara de la nariz, rostros de los que penden remembranzas fálicas. La transposición, asocia la medicina a la de los charlatanes de feria, que venden pócimas buenas "para todo". Las hipérboles que por su carácter inverso al de la plaza no dejan de invocar. Poseen un principio de "anestesia" dice Bergson. Se trata de una anestesia de los desgarramientos y dicha anestesia que solo es comprensible en la proximidad de lo onírico.

Todo ello. “Reproduce la *conexión lógica como aproximación en el tiempo y en el espacio*”

Encontramos entre lo inconsciente freudiano y el cuerpo popular carnavalesco una fundamentación de proximidad inclusive en las prohibiciones que la cultura realiza. Que se conjugan con las leyes dominantes en el cuerpo grotesco de Bajtín, no son otras que las que rigen el proceso primario descrito por Freud.

Comienzan Deleuze G. Y Guattari F. (1972), en *El Antiedipo*, paradójicamente afirmando la existencia de ese inconsciente del cuerpo colectivo.: “*Ello funciona en todas partes,... Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. ...La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma)*”. (p.11)

La contradicción entre la vida y la muerte, la angustia es fácilmente (en la mayoría de los casos) reemplazada por juegos y representada por viajes. Suele ocurrir que el paciente esté transitando una enfermedad terminal. El tiempo de jugar es aquí y ahora, no hay ayer ni mañana. Los deseos de salud plena son presentados realizándose a través de los juegos. Como dijéramos en otro lugar, los pacientes “olvidan” transitoriamente el displacer de las circunstancias actuales y de las propias condiciones patológicas que están transitando.

En nuestro caso podemos decir que con la co-creación en los juegos de clown, *los pacientes al participar de dichos procesos, producen una mayor intensidad identificatoria.*

Por ejemplo en el caso de una paciente con cáncer terminal, ella propuso jugar a participar de un boliche nocturno donde ella actuaba de animadora. Aquí observamos su posicionamiento ante la muerte de una manera festiva: siendo creadora del texto, desarrollando una puesta y actuando.

Las escenas en el encuadre hospitalario, obligan a los payasos a desarrollar una nueva o muy antigua templanza de la inmanencia del

dolor junto a la alegría del renacer. Para Bajtín M.: *“La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa.”* Como se dijera al principio, sobre los miedos de quienes padecen, *las estrategias intimidatorias*, de llamar al paciente por el número de cama o por su patología. Y por sobre todas las cosas por un “supuesto saber” sobre los cuerpos, cuando a lo que se encuentran expuestos algunos de ellos, es a intervenciones permanentes, ante patologías autoinmunes, muchas veces destinados solo a “cuidados paliativos”.

Obviamente que con esto no criticamos, el desconocimiento que tiene la medicina de muchas patologías terminales y sus posibilidades de sanación.

Sino de la *“nefasta fijación a un único nivel y el espíritu categórico.”* Y como prevalece en el discurso médico el manejo del poder, similar al sistema de autoridad vigente en la Edad Media. Se ve como *el humor paródico es o constituye para todos el único remedio eficaz para el espíritu*: -Bajtín M.- *“La risa impide a lo serio la fijación y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura”* (pp. 11-20)

Ante: *“El agotamiento de un racionalismo cientificista -en el que entre otros hechos, no tenía lugar la noción de misterio- ...los primeros en percatarse tanto del misterio ínsito en la natura cuanto del principio unitario que enlaza todo lo viviente, y son los espíritus románticos – en particular Holderlin y Novalis- quienes proponen una nueva mitología fundada precisamente en la figura de Dioniso.”* (pp. 167-168.)

Los payasos y la parodia como principio dionisiaco de remembranza del espíritu Uno y a la vez múltiple en sus manifestaciones teatrales que introducen la risa olvidando los hombres sus debilidades y la proximidad de su muerte. Recordamos una escena en la cual llega el

médico con la morfina solicitada por el paciente y este le dice de viva voz: - Ahora no Doc., estoy jugando.

Corazones distantes, no alejados; distantes al mirar
sin ver espacio «entre la dulce tórtola y el fénix
consiguieron un mundo prodigioso».

W. Shakespeare; El fénix y la tórtola

Hemos visto emerger la extranjería paródica de los payasos se inserta creando un clima, en el espacio transicional, del que Winnicott D. (1971), caracteriza como un: “Traslaticio de una sustancia vital.”

Preguntamos sobre como ocurre la instalación de ese campo transicional,³ en una zona “de la cual no podemos hacer caso omiso, es una zona intermedia de *experiencia* a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior.”(p.19)

Es allí donde el otro pasa a constituir una nueva dimensión ínter-subjetiva, despojada de la peligrosidad de intereses.

Postula Winnicott: *“Deseo desviar la atención de la secuencia psicoanálisis, psicoterapia,..., y darla vuelta. En otras palabras, lo universal es el juego”* (p.65)

Por ello la parodia, al cruzar las fronteras entre lo artístico y lo real social, trastoca, el espacio instituido en tanto límite del “discurso social dominante”. Se entiende el juego paródico del clown, como un dispositivo que persiste en la intuición popular, signando el humor sobre sí mismo y el fracaso adaptativo ante la modernidad.

Paradójicamente, se encuentran muy tempranamente en el cachorro humano, aquellos gestos y actividades que emergen repetidos, sin instrucción previa, la risa, el juego y el mundo onírico. Allí ciframos una luz no al final del camino, sino en su principio.

³ Se trata para Winnicott de “una zona de conceptualización” que abarca “el territorio del desarrollo y la experiencia individual en su relación con la realidad exterior ó compartida.” Que denomina fenómenos transicionales. Se trata de un estado intermedio, sustancia de la ilusión del niño, inherente en la vida adulta al arte y la religión.

Cuando lo “falso” como la máscara, coloca las formas creativas de los sujetos “en juego” en una escena distinta a la real.

Para Bajtín M. (1941), vivir la parodia de los actos populares, que acompañaban siempre las ceremonias serias de la sociedad Medieval, donde lo carnavalesco, no estaba inscripto como lo teatral artístico, si bien “...no pertenecía al dominio del arte. Se situaba en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad era la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego... Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven.”(pp. 7 -57)

La parodia carnavalesca, “creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebibles en situaciones normales.” Con estas nuevas formas de parodia desaparecen las distancias entre individuos.

La participación paródica de los clowns que estudiamos, parecen repetir las transformaciones que describe Bajtín. Contribuyendo a la creación de nuevas formas de lenguaje y expresión. La parodia cuando invade la institución hospitalaria, da lugar en sus manifestaciones a transformaciones del cancionero popular, y con ello, a la relativización del discurso dominante que delimita sobre lo concebible como correcto a realizar.

Con la parodia, surgen otras lógicas y maneras absurdas en la comunicación. Lo “real” puede ser, trastocado, “*las cosas al revés y contradictorias...permutaciones de lo alto y lo bajo,*” crean transformaciones, “*coronamientos*”, “*desacralizaciones.*”

Se trata de las mutaciones propias de la risa positiva del pueblo, como la denomina Bajtín: “...es ambivalente: alegre y lleno de alborozo, pero al mismo tiempo... amortaja y resucita... El pueblo no se excluye a sí mismo,...También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.”

Se ha vivenciado que va mejor, a la incómoda inmovilidad del paciente, si a la vergonzante utilización de la chata, se le colocan

cuerdas a la chata y se crea el “chatarrango”. Para cantar una canción, donde la parodia grotesca se traspone de la situación al instrumento, burlados de su propiciatoria incomodidad. Donde el prefijo para, nos permite decir, junto a, esta incomodidad, cantaré esta canción, y cambiaré su cualidad degradante, jugando juntos con el objeto.

El payaso se sitúa como personaje en el plano de un extra-ser, su cuerpo lleno de colores y algarabía y su nariz fálica constituyen una paradoja que se tensa entre dos cuerpos el uno desfalleciente y el otro pujante e invitando a jugar, reír y vivir.

Respecto del planteamiento de lo grotesco medieval y su diferencia con el payaso de hospital este conserva su grotesca figura y vestimenta frente a la asepsia de colorido en las salas hospitalarias, donde se mantiene un estricto cuidado con hacer justamente todo lo contrario del canon grotesco y absurdo. En la sala de terapia intensiva, donde hay pacientes que suelen permanecer mucho tiempo en estado vegetativo, los payasos insisten en acercar al oído, del paciente una cajita de música y emergiendo de todas las manipulaciones terapéuticas, cuando algunos pacientes logran recuperar la conciencia, preguntan por el sonido de aquella música.

Esto ocurre en tiempos de las transformaciones socioculturales que se dan en llamar posmodernidad.

Para Rosa Coll R. (1979) *“La técnica amenaza la mismidad del hombre...” La moral, en tanto doctrina y exigencia, no puede hacer nada para la salvación del ser del hombre, si este no alcanza otra relación fundamental con el ser.”*

Tiene el amor razón y no la tiene si así se identifica lo distinto. Y compuso este canto funerario a la tierna paloma y a su fénix, compañeros y estrellas del amor, como coro a su trágico escenario.

W Shakespeare; El fénix y la tórtola

Capítulo III: Parodia, configuración, lógicas sociales y acontecimiento

- A. El teatro**
- B. El actor**
- C. Los Payasos, La escena, y el escenario portátil.**
- D. La formación en la fragilidad y el desafío del clown ante la Modernidad.**
- E. Teatralidad y lógicas sociales.**
- F. Semantizaciones y lógicas sociales.**
- G. Acontecimiento y Expresión.**

“El artista existe porque el mundo no es perfecto, si lo fuera el artista no existiría”

A. Tarkovski

“Mi contribución consiste en pedir que la paradoja sea aceptada, tolerada y respetada, y que no se resuelva.”

D. W. Winnicott

Los hombres en la posmodernidad, están inmersos, en la reproducción de valores que sostienen el “progreso tecnológico” y la distracción del sentido de la propia existencia.. Esto supone una estratificación axiológica que coloca las fuerzas materiales en su cúspide. Esta es la estratificación sociocultural que prevalece, cual segunda naturaleza.

Según Lyotard J. F. (1987). Si: *“El espíritu es materia que se acuerda de sus interacciones, de su inmanencia.”* (Y) *“... de la materia al espíritu sólo hay una diferencia de grado.”* (p.48) Consideramos que para que la continuidad entre el espíritu creador y la materia no pierda su cualidad expresiva, el juego ha de ser un articulador primario de desterritorialización.

Pocos son los dispositivos sociales tendientes a realizar crear espacios, por fuera de los desarrollos tecnológicos y de los intentos individuales de fuga y evasiones del yo psicosocial o familiarista.

En las culturas originarias, se reconocía un plano *psychichós* (anímico) y otro *pneumatichós* (espiritual), que posibilitaba el descentramiento de la cultura humana de filiaciones. Las “bolsas de poder”, que simbolizaban grados de coraje guerrero o desarrollo chamánico, contenían objetos vinculados a logros de la voluntad de quienes atravesaban pruebas iniciáticas.

Señalamos, los condicionamientos, tanto a la negación cultural de la muerte, como un desvío-ocultación. Este tema, forja una marca, en la fase superior del capitalismo global.

Eliade M. (1951). Señala, “...: que los problemas cardinales de la metafísica podrían experimentar una renovación gracias al conocimiento de la ontología arcaica.”(p.10)

Su visión sobre la Hierofanía como “acto de manifestación de lo sagrado”, dio lugar a pensar como la conciencia humana es capaz de, sustraerse al tiempo presente; y como la repetición periódica de los ritos, pueden constituir

“espacios sagrados”, recogidos en los mitos. Entendemos que el restablecimiento de estos espacios retornan en la trasposición que estudiamos.

Los ideales, guerreros precedieron los conceptos culturales en la antigua

Grecia. Para Jaeger W. (1937). *“La nobleza es la fuente del proceso espiritual mediante el cual nace y se desarrolla la cultura de una nación.”*

(pp.23-30.) Esa fuerza cultural, en la antigua Grecia se le denominó “arete”. En sus orígenes se forjó ese ideario en torno a las prácticas de “la nobleza caballeresca”; que la designaban como la destreza guerrera, luego abarcó la nobleza, *“de acuerdo con sus más altas exigencias espirituales”*. Ese ideario era proveniente de aquello que se concebía como aristocrático.

Actualmente la educación y la cultura en Occidente, no vinculan al “Cultivare” un propósito noble

La valoración del arte post nietzscheano que ponen de manifiesto Deleuze G. y Guattari F. (1991); definen la obra de arte como un ser de sensación, son sensaciones las que se plasman en la expresión y luego en la obra en tanto afección como tal dialogan hacia la fuga por sí mismas.

El logro del artista sostiene ese “ser de sensación”, logro que a su vez se independiza del artista. “De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda sus estados perceptivos y afectivos de sus vivencias.”

Desde los pliegues de la historia personal, apoyado en la “virtud que da”, el artista genera: “Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino <<un atletismo afectivo>>,..., del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, <<espectro plástico>> “

En el arte, se trata de volverse otro, “algo o alguien “deviene otro: “...el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da.” (Deleuze G. y Guattari F. (1991),(pp. 164-201)

A. El teatro

“...el teatro es una máquina para subir y descender en las escalas de significación.”

Brook, P.

Deleuze G. y Guattari F. (1991) “El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de figuras estéticas”. (p. 199)

Para Bergson el “recuerdo puro” evoca lo simbólico, dice que es *virtual*, inactivo e inconsciente. *La risa* (1884):

“¿Sabemos nosotros si después de cierta edad, no sentimos incompatibilidad con los placeres sinceros y nuevos, y si las gratas satisfacciones del hombre adulto pueden ser otra cosa que sentimientos resucitados de la edad infantil, zéfiro fragante que nos trae en ráfagas, siempre más raras, un pasado siempre más lejano? (p.71)(La Risa, 1903) ¿Es ese recuerdo del pasado de la condición humana, la materia-tiempo en torno a la que se constituye el campo transicional ontológico?

¿Se trata del tiempo en que la potencia del arte puede ser una puerta a las transformaciones que estamos buscando?

De ser así, encontramos un “*campo transicional ontológico*”. Un ethos común se hace presente como inclusión de sus formas diacrónicas.

Por lo que el juego de las artes, presentifica las formas de la memoria ontológica.

O sea la improvisación teatral de los clowns, en su juego, se coloca allí, desde su “status nascendi”, que desencadenadas de los tiempos y las historias individuales, mutan desplazamientos al espacio transicional.

Por lo cual: ¿Será posible que la “paradoja”, que solicita resguardar Winnicott, estaría remitiendo a un campo ontológico vital? Parecen coincidir la paradoja de Winnicott con las anticipaciones ontológicas de Bergson. Se intenta circunscribir el territorio que se aborda en el acontecer creativo. Se trata de un ethos, tan próximo como lejano, el del rol que desempeñan las artes en la cultura, su intento de poner de manifiesto, lo que se encuentra oculto en lo real. Un campo que el presente social oculta. Lo que el artista hace presente en tanto “ser de sensación.” No sin lucha.

Potencias de lo falso que albergaba en el “corazón” de los rapsodas, cuyo ingenio, quizás tan grande como el de Ulises, transformó, un grupo numeroso de piratas en héroes. Crearon la idea de nobleza, que constituye el vencerse a sí mismo, “voluntad”; que llevó a manifestar a Spinoza: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Ejemplo de ello, es Ulises al no rendirse a las propias pasiones y los afectos. Escuchando el canto de las sirenas atado al mástil de su barco. Sufrir, llevar con paciencia y constancia un dolor, trabajando contra las calamidades del destino se creaba el héroe.

Los dispositivos originarios, de los relatos en torno a las hogueras. Los pasajes de la ceremonia entre la vida y la muerte, danzados por los chamanes. Los orígenes del teatro griego, y cómo se diera lugar al

surgimiento de una estética de los héroes, las epopeyas y las guerras que produjeran transformaciones culturales capaces de albergar a Homero, Jenófanes, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras, Pericles, Esquilo, Eurípides y a Sófocles. Hombres jugando en torno a los orígenes.

La magia en el teatro, hace posible el devenir de los personajes; en él, los actores constituyen parte de la trama en base a un texto. Se trata de un texto que determina las interacciones de los personajes y sus límites. Lo teatral se constituye desde el contexto prefijado para con otros, mediando la puesta en escena, se trata de recrear un texto. Hablamos de recrear, dado que la puesta final no se trata de ideas preconcebidas del director. Dice Peter Brook (1987), que durante los ensayos él alienta a los actores “...*con cualquier cosa, menos con ideas.*”(p.18)

El teatro como lo conocemos, se delimita por espacios, uno es el como si de los actores, la escenografía, el escenario, el otro espacio el del público. El escenario, está delimitado por cuatro paredes, tres reales y una virtual destinada por convención social a diferenciar el contexto actoral de la puesta, del otro espacio físico el del público. Cada uno de estos espacios posee sus convenciones, sus códigos relacionales, y diferenciales. Lo que desarrollan en el escenario los actores, representa la obra; en el espacio del público también hay convenciones y modos pre-asignados y convenciones en torno a las conductas adecuadas para la presentación de la puesta en escena. Estos códigos y normas en torno a dichos espacios y tiempos posibles, varían según el tiempo histórico, según el género, países y costumbres. La escena está constituida por las relaciones entre los personajes, aun cuando se trata de un monólogo, por el desarrollo mismo del relato. El Proscenio es un espacio colocado a la altura del escenario pero con características distintas. Por lo general, en la actualidad está destinado a los anunciadores o presentadores de aquello que se va a poner en acto. En los más remotos orígenes de la representación, el lugar junto al fuego, se constituía desde el lugar

del narrador. El relator que aderezaba su relato con simulacros de lo ocurrido, era el único lugar posible para el diálogo en la rueda. Se trataba de un proscenio, el del relator, o sea que es el proscenio el espacio en que se originan los otros espacios del teatro.

Los narradores, los juglares y payasos constituyen su juego desde el proscenio. Ese es el lugar de contacto con el público, donde se dan los anuncios, modificaciones en el elenco, o las reglas del juego que la puesta va a establecer.

B. El actor

Dice P. Brook, (1989) sobre la esencia del actor: *“Lo que hace que una persona se comprometa con otra, es el sentimiento, el sentimiento que lleva a la pasión, la pasión que lleva a la convicción, siendo la convicción el único instrumento espiritual que hace que esto ocurra.”* El actor habrá de tener un desarrollo que: *“...no se encamine a la utilización de la personalidad del actor sino, por el contrario, a permitir que su personalidad le abra paso al personaje...”*

“Él debe ejercer consigo mismo una despiadada toma de conciencia para comprender que no es una nube espiritual, que debe tener muy bien puestos los pies sobre la tierra, sobre la tierra de su dura disciplina actoral. Primero, el actor debe trabajar sobre su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después, debe ocuparse de desarrollar sus emociones, de modo que las emociones no lo sean simplemente en el nivel más burdo...”

En la relación con el público, el actor se dimensiona a través de su gestualidad y palabra. En el público *“en su silencio está escondido un amplificador que envía sus propias emociones privadas de retorno a través de nuestro espacio, y me alientan sutilmente, haciendo que corrija mi manera de hablar”*

En el arte teatral, tal como un *“...instrumento musical gigante listo para empezar a tocar, hay cuerdas cuyos tonos y armonías son*

nuestra capacidad de responder a vibraciones del mundo espiritual invisible que a menudo ignoramos, y con el cual, sin embargo, tomamos contacto con cada nueva respiración.” (p. 243-253)

Los antecedentes sobre la actuación, indican que la formación de los cómicos exige más oficio que las representaciones dramáticas y serias. Los juglares y bufones datan de la antigüedad y en la Edad Media se les solía convocar para los intermedios de las representaciones religiosas. Los juglares fueron actores profesionales. Según Tieghem Van (1960), se trataba: *“Esencialmente viajeros, llevaban todo su equipaje sobre sus espaldas”,* inventaban sus propios sainetes, a la vez que eran acróbatas y mimos. Su antecedente no es distinto de las representaciones bufonescas que se realizan los domingos en algunos parques y plazas de Buenos Aires. Su descrédito es superado al ser integrados al teatro a partir del Siglo XV gracias a las compañías profesionales. Llegó a haber por entonces unas quinientas asociaciones de actores. *“Entre las compañías, encontramos a los Sots, los Fous , y los Coppieurs, Los inocentes; todos de gran reputación.”*

Según Gómez M. (2012). El actor, *“...como expresión condensada reúne lo material y lo inmaterial... en el contexto de lo performativo sobre sus propias resistencias, para la aparición del personaje”* (p.11).

C. Los Payasos, La escena, y el escenario portátil

“Solo se llega a un diálogo verdadero entre el artista y su público cuando las dos partes se mueven al mismo nivel de comprensión”

*Andrei Tarkovski
(1985)*

Los Clowns, ponen en marcha un movimiento pleno de inocencia propia del género. Su juego-fuga, en el hospital, hace de su auditorio, personajes. Ellos componen otro orden lógico. Hacen con los objetos

mismos del dolor, juguetes. Su improvisación constituye un tiempo diferenciado del ideario social e institucional.

Deleuze G. (1968) *“La expresión comprende todos estos aspectos: complicación, explicación, inherencia, implicación. Estos aspectos de la expresión son también las categorías de la inmanencia; (donde) la inmanencia se revela expresiva.”* Aquí se revela, una lucha invisible entre su yo, la máscara de su personaje, expuesto en la improvisación cama por cama.

Se define la trasposición como dispositivo artístico de intervención, en un campo estético, - como dice Lyotard J. (1988),- *“...ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía de la muerte. En el dolor, el cuerpo afecta el alma. Pero ésta también puede afectar a aquél, como si el cuerpo experimenta un dolor de origen externo, por el solo medio de representaciones asociadas inconscientemente a situaciones dolorosas”* (p.103)

Ellos, trabajan improvisando ponen en acto, viajes, paseos, y deportes imaginarios con los pacientes, sus familiares si los hubiere, y el personal, enfermeras, mucamas etc.

Dice Gómez M. (2012), de este proceso que denominamos *incorporación y él encarnación: “La encarnación implica una crisis, una violencia que se apodera del status quo del actor y del personaje y que terminará plasmando al personaje escénico. En este sentido, el personaje es una sucesión de recortes. Que el actor realiza con aspectos disponibles de su sensibilidad. Sus espacios negados son extremadamente mayores que los permitidos, pero sólo así se va direccionando la construcción en busca de la teatralidad.”* (p.18)

El juego de los payasos, se trata de una creación, como dice Gadamer G. (1977) *“...obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir.”* *“La paradoja humana todavía sirve como guía **absurdum** para*

el acto de la Gracia,...” “Entre el artista, el hombre de intelecto y su sociedad se ha abierto un insondable abismo. ... Pues, a menos que creemos una comunidad humana, resultará al final que todo el resto de nuestras gloriosas realizaciones no habrá sido más que un pacto con el diablo” (pp.43-47)

D. La formación en la fragilidad y el desafío del clown ante la modernidad

El personaje teatral dice Gómez M. (2012) *“...enrarece lo cotidiano y por ese acto se distancia... Tanto los aspectos formales, como los inmatrimales, imaginarios y simbólicos definen la condición abierta del personaje, que se constituye en signo legible a partir de la percepción del público. Sólo a través del acto performativo, condición sin la cual no hay teatro, el personaje se materializa. (Pp.11-13)*

A esa definición del personaje teatral, se le han de integrar las condiciones paródicas del clown. Dice el autor que: *“El juego, desde el momento que pone en movimiento al jugador, se representa a sí mismo, por lo que el paso al juego escénico que dispara el actor en su tarea de construcción del personaje, es casi inmediato.” (p.19)*

En “El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral”, Lecoq J. (1987) va a dar cuenta del *“...fondo poético común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación.” (p.74)*

Para él, se trata de transitar el mundo con las visiones, escuchas, tactos y sabores que habitan al actor. El clown de hospital, con los símbolos que inviste, constituye y referencia su espacio. Legitima sus acciones imaginarias y su peso semántico, su significado y sentido. Da otro sentido a las asociaciones simbólicas. Crea el germen de una realidad en transformación.

La máscara, desde tiempos inmemoriales, da lugar a la incorporación de un tipo de estratificación de fuerzas, cuyas formas invocan aquello a incorporar entre el cuerpo del actor y su público.

Cuando, Severi C. (2003), analiza las máscaras y el nombre propio como objetos-quimeras, constituye una forma que moviliza la mirada y una serie de operaciones mentales condensadas en imágenes eficaces, intensas y fragmentadas. Dice que su función antropológica es crear una apoyatura, con doble interferencia hacia el actor y hacia su público. Sus indicios heterogéneos, generan operaciones visuales, que implican “soportes mnemónicos” rudimentarios. Y su imagen, da lugar al nacimiento de una criatura compuesta.

En tanto invocación ontológica y visualmente, representa una quimérica, cuya función es invocativa y ceremonial.

La “máscara expresiva” y la del clown lo es, “...estas máscaras aportan un nivel de actuación, mejor dicho lo imponen.” -Lecoq J. (1987), (p.84) Su imagen lúdica predispone a un tiempo excluido del mundo adulto, da lugar a dicho retorno. Reincorpora el niño, que la cultura o las exigencias obligaron a dejar de lado.

Lings M. (1966) señala que Shakespeare con su neoplatonismo, puso en escena, su “retorno al espíritu medieval”, Será justamente allí donde “...pone la autoridad espiritual de la civilización en cuestión”. (p. 12) Lings M., recuerda lo sacro del bufón en el rey Lear, al decir:

“La verdad es un perro que hay que echar a la perrera. Y debe echarse a latigazos, mientras que la Señora Braca puede acurrucarse y heder al amor de la lumbre.”

Es así como Lings M. concluye que es justamente “El loco”: “Él es el único que puede adaptarse al nuevo orden...es la sabiduría disfrazada de locura” (p.79)

Veremos ahora si lo risueño y lúdico del payaso excluye lo trágico. Para ello será necesario diferenciar trágico real de trágico teatral y si este concepto excluye que sea un clown quien lo transita. Sobre el hombre trágico o mejor decir presocrático. Clemence Ramnoux (1972), en su introducción a Los Presocráticos, refiere el tiempo de la tragedia a los orígenes del teatro. La renovación de la mirada sobre

lo trágico en la modernidad, se restableció a partir de Nietzsche, “se añade la acusación de <<decadencia>>. “ *La posterioridad de él se aboca a buscar las “artes y la tragedia”* (p.1) En su advertencia dice: “...*inmensa tarea sigue siendo la de suprimir nuestros propios prejuicios.*” Para ello habremos de desechar la oposición materia espíritu, y el dualismo cuerpo alma, la materia no era nombrada como tal. Cuando hablamos de un cuerpo, lo concebimos como forma que afecta la materia, se trata de una composición.

Los dioses para los griegos tenían cuerpo. “*Carece de sentido clasificar a los presocráticos, ..., de materialistas o de espiritualistas.*” “*Lo mismo de la oposición sujeto objeto*”. El hombre percibía dentro de sí, así lo efímero desaparece y la inteligencia de los griegos presocráticos no era la Razón sino una *capacidad de la divinidad dentro de sí* y que por ello se conoce a sí misma. De ese modo en la intelección se constituía la sabiduría espiritual. Frase difícil de captar, sin lo que le precede. Los emigrantes aedos, sabios nómades fundadores de patrias y de escuelas definían sus amistades “de alma a alma”. Estos son los territorios en los que nacen las artes escénicas de la antigua Grecia. (Pp.1-9)

Esta concepción trágica griega es posterior a los héroes homéricos, antes del S.VII.AC, “... *en el siglo IV Aristóteles ya no comprende el hombre trágico.*”

Vernant y Naquet. (1968) señalan el aporte socio psicológico y la concepción teatral en que nace el *sentimiento de las contradicciones del “héroe”, ya separada, conflictivamente su individualidad de su ser social.* Al rescatar los discursos poéticos clásicos embebidos del vocabulario legal de los trágicos, sitúan la oposición griega entre la tradición y las nuevas leyes sociales.

Genette G. (1983), menciona que los discursos poético clásicos estaban embebidos en el vocabulario legal. Se trataba de un discurso nuevo, apoyado en el coro. Esos grupos, llamados *thiasos* se trasladaban de una ciudad a otra y solían dedicarse a celebrar una

divinidad. Señalan la importancia del teatro ateniense en la transformación de las lógicas sociales y su influencia en la construcción del nuevo ideario socio político de la época, igual que Bauzá, H. y Mansilla C. (2003). El cortejo y la fiesta, componen un desafío. La fiesta está consagrada a lo fértil y lo grato, lo que la tierra regala al trabajo del hombre y remite a lo fundacional de las festividades agrarias de la cosecha. Y las celebraciones teatrales con la honra a los dioses.

En la edad media tardía en Europa. Ladislao Szabó. (La Nación ,21 febrero 1982) Nos habla del miedo (por la peste) a la muerte, propio del año 1000, en su angustiosa espera, sumieron a poblaciones enteras a largos ayunos y flagelaciones, que luego le sobrevinieron orgías en muchos países europeos. Los miedos colectivos mutaron a la burla a la muerte. El autor afirma que el carnaval ya no se instaura como saturnalias, sino como victoria sobre la enemiga del hombre. Predecesores de Arlequín, *“Alichino, uno de los diez demonios que encabezan la procesión de los muertos en el canto vigésimo tercero del Infierno de Dante”*.

Arlequín: *“No cabe duda de que toda la figura de Arlequín se hizo de acuerdo con el modelo de Hermes Psychocompos, el dios griego cuya misión era conducir a los difuntos al otro mundo.”* Szabó concluye *“Una de las fiestas más antiguas de la humanidad, el Carnaval es el triunfo de la vida sobre el séquito trágico de Arlequín, el rey de los infiernos. Es la parodia del entierro y la burla de la muerte. La muerte de la muerte.”*

Compara los personajes con la forma teatral que le sucede, “La Comedia Dell ‘Arte”: Arlequín guía la burla, el médico acompaña al muerto, “Il doctore” “Pantalone”. “Pierrot”, con su cara enharinada, el muerto, Colombina “un montoncito de podredumbre. ...y un muñeco de paja fue quemado en su

lugar”, lugar del sepulturero bautizado de “pagliaccio”.

Para Erich Kahler (1972) *“El diablo, cuyo poder se suponía restringido a la esfera terrestre- como el Ahura o Agra Mainyus (Abrimán) de Persia- es incapaz de prever todos los efectos de sus acciones o de captar el plano espiritual de los pensamientos y la existencia del hombre. Por lo tanto está expuesto a fracasar al final. Pero como espíritu de negación y de escarnio, es formidable en la ironía. Así desde el remoto siglo XV, cuando las obras seculares empezaron a separarse de las obras clericales y los misterios. El diablo adquirió el carácter de pícaro grotesco, del burlador burlado, precursor de las populares figuras del bufón y el gracioso de Arlequín y Hanswurst.”* (p.318)

Este pasaje de Kahler, E., ilustra, conjuntamente con el crecimiento de la secularización, la ambivalencia trágica del personaje de Arlequín, en tanto posibilita vislumbrar, por un lado la distancia burlona del personaje ante la muerte y la potencia de un “eterno retorno”, del espíritu en infinitos cuerpos; constitutiva del mensaje gnóstico, apoyado en la burla del ángel caído. En el nacimiento y desarrollo del género, se han de considerar los aportes de “La Comedia Dell Arte”. Nacida a mediados del S XVI en el norte de Italia. Recorrió con sus escenas Europa, por casi tres siglos, se extendió por España, Francia, e influyó con su dramaturgia a Meyerhold en Rusia. Eran producto de creaciones colectivas de actores o compañías nómadas.

Construían su repertorio de aguda crítica social, al parodiar la “comedia erudita”, las anécdotas, pasajes de tradiciones, relatos e historias populares. Los disfraces eran herencia directa de juglares y bufones medievales. Utilizaban máscaras típicas para personajes cuya estética estaba prefijada.

La “Commedia all'improvviso”, partía de guiones esquemáticos sobre los que improvisaban los actores. Esta modalidad de desempeño de personaje, es la base de la improvisación de los clowns actuales, en todas sus trasposiciones.

Se le llamó “commedia popolare, y “commedia di maschere”, “buffonesca o di buffoni”, (burlesca), “commedia a soggetto” (de tema o temática). Solía partir de ciertas dificultades amorosas, en las que intervenían, intereses, criados, de allí el nombre di zanni (de criados). Pasó a influir en la dramaturgia de Molière, en varias obras de Shakespeare, Cervantes y Calderón de la Barca.

Para Lings M. (1966) un enfoque premoderno; se halla presente, tanto en Shakespeare, como Lyly, Spenser, Chapman y Ben Jonson, haciendo referencia a la escritura llamada “Arte sacro”, relaciona esos textos con la alquimia. *“Ellos sabían” que el resultado del matrimonio químico del azufre y el mercurio, o del “Rey y la Reina”, el magnum opus de los alquimistas, es el alma perfeccionada y resucitada,...” Esta es la muestra del alejamiento de los valores medievales, propios de “la visión que penetra a través del símbolo hasta la realidad universal.”* (p.14) O sea que, estos escritores compartían una visión neoplatónica.

Para Bloom, H. (1994) Las *sombras* en Shakespeare, no se corresponden con el advenimiento de un pensamiento renacentista que remite a un mundo naciente y un hombre distinto. Shakespeare (1591-92) colocaba las sombras, de un modo crítico respecto del humanismo del Renacimiento. Lo que permite inferir en la obra de Shakespeare una crítica al utilitarismo naciente en su personaje Ricardo III, a partir del distanciamiento cultural de la Gracia, y el refugio en la hipocresía, para cometer sus crímenes, en procura del poder, se constituye algo totalmente distinto de la nobleza del espíritu.

Su opuesto un clown, Bottom, personaje de “Sueño de una noche de verano.” de Shakespeare W. (1595-96), ello facilita comprender, la estratificación de valores, entre Ricardo III representante extremo del “naturalismo escéptico”, naciente con la “modernidad iluminista” y Bottom una composición de lo humano en un clown amablemente

inocente. Shakespeare nos deja entrever en Bottom⁴ el hombre natural que está sujeto a las bromas malditas del demonio Puck. En tanto Bottom, es el fondo inocente, el piso, la tierra sobre la que se constituye la naturaleza del clown. Encontramos allí la inocencia del niño capaz de hablar con las hadas.

Su diferencia del clown de hospital, no estriba en su estética, sino en que uno posee un texto precedente y el otro improvisa en cada encuentro. Tomamos entonces a Bottom como modelo de diseño estético del género y referente compositivo, que se despliega en sus actos.

Al volver a la evolución del payaso en la modernidad, le vemos precedido por los personajes de la Comedia del Arte.

Gómez M. (2012) dice, que es en el *"...espacio de ficción (que) el personaje recibe sentido y en un funcionamiento integrador también otorga sentido. Estos aspectos inmateriales lo constituyen, por un lado, las relaciones que establece con el referente real, del que es mimesis."* (p.12) *"..., el personaje teatral se constituye a partir de diferentes capas, o de un entramado de datos, que, al entretorse con la materia corpórea e imaginativa del actor,..."* (p.15)

A esos aspectos inmateriales nos referimos con los estratos de fuerzas en la composición *del cuerpo de un personaje*.

Dice Daniele Finzi Pasca, en su carta al Cirque du Soleil (2004): *"El clown no es un cómico, ellos se ocupan de la estupidez humana. Por el contrario, el clown estudia la incoherencia, y la incoherencia tiene necesidad de inteligencia, una inteligencia que se aleja de la visión común de los dramas, que cambia la dimensión de las cosas, que transforma la proporción de la realidad"* (p.24)

El payaso de hospital, suele hacer los recorridos en duplas o tríos. La improvisación, con su público, requiere gran creatividad. En la

⁴ Shakespeare W. *Sueño de una noche de verano*, Bottom es el personaje principal de dicha obra.

integración de secuencias por visitas, se suele desarrollar una misma temática con los mismos pacientes.

Ese juego-potencial, constituye la capacidad de transformar los espacios que los payasos llevan a cabo, como capacidad de transformar los objetos de la cotidianeidad: La molesta chata, vergonzante para el paciente inmovilizado, se convierte en un instrumento musical y pasa a ser un “chatarrango”.

Los participantes pasan del lugar del padecer al de componerse, en una alteración de la estratificación de las fuerzas dominantes en su composición subjetiva.

En cada encuentro hay un pasaje entre reinos, según Deleuze G. (1969),

“Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales; (el tiempo del) Aiôn es el lugar de los acontecimientos incorporeales y de los atributos distintos de las cualidades... (Aiôn es) el movimiento de la <<virtud>>... toda la línea del Aiôn esta recorrida por el Instante,...” (pp. 211 - 213) Sin esta idea de un tiempo que se independiza del tiempo único de Cronos no existiría el lenguaje ni el acontecimiento. La idea de un plan plano donde el tiempo de Aiôn se despega de Cronos, es lo que separa la vida anímica del sometimiento al padecer de los cuerpos físicos. *“El acontecimiento se reporta a los estados de cosas, pero como atributo lógico de estos estados, completamente diferente de sus cualidades físicas aunque sobrevenga sobre ellas, se encarne o efectúe en ellas.”* (p. 213)

Con su fragilidad, actúa como desequilibrante de las secuencias de las series psicosociales pre-establecidas, al desorganizar la serialidad médica hospitalaria.

Dice Deleuze G. (1969)- *“El devenir loco de la profundidad es un mal Cronos,...”* (p. 209) Los payasos-médicos, son consistentes con la adaptación-paródica a la que están sujetos los individuos internados. Con su “tiempo ahora”.

Los individuos en la maquinaria hospitalaria, pasaron a ser, un número de cama, una patología. *“Cronos quiere morir”*. (p. 210)

Por tanto ese “aquí y ahora” es lo propio del *“Aiôn de las superficies,... lo hace así mismo con toda la potencia de un <<instante>.”* (p.211) Ese presente terrorífico de las profundidades de los cuerpos, que ha subido a la superficie, es suplido en parodia, que sostiene el Aiôn cambiando su naturaleza.

“Así pues, un afecto está tanto más bajo nuestra potestad, y el alma padece tanto menos por su causa, cuanto más conocido nos es”, Spinoza B.

Circunscribimos el “pase” de los clowns, como *la máquina parodiante*. La paradoja -Deleuze, G. (1969)- *“... del comediante en ese sentido: se queda en el instante, para representar algo que siempre se adelanta y se atrasa, algo que no deja de esperar y de recordar..., singularidades comunicantes... (Lo) pre-individual.”* Esto es lo que ocurría, una comparsa carnavalesca con su risa chispeante irrumpiendo en la solemnidad de angustiosos destinos: *“... ahora, ha llegado el momento; el futuro y el pasado del acontecimiento..., que esquiva todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas,”* (pp. 192-193)

E. Teatralidad y lógicas sociales

Para Genette G. (1983), Desde Aristóteles la parodia es un género estudiado que constituye una *“...acción baja en modo dramático la comedia;...por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de parodia.”* (p. 20)

En Grecia, *“la etimología: oda, es el canto; para: <a lo largo de>, <al lado>; parodien, de ahí peródia, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contra canto-en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una*

melodía. Aplicada al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis.” (p.20)

“En un sentido todavía más amplio, la transposición de un texto épico podría consistir en una modificación estilística...” (p.21), llevado hacia lo coloquial y/o lo vulgar, en ella se suelen incluir los travestismos burlescos. Se refiere Genette G. (1983), a una burla de la epopeya, u otros géneros serios, heroicos o nobles. Respecto del nacimiento de la parodia en Delepieyre sin dejar de lado cierto humor al respecto, dice que “nos invita a soñar”, no por ello deja de citarle, se refiere a cuando *“...estos relatos (la Ilíada o la Odisea) no satisfacían las expectativas o la curiosidad de los oyentes... los rapsodas modificaban los textos con versos compuestos desviando su sentido para divertir al público”*. Esta observación, al referirse a lo que ocurría en la recitación o luego de ella, a mano de los bufones, *la rapsodia* da por necesaria la parodia, tanto como la tragedia, implica el nacimiento de la sátira. Si bien Genette, dice oponerse respecto del origen de la parodia y su nacimiento. Se fundamenta en la repetición de los textos de Homero.

Dado que estas auto citas aparecen en un mismo texto, por lo que las repeticiones con diversa intención, dan lugar a la auto cita, y reconoce que dichas repeticiones son el origen de la parodia.

Los payasos reúnen los elementos primordiales de un acto paródico: La modificación del texto en función del público, les sitúa de lleno en el acontecimiento fundante que es la relación con el público y la improvisación. Genette G. redescubre la relación entre parodia y proscenio. Dado que el proscenio es tradicionalmente el lugar del rapsoda y desde siempre el lugar del payaso. O sea el proscenio, es el espacio teatral creado para la relación con el público. Es lo que constituye la posibilidad de un “regreso”, a las calles y las ceremonias populares, la invocación del dios subió al escenario, el proscenio restablece un diálogo con su fuente en el pueblo. Por lo que el proscenio restituye la relación con su origen, sosteniendo un diálogo original, que pasa a ser parte de la representación.

Cuando Winnicott invita al juego a sus pacientes recrea un espacio, que denomina transicional. Un espacio virtual en que se desarrolla el tratamiento por medio del juego. En la teatralidad hospitalaria, los clowns transforman desde el proscenio a los pacientes en co-actuales, compositores de la puesta. Por lo cual:

1) El proscenio es el espacio para relacionarse con el auditorio. El proscenio no es lugar de representación de un personaje, sino de un presentador, aquel que da cuenta de lo que va a ocurrir en la obra y sus vicisitudes, lugar en el que “se es”, lugar verdadero.

2) El proscenio, lugar de diálogo, donde las repeticiones de gestos, sonidos o muecas suscitan gracia y entretenimiento en el público, y son las que hay que tener en cuenta. Es aquello a repetir.

3) A esto Genette G. (1983), agrega que en *“...el estilo épico, a causa de su estereotipia..., no solo es blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de auto pastiche y de auto parodia involuntarios... Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas.”*

(p. 26) De allí se deriva un cambio de sentido. De lo trágico a lo risible mediado por un cambio de humor.

Entonces el palimpsesto, de los clowns, en tanto transposición⁵, constituye la raspadura (de la épica) casi inadvertida de los “discursos dominantes” en sus representaciones.

La parodia, según Genette, en cita a Escaligero: *“...en efecto cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de*

⁵ Se prefiere mantener la acepción corriente de parodia y pastiche es en dicho personaje puesto al servicio de la inocencia del personaje, “sin intención agresiva o burlona”. Se remite a la imitación lúdica no satírica. Lo satírico en el clown es su máscara. La vestimenta la podemos considerar opuesta a la estética dominante. Sus nombres parodian lo instituido. En los textos improvisados se encuentra la parodia de todos los discursos populares buscando su sentido positivo, por ejemplo: Al maletín se le llama “buenetín” porque se comporta bien. .

escuchar. ...La parodia... por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia objetos cómicos.” (p.37)

En tanto forma menor de la cultura, mantiene sus vínculos, con esa “marginalidad que se universaliza.” y opera modificando los discursos dominantes. Al decir de Certeau M. (1980), “...se convierte en una mayoría silenciosa... compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas. Esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan... el “fraseo” debido al trabajo y a la inventiva

“artesanales”, la discursividad que combinan todos estos elementos “recibidos” y grises.” Particularmente la parodia “Al ubicarse en la perspectiva de la enunciación, propósito de este estudio, se privilegia el acto de hablar: opera en el campo de un sistema lingüístico”

Los payasos se reapropian, “de la lengua a través de los locutores;” modifican el sentido de aquello que circula en la cultura “dominante y dentro de ella-las innumerables e infinitesimales (realizando) metamorfosis... para transformarla de acuerdo con sus in-tereses” de parodiantes. (pp. 40 a 44)

En esos “no lugares”, se hace posible, un subrepticio juego, memoria de otro tiempo.

Genette G. (1983) dice “... Barthes llamaba a la teatralidad (<el teatro menos el texto>) propiamente dicho: espectáculo y representación” Más adelante “De hecho, la verdadera fuente dramática, sobre la cual se ejerce con preferencia el trabajo de transposición, es la improvisación. Cuya diferencia con la textualidad de la cultura dominante se citan como intertextualidad, jamás se trata de textos escritos, sino de referencias, de público conocimiento, es decir, la parte extratextual.” (p. 359)

Al abordar esta trasposición de los clowns se hace necesaria redefinir la teatralidad.

En el trabajo de Bajtín, M. (1941), sobre la fuerza de lo carnavalesco tendiente a desaparecer, en la modernidad, rescatamos su influencia, allí donde se hace presente.

Definimos estas escenas paródicas, inscrita en nuevos sentidos culturales. Su *no texto preexistente*, sus improvisaciones, *outsiders*, fuera de los

“dispositivos de control”⁶, libres, a disposición de los artistas, que actúan recreando un campo imaginario. Los payasos pueden acceder, sin palabras prescritas. Con la sola presencia, hablando en Grammelot, o sea sin más texto que ciertos sonidos onomatopéyicos. Sonidos poblados de afectos de reconocimiento que dan lugar a la expresión. Si bien en los ámbitos vinculados a lo escénico, se utiliza el término *teatralidad* en lugar de la palabra teatro, suele hacerse para diferenciar la referencia edilicia de los aspectos que se refieren a la escena teatral.

En este momento del desarrollo, se trata de diferenciar la teatralidad, de esa utilización previa del teatro o puesta en escena. Se intenta una redefinición de teatralidad, en función de esta transposición:

Teatralidad: Implica para nuestro dispositivo, una escena dentro de la escena, capaz de modificar las lógicas precedentes, que transmuta aspectos “subjetivados,” por sus usos y costumbres, instaurados como naturales hasta ese momento.

En tanto que dicha teatralidad interviene como parte de un dispositivo de intervención Sociocultural, en un contexto de transposición paródica, por tanto se refiere a un acontecimiento transformador del sentido aquí y ahora en acto. Ello se sostiene en la capacidad de los actores, (a partir de sus personajes). Genera innovaciones en las relaciones instituidas. Confiere sentidos de “contra efectuación”, ya sea por cambios de humor, gestualidad o relato paradójico.⁷ Altera la

⁶ Se trata de mecanismos propios de las sociedades disciplinarias estudiadas por Foucault.

repetición, transmutando su cualidad de escena orgánica al instituido. Confiere en acto, la capacidad de reflejar, consciencia de sí, sea parcial o totalmente, des-inscribiendo su organicidad subjetiva. La teatralidad del payaso de hospital está constituida por elementos compositivos que generan “claves” estéticas. Las “claves” que se apoyan en hábitos culturales y tienen un origen histórico social, constituyen de por sí un signo, como por ejemplo la nariz roja del payaso, ésta de por sí puede condicionar un clima, capaz de crear las *afecciones* entre él y su público. Cuando en literatura se tiene en cuenta a los lectores, se habla de literalidad como se hizo pensable la relación entre “*negociación*” y “*oposición*”, con la audiencia ante la palabra escrita.

Para Pampillo G. y otros, (2005) En sus estudios de Román

Jackobson sobre la obra literaria, a la “literaturidad” dieron en llamarle, *efecto estético*.

Ese efecto estético, de teatralidad, requiere de una negociación con su público, ello dará como resultado una “teatralización,” con su texto y expresión. Esto supone una audiencia activa, dispuesta a participar ante una presentación, o ante la lectura de un texto poético etc.

Se trata de generar un campo con el auditorio sea este lector, cinematográfico o teatral. Un campo que establece cuál es el código grato a un público que se encuentra implicado por los “guiños del humor”. Dicha experiencia en cada forma, instaura un diálogo con el auditorio. Por lo que el acontecimiento teatral en el clown, está ampliado, este participa de un género, para el cual el código está constituido en la participación en el juego

17 Relato paradójico, es el que se introduce a cuento de generar un contrasentido, procurando hacer consciente la incongruencia actitudinal, acorde al bien estar, o incoherencia o desvío según el horizonte de expectativas.

que va proponiendo. Se potencian las propuestas de los pacientes y atienden a sus iniciativas, por lo que se habla de una *transmutación de los participantes*.

A partir de la instauración de las escenas compartidas, los payasos actúan como las enzimas catalizadoras de la puesta. Si bien la investidura, colores, nariz, cuentan como disparadores paródicos luego el juego pasa a ser un

“entre” todos. Ello da lugar a “olvidar” las identidades instituidas, generando un corrimiento en el plano de las cualidades intensivas, sobre determinadas por la condición circunstancial de los enfermos y los sanos, los curadores y los curados.

F. Semantizaciones y lógicas sociales

El discurso dominante en el hospital, está constituido por la semantización que se sostiene en la relación médico paciente. Para Foucault M. (1978), Lo que orienta el equilibrio de su experiencia, donde *“...la mirada del médico no se dirige inicialmente a ese cuerpo concreto, ... el enfermo; ... sino a intervalos de naturaleza... los signos de (La enfermedad), ...”* (p.24)

“Los gestos, las palabras, las miradas médicas tomaron, desde ese momento (S XVIII), una densidad filosófica..., el pensamiento médico está comprometido por derecho propio en el estatuto filosófico del hombre.” “Esta experiencia médica... (Se inscribe como...)... el fin de lo infinito sobre la tierra...y que deja como única huella que permanece, lo que justamente debía ser abolido por su muerte: la forma hermosa y cerrada de la individualidad;...” (p. 278) Esto es lo que se instaura como lo impuesto. *“En juego, pero olvidado para su provecho.*

La metodología “construida” a partir de una *objetivación circunscripta a los cuerpos físicos como objeto y sujeto de intervención*, no deja de ser una negación, creada como defensa emocional ante la proximidad del sufrimiento subjetivo tanto de los asistidos como de los asistentes. La importancia del aporte de Foucault, ante las consecuencias históricas del discurso al *“...Intentar aquí un análisis estructural de un significado –el objeto de la experiencia médica- en una época en la cual, antes de los grandes descubrimientos del siglo XIX, éste ha*

modificado menos sus materiales que su forma sistemática. ...en el cual tenemos la costumbre de reconocer, en una conciencia adormecida, el lenguaje de una "ciencia positiva". (p.13) "Esta experiencia (Médica.) que inaugura el siglo XVIII y a la cual no hemos escapado aún, está vinculada a una vuelta a las formas del fin, cuya muerte es sin duda la más amenazadora, pero también la más plena." En definitiva Foucault, amplía su crítica a esta mirada dominante del positivismo a lo que ella oculta "...es el fin de lo infinito sobre la tierra, la llama que vuelve a su fuego de nacimiento y que deja ha trazado una estructura que no está aún desenredada;..., han constituido la trama sombría pero sólida de nuestra experiencia."(p.280)

Al participar en distintas escenas de la vida cotidiana del hospital los payasos con sus escenas, constituyen heteronimias y "ecos discursivos". A ese proceso se le denomina: *resemantizaciones*. Sus afecciones generan un constructo que sostiene sus reverberaciones espacio-temporales en tanto afección-acontecimiento.

Se trata por consiguiente de una nueva clínica emergente de la estética.

"Un clown es aquel que danza un cortejo frente a la humanidad. ...Nos preocupamos de lo que proyectamos, de lo que los otros se imaginan que somos." Pasca, F. (2012), (p. 30)

La extranjería del clown, despliega enunciaciones compuestas por un ver y escuchar lo paralingüístico, que se compone en común acuerdo entre los participantes, en una multiplicidad de guiños y señales que sus actores son capaces de vivenciar. Pasca, F. (2012) lo vincula al escenario, el clown de hospital también "pisa" un espacio peligroso. Tratar de transformar una idea en *"un gesto poético es un proceso hasta a veces doloroso."* (p. 74)

"El proscenio está delante del telón de boca, es un lugar donde un actor dialoga directamente con el público sin poder actuar porque el público, cuando estás en esa posición, tiene que creerte. ...Se

establecen allí las reglas (Negociación) del juego que nos permiten jugar juntos, como cuando de niños decíamos:”

Para Finzi Pasca D. (2012), la presencia del clown, “...es la de un actor experto en danzar en el proscenio”.

Entonces hay algo más que mantiene al personaje incorporado por el actor, se trata de un estado de conexión-improvisación abierto a los estímulos que vienen de sí y de su público.

G. Acontecimiento y Expresión

El acontecimiento para Deleuze G. (1977), implica un que algo extraño suceda. Un “extraer” de la expectativa, de lo acostumbrado, en tanto que habitual, es aquello no esperado.: “...la cosa más delicada del mundo”,...lo contrario de hacer un drama o una historia... cuando entran en una habitación, no son persona, caracteres o sujetos, son una variación atmosférica, una variación de color, una molécula imperceptible, una variación atmosférica,... Las verdaderas entidades son acontecimientos, no conceptos.” Si se procura saber algo más sobre la entidad, se trata de: “Lo que constituye la esencia o la forma de ser, valor.” Para la escolástica, lo que hace que la cosa sea. De allí que Deleuze, caracteriza a los “juegos de humor” como facilitadores o propiciadores del acontecimiento. (p.79). Encontramos que los juegos de humor propician la *presencia* del acontecimiento. El acontecimiento ocurre, cuando lo manifiesto de la escena deviene, muta, sin salir de sí.

Si nos ayudamos con Borges J. L. (1936): el acontecimiento alude a un tiempo simultáneo; “...tiempo como la fluencia de lo potencial en lo actual es afín a esa idea. Los objetos eternos de Whitehead, que constituyen “el reino de la posibilidad” e ingresan en el tiempo.” Se trata, de “...una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos.” En la escena las transformaciones de los espacios y los tiempos, son articulaciones, dependientes de las diversas sensibilidades que sostienen el acto. “Nada ocurre en este mundo, en

el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición.” (p. 38)

En *Lógica del sentido*, Deleuze G (1969); va a oponer el resentimiento al acontecimiento. Dice que la afirmación del acontecer, es el *Amor fati*, en tanto afirmación viene a constituir el sentido de una moral de la afirmación. Se trata de ser digno con lo que ocurre. Se trata de un cambio de voluntad espiritual sobre la desgracia “una especie de salto sobre el terreno del cuerpo” que pasa a querer algo *en* lo que acontece. *“El brillo el esplendor del acontecimiento es el sentido.”* Por lo cual le da tres dimensiones, que no son lo que acontece a los ojos, sino, *“lo expresado puro que nos hace señas y nos espera.”* Se trata entonces de “aquello que ha de ser comprendido,” “querido,” representarlo: “hacerse hijo de sus propios acontecimientos.” Se trata de una afirmación que repetirá en distintos momentos de su obra. *Se trata de afirmar que “nacé para ocupar ésta herida”.* El actor representa y *“no es nunca un personaje, es un tema”... “para abrirse al rol impersonal y preindividual.”* Allí Deleuze va a introducir la cuestión del *plano de consistencia*, plano de movimiento de flujos, *“nada que ver con los sujetos, sino más bien con las llamadas <<haecceidades>> que vincula a un tiempo flotante del*

Aión.”(Pp.189-195)

Son equivalentes para Deleuze:

“HAECCEIDAD = ACONTECIMIENTO = ENTIDAD” Algo ocurre en un plano de inmanencia o de consistencia, igual “que la poesía y el dibujo orientales,...proceden de haecceidades.”

La expresión *haecceidad*, fue creada por Duns Scoto (Diccionario de Filosofía 2001)

Para Duns Escoto. "Haecceidad", proviene del latín haecceitas, (de haec, "esto"). Que denomina también "principio de individuación" porque identifica en el interior de un género (la humanidad, por ejemplo). Se trata de una realidad concreta creada por Dios.

Haecceidad, será la expresión de la esencia divina en el ente. Se trata de una realidad sensible compuesta de materia y forma.

Se puede incorporar a la idea de acontecimiento en Deleuze, la relación que establece Lyotard, (1988) donde vincula *“el aumento de ser aportado por el acontecimiento.”* (p.97) En su desarrollo va relacionando *lo bello y lo sublime*, a partir de Kant; que oponiéndose a Burke dado que este (1757) en su estética *“...apuesta (a) mostrar que lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada. (Afirma que:)...hay otra clase de placer, ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía de la muerte. En el dolor, el cuerpo afecta el alma. Pero ésta también puede afectar a aquél, como si el cuerpo experimenta un dolor de origen externo, por el solo medio de representaciones asociadas inconscientemente a situaciones dolorosas.”* (p.103-104) Burke a esta pasión espiritual, la llama “terror”. *“Ahora bien los terrores están vinculados a las privaciones”*. Privaciones de luz, del prójimo, de soledad, del lenguaje, de objetos, al vacío, etc. Así enumera, para concluir, que se trata de que, el suceso no suceda. El alma amenazada (del paciente hospitalizado, podemos decir) cuando se aproximan los payasos alejan el estupor. Podemos decir utilizando la hipótesis de Burke-Lyotard. Allí está pronta para el acontecimiento, *“...el arte procura el placer del alivio, del deleite.”* Por lo cual lo sublime *“...no es cuestión de elevación,... sino de intensificación”*. (p.104) Hemos de concluir en torno al acontecimiento. Sin por ello pretender dar una respuesta final dado que implicaría una investigación más amplia. Se trata de un concepto que transita por la filosofía y la metafísica; decimos que ocurre. Dice Lyotard, (1988), *“Empujadas por la estética de lo sublime a la búsqueda de efectos intensos, las artes, sea cual fuere su material, pueden y deben hacer caso omiso de la imitación de los modelos únicamente bellos, e intentar realizar combinaciones, insólitas, chocantes. El choque por excelencia es que ´suceda´ (algo) en lugar de nada, la privación suspendida.”* (p.105) *“No se trata de conceptos sino simplemente de modos de la presentación”* (p.114)

En síntesis, se puede decir que el acontecimiento es “algo” de la índole de lo estético, que suele ocurrir, que genera un despliegue sensible, distinto a la monotonía del dolor presente, que coloca a los partícipes ante sensaciones que hacen guiños, con algo difícil de expresar con las palabras cotidianas, por diferenciarse de ellas en su cualidad. Para los creyentes se dice que se trata de la presencia de lo divino, y para los no creyentes, el compartir sensaciones provenientes de las artes, del sonreír ante aquello innombrable.

Capítulo IV: El clown en transposición hospitalaria

- A. Investigación acción**
- B. Drama, tragedia y parodia**
- C. La trasposición hospitalaria y la relación médico paciente.**
- D. Parodia: filosofía y crítica social**
- E. Transferencia in situ**
- F. La cuarta pared, “entre” el arte y su público**
 - F.1. Del rito a la secularización**
 - F.2. La pared dialógica y el grotesco circense**
 - F.3. En el teatro de la Edad Media**
 - F.4. Los Juglares**
 - F.5. En los “corrales de comedias”**
 - F.6. Sobre la cuarta pared del Teatro de la Ilustración**
 - F.6.1. La Aufklärung en Alemania**
 - F.6.2. Las transformaciones del teatro crítico en Diderot**
 - F.6.3. Algunas implicancias de la Ilustración**

G. Teatro en el Romanticismo

H. La ruptura de la cuarta pared en el teatro moderno

H.1. En la literatura

H.2. En el cine

H.3. En los Cómics

A. Investigación acción

Este capítulo está destinado a diferencia entre, trágico real, trágico teatral y su parodia. Como desde los Cínicos, se criticaba la polis, cuan capas es la parodia de modificar el tejido social en sus expresiones. E intentar recorrer algunos de los pasos que precedieron esta transposición. La transposición de los payasos a los ámbitos hospitalarios se han multiplicado recientemente⁷.

Las transposiciones del género más conocidas son, la plaza, el circo, el cine y el teatro.

El caso de los payasos de hospital, se trata de una salida de los medios tradicionales como fueron el circo, el teatro, la radio, el vodevil, el cine y la

TV, hacia instituciones hospitalarias.

Este cambio de soporte viene a instalar lo cómico junto a situaciones comprendidas, ya sea como dramáticas cuando no trágicas.

Se observan, “algunos efectos” que trastocan la subjetividad de los pacientes.

B. Drama, tragedia y parodia

El payaso social, se transpone a las villas, las calles, a los campos de refugiados, y los hospitales públicos.

⁷ En menos de cuatro años, una sola ONG, Payamédicos contó con 110 integrantes y trabaja en los hospitales Bonorino Udaondo (Gastroenterología de adultos) M. Curie (oncológico) Álvarez (adultos y niños) Clínicas (pediatría) Muñiz (niños con Inmunodeficiencia) Sor Ludovica en La Plata (pediatría) Bouquet Roldán en Neuquén. Los payasos hospitalarios, en los últimos años, se han multiplicado con distintas agrupaciones y nombres. Desarrollan su actividad con los pacientes, -niños y adultos- familiares, equipos asistenciales, concurrentes y visitantes de las unidades hospitalarias. Mi experiencia se realizó en el hospital Udaondo.

Darí­a la impresi3n que resurge, allí donde el padecimiento humano requiere ser transformado⁸. Los payasos con su poética colocan humor junto al dolor.

Se dice que el payaso de hospital, “desdramatiza” los estados emocionales de los pacientes internados. Esto último, sólo es correcto, cuando ante las intervenciones médicas se generan conductas “exageradas” emocionalmente.

En este punto se hace necesario precisar los significados de drama y tragedia. “Cuando se habla de drama se dice tanto de: Una obra literaria propia para ser representada. Cuando se trata de un poema dramático que tiene por asunto un conflicto de la vida humana, y en su acción y desenlace participa de las condiciones de la tragedia y de la comedia. Se dice también de un suceso conmovedor de la vida real.

Tragedia: Del griego tragodia, de tragos, macho cabrío y adó, cantar. Canción báquica de los antiguos gentiles. Poema dramático de acción, grande, terrorífica y lastimosa, personajes ilustres o heroicos, estilo y tonos elevados y desenlace funesto por lo común..., sucesos infaustos. Cualquier suceso fatal o desgraciado.” En la actualidad la intervención de los payasos, su aparición en ámbitos no tradicionales fue iniciada por Pach Adams en ámbitos hospitalarios y sociales de EEUU.

Luego se difundió rápidamente por todo el mundo. Según Romero A. y otras, (2012), En su texto: “Payasos de hospital”, dan cuenta del itinerario que han recorrido los payasos de hospital desde su origen. En EE.UU. desde 1986 de la mano de Chistensen M. que formó el

⁸ El precursor de la inserción de los payasos en los hospitales, orfanatos, campos de refugiados es Patch Adams, *Hunter Doherty "Patch" Adams*, Doctor en Medicina en la Universidad de Virginia Commonwealth (Colegio Médico de Virginia) en 1971, activista social, diplomático y escritor. Fundó el Instituto Gesundheit. En 1971. Con payasos voluntarios de todo el mundo visita países con campos de refugiados y Belén “Ciudad villa” en Perú Desde 2015, secretario de Salud holística de Green Shadow Cabinet de los EE. UU. Se le considera el inventor de la Risoterapia, es el responsable de la inclusión de los payasos en la medicina moderna.

Clowns Care Unit, para llevar clowns a los hospitales pediátricos de New York. Sin repetir el detallado recorrido de su texto, tomamos de él, que igual recorrido se desarrolló en Europa y Brasil. En el hospital Saint Louis de París, en España, Suiza, Bielorrusia, Austria, Holanda, Alemania, Islas Canarias, Canadá, Italia, Reino Unido, Turquía y Hong Kong. En Latinoamérica existen varias organizaciones, en Argentina, Payamédicos convocaron con Clowns No Percederos los primeros Congresos Internacionales de Clown y Payasos de Hospital que se llevaron a cabo en la Facultad de Medicina de la UBA, en la actualidad existen distintos grupos como Hospisonrisas y Clowntario. En Perú, Bolaroja, Dr. Yaso en Venezuela, hay grupos en Uruguay, Colombia y Chile.

Estas transposiciones hacen necesaria una “lectura” en la perspectiva sociocultural, de sus producciones de sentido.

Cuando se da la hospitalización, el paciente debe dejar de lado todos sus hábitos y vínculos, filiales. En el caso de adultos, sus relaciones laborales, amistades y demás situaciones que constituyen su ser en lo cotidiano, hábitos referenciales en que sostiene su identidad. Por lo que antecede, su situación subjetiva le caracterizamos como dramática. Sin referir a situaciones particulares, ante las enfermedades terminales, se la comprende como trágica real cualidades de: lo infausto, desgraciado, terrorífico, y lastimoso.

Situación donde los payasos intervienen y la transforman en una parodia de la que participan todos los presentes.

Estado de situación en los hospitales públicos observados: Se ha demostrado en el Capítulo anterior, como en la internación el trato ignora de la singularidad y tiende a suprimir la existencia de la subjetividad sustituyéndola por la historia clínica, Que denominamos “discurso dominante, salvo honrosas excepciones que las hay.

Se suma a ello la convergencia de pacientes transitorios, con pacientes que padecen enfermedades terminales y/o cuidados

paliativos. Por consiguiente están expuestos a un mayor o menor quantum de angustia.

Este es el “estado de cosas” en el que intervienen los payasos le llamamos trágico teatral.

Un estado de cosas, creado por la patología orgánica de los pacientes. Determinados ya sea por “accidentes” de ingestas tóxicas, intentos de suicidio consciente, patologías crónicas, recurrentes, auto inmune etc. A la suma de dichas circunstancias les llamamos *trágico real*, a veces sobre dramatizados según los ánimos convergentes.

Según Steinberg O. (1991) define, un transgénero se “...*mantiene en el recorrido de distintos lenguajes o medios*”, (p.33) y se sostiene con algunas permanencias históricas. Según el gusto de sus públicos.

Para dilucidar sus efectos, nos apoyamos en Verón E. (1988) que sostiene: “*Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido.*”

a) “*Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.* “

b) “*Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera fuere el nivel de análisis (Sea este micro o macro sociológico).*” (p. 125)

En el caso del payaso, habremos de partir hacia un intento descriptivo de las

“*condiciones de producción y (Las) condiciones de reconocimiento.*”

Para Verón E. (1988), la producción discursiva concibe “...*los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y remitiendo por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo.*” Para captar las transformaciones hay que ver, cómo afectan los “*discursos sociales.*” Hemos de tener en cuenta: “...el

problema específico de los *(nuevos) modos de comportamiento del sentido.*" (p. 122 a 133)

El proceso semiótico es el sistema y los productos los sentidos producidos. Desde estos productos accedemos a la red operando analíticamente sobre los fragmentos que extraemos del proceso semiótico. En la medida que voy desarrollando los modos de afección que interesaron los efectos de sentido espero poder responder: ¿Qué afectos genera el parodiar de los payasos en el auditorio? ¿Por qué el discurso médico-hospitalario, constituye transformaciones cuyas reverberancias que persisten en sus "huellas"? ¿Cómo los modos comunicacionales persiste el humor creado por las parodias?

En estos casos, el campo social, suele estar sujeto a *sobre fragmentación corporal*, en las están capturados y re-significados los cuerpos en situaciones socialmente traumáticas. De igual modo que ocurre en los campos de refugiados, las "villa miseria"

Hay también antecedentes de intervenciones de payasos con grupos y familias en situación de calle en diversos países, además de los payasos de hospital.

Verón E. (1988), *"La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos"* "... porque para postular que alguna cosa es una condición productiva de un conjunto discursivo dado, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto signifiante, en forma de propiedades discursivas." (p.124)

C: La trasposición hospitalaria y la relación médico paciente

Con el clown hospitalario, partimos de los "climas" que generan las prácticas instauradas en "la relación médico paciente". En esta "relación", en tanto profesionalizada. El paciente sufre una metamorfosis de su identidad, por la de su "historia clínica" y/ sus "órganos enfermos".

Esto no implica un juicio sobre la praxis médica, es así como han aprendido a tratar a los pacientes. A Foucault M. (1963) le cupo preguntarse: *“¿Pero cómo es posible ajustar la percepción anatómica a la lectura de los síntomas?... Una clínica de los síntomas busca el cuerpo vivo de la enfermedad; la anatomía no le ofrece más que el cadáver.”* (pp. 190 a 202) He allí el proceso de intervención, en el sistema productivo de significación social, que deja huellas en los productos transformando la semiosis. Por un lado interviene un discurso disciplinar, el de la medicina, sobre la subjetividad de los individuos internados. Por el otro, los juegos paródicos de los clowns, en el que por la intervención de los payasos, con su dispositivo parodiante, procede a crear nuevas significaciones.

D: Parodia: filosofía y crítica social

Un antecedente que nos parece plausible por su incidencia cultural en Grecia es la crítica cultural de la polis desplegada por los Cínicos. La Escuela de los Cínicos. Surgida en Grecia en el siglo IV AC, constituye un antecedente paródico, surgido de sus excentricidades estéticas. Su ironía fue compositora de numerosas sátiras, contra las costumbres y los vicios sociales de su tiempo. Eran irreverentes en actos tanto irónicos como humorísticos. Ellos basaron su crítica en la ironía. Su fundador,⁹ "Antístenes": el filósofo ateniense, discípulo de Sócrates instaba a la virtud. Proponían liberarse de las pasiones, reivindicaban el estado de la naturaleza, reduciendo al mínimo sus necesidades de alimento y vestidos. Expresaban de ese modo la parresia hacia su sociedad, con su irreverencia. Actuaban con desparpajo al satisfacer sus necesidades físicas y espirituales. Se situaban en la vida ejemplificando en actos, transmitiendo una estética viviente. Ello daba lugar a formas grotescas de las costumbres vigentes. Una modalidad que manifestaba el disenso.

⁹ Cómo se relaciona la Parresia de los filósofos griegos con la estética paródica de los clowns, lo desarrollamos en el apéndice sobre Parresia

Diógenes, - Según Sartorio R. (1976)- Era discípulo de Antístenes vivió como un vagabundo en Atenas. Los Cínicos instaban a reducir sus necesidades a su mínima expresión. Antístenes: *“No prestaba atención a las disciplinas científicas, que juzgaba innecesarias- aun nocivas- para el ejercicio de la virtud”...“negaba el fundamento mismo de todas las ciencias, a saber, la posibilidad de la predicación lógica. Sólo admitía Antístenes los juicios de identidad (A es A), pero no los de atribución (A es B)...remite en definitiva a “que el universal no lo es más que en la medida en que arrebatada a los objetos su especificidad.”* (p.p. 41 a 57)

En el carnaval medieval y renacentista, según Bajtín M. (1941), toda la población era parte de un estado vital de juego.

Este concepto de “estado vital de juego”, amplía la significación tradicional de carnaval, llega a decir que iba más allá de “las ciencias y las artes de la Antigüedad, se arraigaba profundamente en el pensamiento ritual, afirmando que la cultura cómica popular de la Edad Media como origen del Renacimiento y asimilándolo al: *“El deseo de renovación y de <nuevo nacimiento>.<el ansia de una nueva juventud>”...“Esto constituía una <<segunda vida>>.”*

Hemos visto que el payaso de hospital no tiene la intención de realizar una crítica, es su estética se la instituyente. Su juego transforma las relaciones instituidas y restituyen la subjetividad lúdica. *Restituyen la hipótesis cínica, donde: A solo es A y juega como A en cada acto.*

E. Transferencia *in situ*

Así damos lugar al reconocimiento de los procesos de semiosis social en el que, “el discurso objeto” trasciende la pequeña muestra. Se debe a que la Semiosis social interviene en la “red de discursos” en simultáneo, del discurso dominante en un establecimiento. Esto implica que lo “serio” en contrapunto con lo paródico, genera mutación de sentido. Modificando las

“marcas recorte” del discurso dominante, "la cama tal", que sustituía la singularidad por la patología “del caso”.

En su recorte de la semiosis: un "pedazo" de significación que suele circular, instituida en su forma “pedagógica”. Ambos discursos tienen su materialidad investida de sentido sensible y como materia significativa es sensible en su polisemia suele abarcar varios sentidos.

Las “marcas” de los discursos dominante se sostienen determinando lo “real social” y el dispositivo paródico crea su “desmarcaje” persistente que reverbera alterando las costumbres con humor popular.

Los clowns, ponen en acto una transferencia in situ. Si se observa como transferencia, Maci G. (1983). “La *transferencia, Übertragung* tiene dos aspectos: por una parte indica un soportar; *tragen* es *portar* y *Über*, encima. *De tal manera, la composición verbal en la estructura significativa señala un soportar algo. Pero a la vez, indica un acarreo.* No es soportar quietamente en un lugar, en un punto, sino que se ejecuta *por transporte*. En ese soportar algo tiene lugar a través de un transporte. Cuando pensamos esto en el contexto del discurso, si *transporte* se dice *Übertragung* no es tanto porque así se lo llame al camión sino porque el camión ejecuta una manera de

Übertragung.”¹⁰

Los clowns operan un “...pasaje de sentido... (Pasaje que articulan los payasos cual camión de transporte transferencial de lo instituido) -que se constituyen como- : sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y sus efectos por otra.” (p.128)

El pasaje al cambio de sentido combina.

1: Transporte y soporte: *Übertragung*.

2: “Apoyatura” que da lugar a la identificación. Dado que el payaso en tanto género, no ve un enfermo sino otro, con el que juega.

¹⁰ Se relaciona el aporte de Maci, la transferencia donde se porta y transporta con la identificación con el héroe del auditorio, que desarrolla S. Freud en: Los personajes psicopáticos en el teatro.

3: Asunción del rol de clown, actor y codirector de composición del juego a los pacientes.

4: Transformación del espacio hospitalario en “espacio transicional”.

5: Puesta en juego.

Desde este posicionamiento se intenta comprender la capacidad de crear resignificaciones con nuevo sentido institucional. Por lo que el aporte en que se está trabajando, implica no sólo un análisis de la injerencia en las escenas instituidas. Que se pueden denominar: *Condiciones discursivas de producción*, que implican la intención de orden y mantenimiento de las condiciones de reproducción, de las condiciones de existencia de la discursividad dominante. Desde el sentido común sería “la realidad hospitalaria” que sobre determina el lugar del paciente.

Según las categorías de Eliseo Verón (1988) se infiere: *Es posible un “Salir” de la red con relaciones interdiscursivas determinadas. O sea: tomar los discursos que ocupan “posiciones determinadas en la red como objetos” y alterar el orden de las cosas por medio del dispositivo paródico de los clowns.* La parodia modifica el «sentido», en primer lugar el del sujeto de la acción. El paciente es nombrado por su nombre, con "trato de amigo para jugar", como él pueda y disponga, según su texto. Proponiendo su para qué está allí, quién es, y a que le agradecería jugar, modificando los significantes que determinan la superficie textual, construyendo otros significados. Un paciente dijo a una de las payasas durante una intervención hospitalaria: “-- Además de este experimento médico, (estaba rodeado de monitores, cables, tubos, suero, etc.) soy una persona.”

De allí el interés en considerar las transformaciones que va imprimiendo el movimiento de los payasos de hospital en la relación “médico –paciente”, en medio de las limitaciones a que están sujetos; este nuevo público de enfermos, familiares, médicos y asistentes. Resulta pues un considerable efecto de recuperación de la subjetividad. Esta transformación del instituido social ocurre cuando

se da lugar a la efectuación y puesta en juego de una transposición paródica de los clowns.

Si bien la transposición al ámbito hospitalario en su totalidad, excede los límites del presente trabajo. Se tomarán algunos aspectos de la experiencia, con el objeto de comprender en esta instancia, las implicancias institucionales que genera al modificar por vía del humor: Las relaciones del paciente con sí mismo, con sus familiares, con el personal asistente y la relación médico paciente.

Al caracterizar lo instituido, como discurso dominante, Foucault M. (1963) circunscribe la influencia de las concepciones clínicas y cómo estas inciden en el punto de vista, y trastocan la práctica misma. Desde cómo se pensara “La muerte que, en la mirada anatómica decía retroactivamente, la verdad de la enfermedad, hace posible por adelantado su forma real” (p..224) Allí, “...la enfermedad ha podido ser a la vez especializada e individualizada. Espacio e individuo, dos estructuras asociadas, que derivan necesariamente de una percepción portadora de muerte” (p. 225) “En esta forma la mirada médica, desde el descubrimiento de la anatomía patológica poseída por una doble mirada: hay una mirada local y circunscrita,...Pero hay una mirada absoluta.” La mirada que va a dominar parte del campo perceptivo, la que “se dirige sin astucia ni rodeo a la clara solidez de la muerte.”(p. 235) Hemos constatado en estos hallazgos críticos del análisis institucional de Foucault, afecciones de la sensibilidad, propias de la modernidad, que son sostenidas en la Anatomía Patología, y que arraigan su origen, en torno al fondo estable de la autopsia. “El equilibrio de la experiencia quería que la mirada posada sobre el individuo y el lenguaje de la destrucción reposen sobre el fondo estable, visible y legible de la muerte.”

La perspectiva de Foucault M. (1963), en “El nacimiento de la clínica”, la hemos visto cristalizada en el modus operandi del proceso de transformación del campo hospitalario y las relaciones médico

paciente y si bien el autor emparenta la experiencia con "...el fin de lo infinito sobre la tierra,..." (p. 278).

Paradójicamente es esa mirada positiva de una objetivación de los individuos por sus órganos enfermos; cuerpos que se denominan por el número de cama, junto con la pérdida de "la forma hermosa y cerrada de la individualidad;...". Casi se escucha el lamento del filósofo que añora la ausencia de los dioses entre la vida y la muerte. Esa mirada se transforma, con la transferencia a la composición de otra escena, a una nueva estética, la del clown. Para un personaje que sostiene su juego desde un lugar que la muerte no existe; simplemente por definición de personaje. Y sin embargo la distancia que genera el juego y el trato amigable por el nombre, desde el saludo lleva al sujeto a conectarse con su singularidad. Si además se alienta al paciente a componer y participar de un juego paródico, sobre su situación, ello despliega, su transferencia ficcionando lo instituido, con la inclusión en el espacio transicional los individuos y los objetos. De modo que el sujeto se encuentra en una situación emocional propia del jugar.

El payaso es un personaje cuyo género en transposición para Steinberg, O.,

(2013), se ha "constituido como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas circunscritos"¹¹ en diversos espacios sociales. Estos *estados*, huellas del tejido de la semiosis a partir de pequeñas partes significantes, propias de las acciones del género payaso, tienden entonces a reconstituir el tejido social desgarrado por las condiciones descriptas.

Por tanto, la puesta en acto del dispositivo, constituye una transferencia que incita a la creación de un *producto, sostenido en el proceso de transformación paródica de sentidos que los personajes, generan en el juego escénico con su público.*

¹¹ Si bien Steinberg trabaja sobre el humor gráfico, el material sobre el humor del payaso trae aparejadas una coincidencia muy rica para el análisis del género, particularmente como él instrumenta el concepto de pastiche.

La “Semiosis social” que interviene en la “red de discursos” sustentada por la ideología institucional, dada la parodia, el discurso dominante, se “coloca de lado” generando otras significaciones subjetivas.

En una segunda instancia del proceso, algunos individuos, al participar del juego, se distancian, devienen extranjeros, a estar sujetos únicamente al dolor y el lugar en que se encuentran, hallarse instituidos, como objetos, sujetos a la “mirada clínica” que se sustenta, solo en el cuerpo orgánico del discurso dominante.

Los grupos de clowns que irrumpen, en una situación social como una sala de hospital, con sus intervenciones convocan a ver y escuchar, e incluso participar, cantar, tararear, hacer dibujos, jugar, bailar y crear obras de teatro. Podemos verlos conceptualmente como generadores instituyentes transformadores de las relaciones institucionalizadas. Estos operadores estéticos trabajan sobre el sistema signifiante, con otros órdenes semióticos. Como la música, la factura icónica determinada por las máscaras, el maquillaje, el vestuario, su lenguaje: “Grammelot”¹² y los objetos desdramatizantes que evocan lo carnavalesco. Recordemos como lo carnavalesco desde sus orígenes medievales representan una burla en torno a la muerte como amenaza.

El payaso con su presencia, su vestuario multicolor, su nariz-máscara, su “vocabulario,” parodia, lo que implica a veces desordenar la sintaxis solemne del espacio en que se encuentra el otro como sujeto. Así, inclusive al cruzar las fronteras entre lo artístico y lo real social trastoca el espacio mismo como límite que demarca lo preestablecido.

Cuando transforma los objetos habituales del entorno para jugar, como cuando construye instrumentos musicales como el

¹² El Grammelot, es el modo de hablar “sin palabras”, según Darío Fo, tuvo su origen en la Commedia Dell ‘Arte del siglo XVI. Constituye un lenguaje mayormente onomatopéyico donde los sonidos no son un signifiante que remiten a un significado sino que por su pronunciación se asocian a un sentido sustitutivo, que se comprende por los presentes según las circunstancias. Se suele utilizar para fingir el habla en un idioma distinto al del auditorio, cuya parodia onomatopéyica es el Grammelot.

“chatarrango” – mitad chata, mitad charango- y va por las camas preguntando a los enfermos si sabe de alguien que de clases del instrumento. De este modo la parodia cambia el sentido de los usos y costumbres en el relacionamiento con los objetos en la institución hospitalaria. La jeringa se transforma en jeringaraca, mitad jeringa mitad maraca. El estetoflorio, es un estetoscopio con una flor en el extremo de auscultar, cambia su función por un aparatito para adivinar buenos pensamientos. Los sachet de suero mutan en “suerófonos”, autitos o “celulares” con pequeñas modificaciones. La mutación del sentido de los objetos cotidianos, es parte de la “tarea” paródica en al accionar modificando los objetos de uso médico.

La gran ventaja del clown es que no teme el ridículo, el fracaso y el accidente son parte de su juego. Justamente es lo inesperado, su principal aliado, lo que expansiona sus registros expresivos. Las propuestas de los payasos derivan de las motivaciones que se despiertan, “entre” ellos y su público. A ello se debe que: “La transposición se juega en ese lugar inestable de similitudes y diferencias.”

El juego establece una “realidad” capaz de dar lugar a un “proceso de producción de sentido” transformador, una semiosis social que opera en el espacio transicional.

No se habla entonces de trágico como alusión poética, se trata de una poética que se instala frente al abismo, esa es la fuerza más significativa de la parodia en esta transposición del clown.

F. La cuarta pared, “entre” el arte y su público

Si bien no es el lugar para recorrer toda la historia del teatro, se tomarán distintos modos de comprender la cuarta pared y el sentido mismo del teatro. En la actualidad, lo habitual del teatro es su circunscripción al escenario como una caja: izquierda, derecha y el fondo y al frente una abertura que “separa la obra” del público. En el

interior se enmarca la escenografía. De ese modo el teatro delimita una pared imaginaria, la cual separa a los actores del público.

Para los griegos el proscenio era el lugar de los actores. Mientras que para los cantares de gesta y los juglares el proscenio, podía ser tanto el lugar de la presentación como el del escenario. En el teatro moderno pasó a ser el espacio de la presentación, donde se sostiene directamente la relación con el público. Ese es el lugar privilegiado del clown, aunque estos estén dentro del escenario no se desvinculan del público.

La ruptura de la cuarta pared ocurre cuando la relación con el público es restablecida, dando lugar a lo imprevisto el diálogo con el público. El espacio circunscripto para la presentación y relacionamiento con el público, se denomina proscenio.

El mismo espacio cuando contiene la cuarta pared, excluye al público del desarrollo de la trama.

Por lo cual, las identificaciones cuentan con una mayor lejanía simbólica con las acciones que se despliegan. Una distancia que aleja al público de la vida de los héroes, en la tragedia griega el coro actuaba de intermediario, involucrado en la acción y solía dar cuenta del significado de lo que ocurría. Con el payaso encontramos una dimensión de lo teatral, menos distante. Este personaje donde esté posee digamos, un proscenio portátil que muda el espacio donde se encuentre en transicional, al poner en *juego procesos del arte teatral como deshacedores de pliegues instituidos, instituyendo despliegues de nuevas subjetividades.*

F.1. Del rito a la secularización

El pre-teatro en Grecia, consistía en un coro de hombres, que recorrían parte del territorio, portando formas fálicas, vestidos cual sátiros, cantaban ditirambos y danzaban en trance, con las bacantes o ménades en honor de Dioniso. Su propósito era incorporar la divinidad de allí devienen sus movimientos de desenfreno. En muchos

casos dichas prácticas se las consideraba sanadoras. El culto se popularizó hacia el siglo VIII o VII A.C El teatro griego, constituye una transposición, transformación, transmutación del plano de los rituales agrarios a la representación.

Al referirse Dodds, E., (1960), al culto dionisiaco en los antiguos griegos, dice que en “el primitivo ritual dionisiaco, su función era esencialmente catártica,...purgaba (por) explosiones de danza maníaca... manifestaciones semejantes de histeria colectiva,...Dioniso fue en la Época Arcaica una necesidad social.... Y sus goces eran accesibles a todos, hasta a los esclavos, y a los hombres libres excluidos de los antiguos cultos gentiles”

En definitiva de las calles se expresaban “los sencillos placeres del patán del campo que danza brincando sobre pellejos de vino engrasados...” (pp.81 82) cuya función social podía ser la evasión de las responsabilidades. Que estos rituales se hayan desglosado históricamente, en funciones sociales de aceptación de las nuevas leyes, o que hayan derivado a rituales privados de catarsis sanadoras de tipo chamánico, y en parte al teatro, ello implicó sin duda un proceso histórico complejo.

En Adrados R. (1972) vemos desde los orígenes del teatro en Grecia un proceso que se realizó en sucesivos desplazamientos, que denominamos pliegues culturales. Es "en la fiesta (que) aparecen,... La muerte, la risa, el dolor y el sexo,... los rituales de la religión en conexión con los mitos ocupan el ámbito de toda la cultura griega” (pp. 18-22) En dichos pliegues, la fiesta, las danzas, los rituales, de las calles, se pliega como el diálogo entre los protagonistas y el coro. Va realizando enlaces, generando dispositivos que lentamente separan el ritual popular de incorporación del dios a la incorporación del personaje, desplazándose la catarsis por la identificación. Donde no había distancia ni máscara aparece la distancia y la máscara. El teatro en Grecia ya comienza a constituir un desplazamiento

disociativo, entre emoción y pensamiento identificación psíquica y purificación espiritual en el cuerpo.

Procesos sugestivos que interactúan en uno y otro sentido, del ritual al teatro y del teatro al ritual. “El mito está ligado al rito”. Los elementos: el ritual de súplica, particularmente los rituales funerarios, de purificación o catarsis de la «oración», se desplazan al impacto escénico y dramático. “El mito se convierte en tema de literatura y enseñanza.” (p.18) Aunque la distancia se va forzando, ya vimos como la representación se la fue atemperando para des- involucrar emocionalmente al público. Por ello es que Adrados considera que *el teatro, la lírica griegos obedecen a una secularización*. Respecto del teatro clásico, resulta de interés lo investigado por Gerard Genette (1983) dice, que se genera una confusión inevitable desde Aristóteles, cuando se trata de definir “los géneros poéticos: ...; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, sólo se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de *parôdia*.” Es la única referencia dado que no llegó a otro desarrollo. Más adelante agrega, por “... la etimología: *ôda*, es el canto; para: << a lo largo de>>, <<al lado>>; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto - en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. Aplicada al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis.” (p.20) Si bien evita afirmar, apoyándose en citas de Escalígero, se trataría la parodia de un texto épico desviado por los rapsodas. O en el caso de los bufones con el objeto de divertir generaban modificaciones que convertían la tragedia en comedia. De ese modo encontramos en la transposición de los rapsodas la parodia unida a la ruptura de la cuarta pared en la relación con el público atribuida a los bufones griegos.

F.2. La pared dialógica y el grotesco circense

Según Valdivia, P., (2013). Sobre cómo se presentaban las obras del teatro Romano en el Siglo II. Nació por influencia del Teatro Griego.

Mutó rápidamente al entretenimiento de características bufonescas populares, donde se destacan las comedias de Plauto y Terencio. Sus comedias fueron adaptaciones de la última época del nuevo teatro griego, se las denominaba *palliatas*. (p.1) Estas eran adaptadas al modo del público romano, recurrentes a vulgaridades propias del lenguaje de la calle, costumbres e instituciones latinas, sucesos de actualidad y sátira. Si bien no contamos con modalidades de presentación, los lugares preferentes eran el circo. Se puede suponer que el diálogo con ese tipo de público sencillo, se generaba espontáneamente como ocurre aún hoy en las plazas. Y el objeto de ese teatro está centrado en buscar la risa fácil. Terencio fue posterior a Plauto, esclavo liberto. Se le consideraba un hombre sensible, tomó mucho de los cómicos griegos, combinaba obras y argumentos de estos, e intentaba transmitir un mensaje. No poseemos referencias sobre sus puestas. Vemos una persistencia en el teatro Romano, de *la búsqueda de una relación con el público, además de la intención de divertimento, y en Terencio de transmitir un mensaje educativo.*

Cómo surgimiento especial y antecedente del clown contemporáneo, nace el mimo, Siglo II A.C. Su particularidad es que no utiliza máscara e imita situaciones de la vida diaria. La modalidad que se desarrolló por entonces era acuática. Surgen los mimos con papeles femeninos, Tetimimos eran representados por mujeres. Nevio entra definitivamente en un nuevo campo, la «fabula palliata», (de pallium, el vestido griego) que es en realidad una comedia derivada de la comedia media y nueva griega (Siglo IV-II a.C.) Por entonces, la mayoría de estas presentaciones se desarrollaron en espacios abiertos. En los circos se desarrollaban batallas etc. con gladiadores o simplemente entre condenados a muerte. Es sabida la relación del público con los gladiadores. “La tragedia y la comedia con las citarodias y el pantomimo fueron desapareciendo a la llegada de la Edad Media pero el mimo siguió siendo el favorito en Bizancio.”

Para Mayer, M., (2002). La palliata de Nevio, influenciada por Meandro mezcla escenas y argumentos de diversas comedias

griegas, se las conoce como “contaminati”, al que se sumaban alusiones contemporáneas, comicidad que satisfacía al público. Podemos decir que en el circo, incluidas las puestas grotescas y bufonescas callejeras, estaban sujetas a un diálogo permanente con el público. Este tipo de ausencia de cuarta pared en el circo y los bufones callejeros es una constante. Esta costumbre, hay autores que sostienen, que se traslada a la Juglaresca que transitara de aldea en aldea sumando a ella los relatos y noticias de un pueblo a otro durante la Alta Edad Media. (p.27)

F.3. En el teatro de la Edad Media

Según Banús, E., (1965), varios investigadores afirman que, si bien el teatro profano fue perseguido por la iglesia, se mantuvieron sus formas entre los cantautores y vendedores populares, y muchas de las formas bufonescas del teatro profano. De todos modos, supone que la restitución en la religión católica del teatro pagano, pervive como una necesidad docente, fue la que restituye la pervivencia del romano imperial.

En torno a la Edad Media, algunos autores sostienen que deriva del teatro religioso; otros de la juglaresca y las fiestas populares medievales. En la Baja Edad Media con el desarrollo de las ciudades (S. IX en adelante). El Carnaval se le considera por entonces derivado de festividades agrarias paganas. En las lizas y torneos caballerescos, solía haber peones que limpiaban el terreno entre combates, de entre ellos aparecen los bufones y payasos-peones. Otros, perviven “de obras del siglo XII denominadas “comoedias” y escritas en latín”. (pp. 1 a 15)

F.4. Los Juglares

Las manifestaciones “parateatrales”: propias del folklore, en conexión con la corte, los animadores de las festividades solían ser los juglares.

Como podemos ver en las obras de Shakespeare.¹³ Se menciona con naturalidad en Hamlet las prácticas teatrales entre los estudiantes como la existencia de grupos teatrales que frecuentaban las cortes. Probablemente hayan sido los juglares, el germen de pequeñas compañías trashumantes. Se supone que fueron ellos quienes sostuvieron rasgos de los histriones romanos, conservando el espíritu mímico, danzas, músicas y escenas mudas, cuyo repertorio, formas de declamación, cantares y otros géneros comediantes en lenguas y dialectos vernáculos que además eran ya frecuentes en Grecia.. En España, algunas de esas tradiciones les atribuyen origen moro. Si recordamos que fue la penetración musulmana en las costas europeas del Mediterráneo y en España¹⁴. Ellos fueron los que, re-introducen en el sur de

Europa, gran parte de la cultura griega, danzas en coro y las “pastorelas”. Los monólogos divertidos de los charlatanes, las coplas, y las narraciones eran propios de los juglares y vendedores ambulantes. Los recitadores, cantores de hazañas, haciendo su disputa, imitaban distintos tonos y actitudes, restos del teatro litúrgico y juegos de escarnio, eran parte del teatro profano medieval.

Respecto de las representaciones, en las iglesias con fines didácticos, estaban destinadas a una población mayoritariamente rural y analfabeta. Al principio se utilizaba parte del altar, Luego se fue extendiendo a toda la iglesia y, finalmente, se trasladó al pórtico. Una vez fuera del templo, pronto se empezarán a representar también temas profanos:

Nicoll, A. (1964) “Gradualmente se da el paso final; los lazos se quiebran; el drama se hace enteramente vernáculo y seglar”. “Existían unos bancos al lado opuesto de la escena para los caballeros, y por encima de estos había una galería de madera, llamada

¹³ Shakespeare: “Sueño de una noche de verano”. Los actores que animaban la festividad de los señores, eran personas de la aldea.

¹⁴ Averroes Ibn Rusd, en España en el S.XII. Traduce del griego al latín las obras de Aristóteles y comentarios de los filósofos árabes. Llega su obra a la universidad de París en el S.XIII.

burlescamente la cazuela dedicada a las mujeres más pobres.”

(p.169)

Según López, M., (2018). La Iglesia, con coro de niños y sacerdotes representaba los sagrados misterios. Las representaciones eran muy sencillas; después se fueron complicando, ello dio lugar al teatro religioso como parte del culto de Navidad y Pascua. A medida que se incluía mayor cantidad de gente en las escenas, se usaban varias naves y corredores del templo. Estas fueron las dos razones por las que el teatro medieval se muda a las entradas de los recintos religiosos. (p.8) Dubatti, J., Eandi, V., (2009). De esta trasposición medieval resaltamos, este cambio de lugar de representación, porque es gracias a él que nacen los subgéneros y los distintos tipos de escenarios medievales. Va naciendo el escenario múltiple con tres espacios, a la izquierda, el paraíso; en el centro la puerta, la entrada al cielo, y el tercero la entrada al infierno. Allí comienzan a usarse tarimas de madera para los asistentes a los espectáculos litúrgicos. Se incluyen algunos fosos escondidos por los cuales desaparecen personajes, vestuarios más realistas, usos de pequeñas tarimas móviles verticalmente para ver ascensiones de cuerpos. Los laicos participan de las representaciones a expresarse ya no en latín. De allí se derivan, palabras profanas, ridículas o burlescas. Los hombres eran los actores (nunca mujeres), y siempre su intención era didáctica. Se da lugar al surgimiento de otro tipo de escenario, el móvil, estaba compuesto por carros, es decir mansiones rodantes. Se implementaron sonidos, humo, olores de hierbas frescas que evocaban al paraíso. (pp.29 a 50)

F.5. En los corrales de comedias

El siglo de oro del teatro en España. Por circunstancias sociales y políticas se generó una situación excepcional. Este desarrollo del teatro según Navas, R. (2018), "...va de mediados de 1560 hasta 1620. Y en 1565 el esplendor de los corrales. (Producto según el autor, de) "... la existencia de una afición popular (que) fue

aprovechada y canalizada por ciertas organizaciones caritativas, centralizándola en los corrales.”...” Fueron inicialmente simples patios de casas.” “Estos cincuenta años coinciden con el esplendor del teatro español encarnado en el nombre inmortal Lope de Vega. “... el teatro fomentó el espíritu nacional con su exaltación de la historia española y de la estructura monárquico-católica. De este modo tuvo una función de aglutinante de clases y de auténtica educación del pueblo.” (pp.45 a 48)

Cervantes y Lope de Vega son los autores más destacados. Este último más exitoso en lo teatral. Las modificaciones del teatro de Lope de Vega, comedia nueva: Constaba de escritura en verso polimétrico, ruptura de las unidades de lugar y tiempo, mezcla de elementos cómicos y trágicos, estructura en tres actos divididos en cuadros. Todas estas características tienen un único fin: mantener al espectador interesado en la trama hasta el final. La mayoría de las comedias trataban asuntos de honra, ya que la honra, fama pública, la apariencia al fin y al cabo, era una de las grandes preocupaciones del hombre barroco.

F.6. Sobre la cuarta pared del Teatro de la Ilustración

La Ilustración, es un período de la historia europea que se extiende aproximadamente desde la última década del siglo XVIII hasta la primera del siglo XIX. En España, por primera vez, interviene el Estado en el teatro, sus objetivos de reforma se efectuaban con supuestos progresistas, estéticos y laborales, se tendía a la profesionalización de los actores. Recomendaban unas obras y prohibían otras, que proponen impartir enseñanza moral o adoctrinamiento cultural.¹⁵

¹⁵ En Uruguay y Argentina a mediados del S XVIII, Los Hermanos Podestá, dieron lugar al Circo Criollo. Nació el payaso: Pepino 88, José Podestá. Dieron origen al teatro argentino en 1884. Llegaron a actuar en el antiguo Teatro Colón.

Muchos actores eran trashumantes. Por entonces los recursos tramoyísticos contaban con gran protagonismo. “Había encantos, duendes, diablos, enanos que se convertían en gigantes.” Se comenzó a insistir en que se abandone lo declamativo y se acentúe la interpretación. Según Rodríguez, B. M. (2018). "Las reformas (En sus aspectos didácticos, se interesaban en la educación del pueblo),...tenían como principal objetivo la modificación del texto (Por lo general, traducciones de origen francés)... (Se modificaban también) los edificios" (p.129)

F.6.1. La Aufklärung en Alemania

En Alemania, Nathan der Weise, (1779. «Nathan el Sabio»). Dedicó su obra a demostrar que los valores del hombre se han de obtener de la religión o la racionalidad. Desarrolló la idea elevada del raciocinio y de la bondad de los seres humanos.

Rodríguez, B., (2018). “La Aufklärung se había comprendido a sí misma como un esfuerzo emancipatorio orientado a la autodeterminación individual mediante la crítica del dogmatismo religioso, el debate racional, y la difusión de las nuevas ideas científicas.”(p.60)

Aunque el «eurocentrismo», fue intolerante, reduccionista, racionalista y racista dio lugar a reconocer que las mujeres piensan y sienten igual que los hombres. Tal es así que Madame de Staël, (1766-1817), se constituyó en heredera de los enciclopedistas, divulgadora del romanticismo alemán en

Francia, compartiendo su talento con Diderot, D’Alembert, Buffon o Madame du Deffand.

La consolidación de la Aufklärung, dio inicio a las disciplinas académicas — economía, sociología, antropología, ciencias. Gottfried Wilhelm Leibniz concebía en el siglo XVIII el sistema, basamento de los ordenadores digitales.

Goethe en el seno de un exasperado Romanticismo deudor del Sturm und Drang, dio lugar a su obra más representativa: Las cuitas del joven Werther. Otros escritores de importancia fueron Klopstock, Lenz, compuso: El preceptor (1774) y Los soldados (1776); Heinrich Leopold Wagner, autor del drama La infanticida (1776) y Friedrich Müller. Schiller, cuya obra Los bandoleros (1781) y otras obras fueron preludio del Romanticismo. Schiller sostuvo que el teatro debía cumplir una función de formación del hombre y del pueblo. Dada su crítica a la religión y la ley. El teatro muestra a la vida la razón y las sensaciones estéticas educativas, enseña a ser indulgentes con el otro y con nosotros mismos.

Según Rodríguez B. M. (2018). "...el propio carácter universalista de los ideales propugnados por la Ilustración no dejaba de poner en peligro su afán crítico- emancipatorio al estar sujeto a múltiples interpretaciones."(p.60) Se entendía que las nuevas ideas científicas y el cultivo de la razón, habían de fundar una propedéutica de lo público, más allá de lo académico¹⁶. Para Galiotti E. (2015). La naciente burguesía, asumió también la espontaneidad creadora de la Sturm und Drang, (Tempestad e ímpetu) opuesta, al racionalismo neoclásico, exalta la rebeldía de la juventud, la pasión y la intuición creadora. En este ámbito se inscribe el Werther de Goethe, (1774), a la vez que, se volvía cada vez más necesario salvaguardar un concepto de "Entusiasmo" (La Schwärmerei), Era considerada la enfermedad del alma. La presencia divina: "El amor a lo verdadero, bello y bueno, como inmanencia, – según Platón Dios en nosotros". Dicho movimiento era reformista y representaba la contraparte a la Ilustración francesa.¹⁷(pp. 60 a 74)

F.6.2. Las transformaciones del teatro crítico en Diderot

¹⁶ Surge en la regencia de Federico II; (1712-1786), sus centros eran Berlín y la universidad de Göttingen, dirigida por Gerlach A. Münchhausen (1688-1770). Sus miembros principales son Johann

E. Biester (1749-1816), Johann A. Eberhard (1739-1809), Friedrich Nicolai (1733-1811), Friedrich Gedike (1754-1803), y Christian Garve (1748-1792).

¹⁷ Diderot y otros: Encabezada por Voltaire, Jean le Rond d'Alembert y Denis Diderot,

Para Bena, C., (2018), en su Historia del teatro, Diderot, (1713-1784), propugno la imitación de la naturaleza sobre la escena. Impulsó un teatro adecuarlo a la sensibilidad del burgués ilustrado. Procuró formas dramáticas próximas al público, con una función educativa, ser “escuela de civismo” ligado a la enseñanza derivada de la virtud. La tragedia le parecía alejada en el tiempo y el espacio; y la comedia solo destinada a provocar la risa. Propuso entonces una vía intermedia, la comedia seria o drama burgués, que le hablase su lenguaje y sus problemas. “sin que se note”, pues “si se advierte, su objetivo habrá fallado” y el diálogo se habrá convertido en un sermón. El actor debía emocionar al público utilizando su sensibilidad imitando la manifestación externa de los afectos.

Marcó profundamente la presencia de la cuarta pared adelantándose a

Stanislavski Recomendaba al actor desentenderse del espectador, “...como si no existiera. Imagínese en el extremo del escenario una pared alta que lo separa de la platea. Actúe como si el telón no se levantara”. Crítico las salas demasiado profundas, escenarios pequeños con asientos para los aristócratas. A los que consideraba iban a exhibirse y no ocupar el lugar de espectadores. Cuestionó la iluminación por las velas; la acústica y los modales del público.

F.6.3. Algunas implicancias de la Ilustración

¡Sapere aude! ¡Ten el coraje de servirte de tu propio entendimiento!

Éste es pues, el lema del iluminismo. Kant I. (1783)

Se caracteriza por sus ideas elevadas del raciocinio, bondad de los seres humanos y confianza en el progreso y la capacidad de superación. Por regla general, se la identifica con la idea de que todos los individuos tienen derecho a definir sus objetivos y a no dejar que otros lo hagan en su lugar. Lo que viene a ser lo mismo, a vivir su vida de la mejor forma posible sin la ayuda o los impedimentos que imponen los decretos divinos. Fuente de la mentalidad laica y libre de dogmatismos propios del pensamiento y la política moderna y liberal.

Constituye el origen intelectual del universalismo. El reconocimiento de la unidad del género humano y de la perversidad de la esclavitud y del racismo. Contribuyó a inculcar en «Occidente» el concepto de «misión civilizadora» del siglo XIX y XX. Sin olvidar que una de sus consecuencias fue el racismo «cientificista» de finales del siglo XIX. Su Irreligiosidad persiste en estar de moda. Aunque hubo algunas «figuras ilustradas» indiscutibles, sobre todo en el sur de Europa, que fueron creyentes sinceros.

G. Teatro en el Romanticismo

Según Bena, C., (2018). "Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa (hasta mediados del S XIX). Muchas de las ideas y prácticas del romanticismo eran ya evidentes en el movimiento de finales del siglo XVIII liderado por Goethe y Friedrich von Schiller." Se oponía al clasicismo, al racionalismo y el Iluminismo. Para ellos los seres humanos eran individuos, no miembros de una sociedad, mantienen las ideas de estar ligados a la Naturaleza, más que a lo social; influidos por el enciclopedismo rechazan ideas religiosas como "la única verdad". Basados en un *arte subjetivo*, en el sentimiento más que en la razón. Buscaban ideas de verdad, próximas a la imaginación y la experiencia. Conciben al artista cual genio liberado de las reglas, en el choque entre los anhelos del romántico y la realidad, surge el descorazonamiento y el suicidio como tema romántico.

Para los herederos de Diderot prevalece la idea del escenario como caja: *El público observaba a través de la imaginaria cuarta pared*. Constituye el fin del corral de comedias y comienzo de los teatros a la italiana.

Si bien utilizaron dramaturgias clásicas, en la escenografía, surgen los efectos escénicos. Las maquinarias se instalan en los fondos, laterales y sobre telares, para hacer mutaciones rápidas. Surgen accesorios, La escenografía tridimensional en reemplazo de las pinturas. Los actores interpretaban como si estuvieran en realidad en

el lugar pretendido, ignorando la presencia del público. Se desarrollan nuevas actitudes; los intérpretes crean acciones apropiadas para el personaje y la situación. Aparece el director. Los autores dejan de involucrarse directamente. Los románticos españoles coinciden, en sus grandes directrices, con los alemanes y franceses: En su afán de transgresión, que explica las frecuentes mezclas de lo trágico y lo cómico, el verso y la prosa, tan denostadas por los neoclásicos; Zorrilla y su Don Juan son muestra del Romanticismo español.

El teatro ruso a fines siglo XVIII, con Ostrovski y Gógol, era de estilo realista. A fines del S.XIX, se impuso para ellos el naturalismo con Tolstoi y Gorki. El simbolismo de Chéjov, tendrá rasgos realistas. El director Stanislavski funda en 1898 el Teatro del Arte de Moscú; inspirado en el realismo nota que modificar vestuario y el mobiliario requirió a los actores proyectar emociones reales, lo cual le condujo a tratar de inducir en ellos escenas asociadas con la propia historia.

La "estética del terror", fue un descubrimiento del Romanticismo. Las visiones macabras reflejan el fracaso de las aspiraciones humanas. Conciben la creación como imperfecta y desquiciada, Los autores se enfrentan al Creador, su "satanismo" tiene consecuencias estéticas, se sustituye el ideal de la belleza; los artistas ajustan el universo como Goya con sus aquelarres y pinturas negras, igual que la poética de W. Blake. Emerge la sensibilidad moderna; la exuberancia, la anarquía y la violencia en el arte moderno. Nacen como temas la enajenación y la fatalidad. A mediados del siglo XIX el interés por el detalle y la psicología de los personajes condujo el teatro al naturalismo. Estos entendían que el objetivo del arte debía ser el de mejorar nuestras vidas. Los dramaturgos se pusieron a observar y a retratar el mundo real. Los naturalistas ven en la herencia y el entorno, la raíz de todas las acciones humanas y el teatro decidió ilustrar. El resultado de este planteamiento fue un teatro centrado en los elementos más sórdidos de la sociedad. Teóricamente una obra naturalista no tenía planteamiento, nudo y desenlace, en la práctica los episodios eran seleccionados y acomodados para facilitar el efecto

dramático. Del mismo modo, los estudios en el campo de la psicología se adentraron en el realismo de las motivaciones psicológicas de los personajes. Los autores de finales del S. XIX crearon personajes tridimensionales colocados en situaciones y lugares habituales. Las figuras más relevantes de este estilo eran Ibsen y Strindberg, considerados con frecuencia como los fundadores del teatro moderno.

Aparte del teatro, existían fórmulas populares en los teatros de los bulevares de París, en los music-halls de Londres y en los locales de vodevil estadounidenses. La mayoría de estos establecimientos ofrecían una mezcla de música, danza, circo y pequeñas obras cómicas.

El romanticismo y lo popular en el siglo XIX generan el melodrama, que representa la forma más popular cuya trama se centra en el conflicto entre un protagonista virtuoso y un villano malvado.

H. La ruptura de la cuarta pared en el teatro moderno

Se utiliza el término "romper la cuarta pared" para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador, tanto en el teatro desde el proscenio, idea que se extiende al cine, la televisión, los videojuegos e incluso algunas veces en la literatura.

Desde los lindes entre la Edad Media y la modernidad, Shakespeare, W., (1595 y 1596), en "Sueño de una noche de verano", planteaba una relación directa entre un personaje de la obra, Puck, y su público, en su monólogo final, rompe con la cuarta pared refiriéndose al público:

Puck - "Si nosotros, vanas sombras, os hemos ofendido, pensad sólo esto y todo está arreglado: que os habéis quedado aquí dormidos mientras han aparecido esas visiones...".

En el S. XX, desde su perspectiva crítica ideológica, Bertolt Brecht va a cuestionar la estructura tradicional del teatro, rompiendo entre otras cosas con la cuarta pared. Con el objetivo de cuestionar el capitalismo y las escenas naturalistas que condicionan copiar como natural las

formas expresivas de la subjetividad, en que este sistema se sustenta, la división en clases etc.

Para Levy, D., (2009). "Su teatro invita a tomar conciencia de lo que nos está pasando como personas y como sociedad y asumir nuestra propia responsabilidad...el teatro brechtiano se mantiene permanentemente consciente de hacer teatro y en ese sentido el procedimiento de la interrupción de la acción constituye un recurso fundamental, la forma operativa primordial... Bertolt Brecht recogió las experiencias de Meyerhold y Piscator y las convirtió en un sistema teatral conocido como el Teatro Épico. Su idea principal era hacer reflexionar al público y darle argumentos para provocar un cambio social, su teatro también fue llamado Teatro Didáctico, por su idea del distanciamiento sacada del teatro oriental, con el cual Brecht pretendía que los espectadores no se identificaran con las emociones expresadas por los personajes sino que reflexionaran sobre los acontecimientos que se les iban mostrando"

Él requería de los actores en el Teatro Épico interpretaran sus personajes de manera convincente sin tratar de convencer ni a la audiencia ni a ellos mismos de que eran en realidad los personajes que interpretaban. Los actores a menudo interpelaban directamente al público sin estar interpretando su personaje, (rompían la cuarta pared) e interpretaban múltiples papeles. Esta idea trasladada a la literatura nos remite a toda vez que los personajes se dirigen al público en sus reflexiones.

Se señala la diferencia entre la ruptura de Brecht y la de los payasos de hospital, dado que cumplen objetivos muy distintos. En ella hemos de consignar que en la estética brechtiana, se buscaba desnaturalizar para crear extrañeza ante la forma de vivir social de la burguesía. Con ello se buscaba que el público desnaturalice los modos de apropiación de la subjetividad. Dado que la sociedad ya haya instaurado cuál segunda naturaleza subjetiva, que propugna como "natural" o "normal" los modos de la subjetividad dominantes de una

clase sobre la otra. O sea que con la “ruptura de la cuarta pared”, se propuso, trazar un freno a las identificaciones e idealizaciones que suscita la obra teatral. Por la sola diferencia de altura,

“los más altos son los mayores”; y tradicionalmente allí, en el escenario se ve, lo que proponen los dioses. El objetivo del teatro en la sociedad burguesa era para Brecht educar, encontrar una guía para la acción. El distanciamiento procuraba desarrollar instancias críticas a la explotación capitalista. Trataba con esas rupturas, generar conciencia de clase, tomando como referencia las ideas marxistas. Intentaba con las interpelaciones e interrupciones, desarrollar en los espectadores: la toma de conciencia de la lucha de clases. Cuestionando la presencia del sistema en los hábitos naturalizados y la vida social, de ese modo cuestionar el naturalismo del teatro burgués.

La intervención de los clowns hospitalarios, lo que se efectúa es la inclusión emocional, creativa, la codirección de las escenas de juego y su participación en la parodia. Se propone elegir y dirigir las escenas a jugar. Este proceso es el que da lugar, a una extranjería de las propias circunstancias de sujeción al discurso institucional. Con ello se arbitran los medios para que el sujeto pliegue sus propios sentimientos y con ello se consigue paradójicamente una diferencia por extranjería identificatoria con los clowns que viven para jugar.

H.1. En la literatura.

En "Niebla" escrita por Miguel de Unamuno en 1907. Augusto decide suicidarse, al ver frustrada su intención de casarse. Antes va a ver al propio Unamuno, Augusto recibe de Unamuno la revelación de que él, Pérez, no existe, que es una criatura de ficción y que no ha de suicidarse, va a morir. Ante esto, Augusto se rebela ante su creador, lo desafía y le recuerda que él también ha de morir. Unamuno siguió muy de cerca los pasos de Cervantes, en su estética. El barroco crea sus pliegues y crea una invasión de los personajes en la vida del

autor. La “pared de la obra literaria” que circunscribe los personajes al relato, para nuestra lengua, ya había sido puesta en jaque de distintas formas por, como se adelantara por Cervantes en Don Quijote de la Mancha.

Reaccionando contra el teatro naturalista en 1921 con su obra, “Seis personajes en busca de autor”, Pirandello, pone en cuestión la cuarta pared. Quizás, inspirado en el modo de proponer: teatro dentro del teatro de Shakespeare. Dado que en varias obras el dramaturgo inglés había generado dicho recurso, particularmente en Hamlet, donde este utiliza los actores para descubrir cuáles son las reacciones de su tío, observando cuando los actores presentan ante este el homicidio del protagonista. Pirandello, presenta como escena inicial un ensayo de una obra suya y desde “el patio de butacas un grupo de Personajes (el Padre, la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho y la Niña) guiados por el portero del teatro que les lleva hacía el Director. Estos personajes estaban buscando un autor para su drama”

H.2. En el cine

En el cine. Los personajes se mantienen en off homogéneo, si se dirigen a los espectadores, se denomina off heterogéneo. Cuando algún personaje deja de representar su papel.

Por ejemplo, en 1903 en “Asalto y robo de un tren” (The Great Train Robbery) de Edwin S. Porter. En el primer western. Se rompe la cuarta pared, en la escena final un pistolero apunta y dispara al público. Otro precursor, un payaso del cine, Oliver Hardy, utiliza ese recurso cuando Stan Laurel, comete alguna torpeza. Lo repite el actor infantil Spanky Mc Farland en la serie cinematográfica The little rascals (La pandilla en España). Buster Keaton, entraba en el film, simulando estar proyectándola, para ayudar a la protagonista en "El moderno Sherlock Holmes" ('Sherlock Jr., 1924). Los Hermanos Marx en "Plumas de Caballo" (Horse Feathers, 1932). Groucho dice al

público: "Yo tengo que quedarme, pero ustedes pueden salir al vestíbulo hasta que acabe esta monserga." Mientras Chico va a tocar el piano. Recientemente, en "La rosa púrpura del Cairo" (The Purple Rose of Cairo, 1985) Woody Allen, invierte lo realizado por Keaton, y es un personaje el que baja a conectarse con Cecilia, que a su vez es un personaje que está viendo la película. En el film Ferris Bueller: "Un experto en diversión" (Ferris Bueller's Day Off, 1986). Inicia el film, con un monólogo en que rompe la cuarta pared.

H.3. En los Cómics.

En los 80 en Animal Man de Grant Morrison. Morrison juega con el concepto de la realidad, allí Animal Man discute a Morrison. En Marvel Comics She Hulk de John Byrne. Hulk sabía que era un personaje de historietas, hace chistes a los lectores, incluso los amenaza.

Así en las artes, se tiene en cuenta que todo relator actor o escritor, puede haber interrumpido su relato, para parodiar su relato, gesticular o realizar movimientos corporales, que le conectan la acción con el público.

Es probable que el teatro pueda haber nacido de los relatores de los hechos, antes de independizarse de ellos y circunscribirse a un espacio cerrado y sin diálogo con el público.

Capítulo V: La modernidad, el sueño y sus máscaras

- A. La parodia como resistencia a la modernidad**
- B. La máscara**
- C. Escena y Psicoanálisis**
- D. El micelio: ¿director del teatro onírico?**

A. La parodia como resistencia a la modernidad

Ocuparnos del estudio del clown social, sin embarcarnos en una crítica cultural, parece un objetivo demasiado voluntarista e inocente.

Esto último, desde un punto de vista político parece muy ingenuo, o una mera distracción. Dedicar una tesis orientada a la Sociología de

la cultura, a estos temas, sería una distracción más. Sin embargo las armas con las que resistir no dejan de ser, encontrar otras fuerzas, por fuera del narcisismo que propicia el monetarismo. En última instancia, ¿qué es?, sino la cultura, lo que puede descubrir nuevas perspectivas a las tendencias tanáticas que habitan la especie.

El movimiento de los payasos es un hecho estético en expansión que no está digitado por un centro de poder.

Los payasos de hospital de los que se participó, poseían un diseño de su género con marcaciones muy estrictas:

1- Un personaje que viene de lugares imaginarios. Habita mundos fantásticos.

2- Es inmortal en tanto personaje, o sea no posee conciencia de muerte.

3- Da trato de “amigo” a aquellos con que se encuentra.

Para Deleuze G. y Guattari F. (1993). “Es el pensamiento mismo el que exige este reparto de pensamiento entre amigos. ...(Se trata de) “intercesores, de cristales...” (p.71) No utiliza en vano interceder, la palabra, refiera a quien pide ante Dios “...según les inspire al Espíritu.”(Efesios 6:18) 4- Su objetivo es permanentemente jugar.

5- Evita toda alusión a la vida sexual adulta de los pacientes, inclusive en el caso de la experiencia de referencia, se debía evitar toda alusión a los alimentos, dado que eran adultos, internados que padecían trastornos gastroenterológicos.

La estrategia del payaso era lograr la instalación de un juego participativo dentro de las posibilidades de movilidad reducida en que se encontraban. Una descripción adecuada del género del clown la encontramos en

Shakespeare en el personaje de “Sueño de una noche de verano”, Bottom. Según Bloom H. (2001): “Bottom es el “Everyman de Shakespeare, un verdadero original, un payaso más que un bufón o un saltimbanqui. Es un payaso sabio, aunque niega con una sonrisa su palpable sabiduría, como si su inocente vanidad no llegara a

semejante tensión. ..., amamos a Bottom, aunque es necesariamente una figura menos que Falstaff” (p.170)

“Bottom es amablemente inocente, y no muy sensual.”(...) “Es un Bottom gentil, dulce, de buen natural, que se inclina bastante más a la compañía de los elfos -Flordeguisante, Telaraña, Mariposa y Granodemostaza- que esa

Titania locamente enamoradiza. (...) Bottom, Peter Quince, Flute, Snout, Snug y Starveling- salen de la campiña....Bottom es suficientemente universal (...) como para tejer un sueño común de todos nosotros, salvo en la medida en que somos más Puck que Bottom” (pp. 169-190) Mientras que

“Bottom es tan agudo como bondadoso..., la metamorfosis que le impone Puck es externa (Le impone una cabeza de asno.) Bottom internamente no se inmuta, sus amigos le aclaman como el valentón.” (p.170)

“Bottom es irreprochablemente cortés, valiente, bondadoso y de buen talante,... Las ironías están aquí plenamente bajo control...no dejan de ser afables gracias a su tacto,...posee una afinidad profundamente infantil con los elfos”. (p.180) Bottom supera en inocencia, a la fuerza animal que su transformación sugiere; que Bottom hablándole a Titania (La reina de las hadas.): “...la razón y el amor no hacen muy buenas migas en estos días”. (p.187)

Encontramos que estos elementos del género proponen la subversión de las jerarquías y las alteraciones de las identidades. En ella, se trastocan las relaciones “entre reinos”.

Bottom remite al simbolismo de la inocencia, con reminiscencias con el juego infantil.

Según el mismo Bloom es la verdad que trasciende ese sueño sin fondo en el cual se expresa:

-“He tenido una visión rarísima. Tuve un sueño, rebasa al seso de humano decir que sueño fue. El hombre no es más que un burro si se

pone a explicar este sueño. Creo que fue – no hay hombre que pueda decir qué. (Se reitera necesariamente el texto) Creo que fue- y creo que yo tenía- pero el hombre no es más que un loco idiota, si se ofrece a decir lo que creo que tenía. El ojo del hombre no ha oído, el oído del hombre no ha visto, la mano del hombre no es capaz de saborear, su lengua de concebir ni su corazón de informar que fue mi sueño: se llamará el sueño de Bottom, (Fondo) porque no tiene fondo; y la cantaré al final-final de una comedia... “sugiere un hombre apocalíptico y no caído, cuyos sentidos despertados se funden en una unidad cinestésica.” (p.186)

Bloom, al referirse a estos decires del personaje, los compara con Corintios

2:9-10. *“El espíritu busca... el fondo de los secretos de Dios”.* (p.187)

Dicha comparación se refuerza en el nombre de Bottom. (Bottomless).

Estas pistas como la inocencia de Bottom, el “hombre redimido”, se toman, como características del género y su signo de la extranjería. Esas marcas son características del género del payaso de hospital.

Según Deleuze G. y Guattari F. (1993) las “figuras estéticas” actúan sobre “un plano de composición como imagen del Universo (fenómeno). “Producen afectos que rebasan las afecciones y percepciones ordinarias... son la condición bajo la cual las artes producen afectos..., son irreductibles a tipos sociales..., en los enclaves o en los márgenes de una sociedad: el

extranjero, el excluido, el inmigrante, el que está de paso, el autóctono,...”

(pp. 67-69)

B. La máscara

Lo que la máscara de Arlequín ocultaba como burla a la muerte, en el Medioevo; hoy el clown social lo actúa como condición de positividad. El personaje que reír ante la situación trágica, coloca en otro plano, el tema de lo irremisible.

La máscara es la que da investidura al personaje del clown y constituye en sí una intervención.

Un seguidor del género descrito con Bottom, en el cine, es el clown que desarrolla Buster Keaton.

El payaso moderno, que trata su rostro como máscara, para Oms M. (1969), Buster Keaton, es el rostro que ocupa esa función cuando: “La aparente impasibilidad del héroe, la seriedad grave de la máscara expresan la

conciencia de una inmensa y fatal tarea en su irreductible soledad”. (p.91)

Pamplinas, es un héroe por ocupar el lugar de las vulnerabilidades típicas de la especie. No le podemos llamar anti héroe, pues el payaso no es cobarde. Para Oms M. (1969), “...*el humilde Pamplinas opone la testaruda afirmación de que no hay vida sin amor y sin dignidad.... En una forma de reír se puede definir una forma de vivir, Keaton lo ha hecho.*” (p.8)

En el film “*Battling Butler (El boxeador), 1926 “... la mujer amada da sentido a su comportamiento... al subrayar lo que es la misma esencia del combate y la lucha de la condición humana: la soledad.*” (p.55)

En “*College (El Colegial)*”. “*Buster no intentará jamás hacernos llorar,...*” (p.58)

En *El Comparsa (1929)*. “*La desenvoltura con la que se reviste es desmesurada, frágil y se quiebra ante la menor duda. Aunque tenga grandes deseos, Buster Keaton es el chico más discreto del mundo y su sensibilidad es tan aguda que continuamente está temiendo perjudicar al prójimo.*”(p.63)

O sea que Pamplinas, es su “cada hombre”, aquello que en el arte constituye una pincelada de la paleta del espíritu, si es bondadoso a cada hombre, en relación a su redención puede asumir su condición de tal.

Sobre el tema de la máscara, se la tiene en cuenta como un medio de invocación del actor. En la consideración que hacen Vernan y Nanquet,

(2002), respecto de la máscara en el teatro griego dicen: *“Un ejemplo: la máscara subrayaría el parentesco de la tragedia con las máscaras rituales. Pero por su naturaleza, por su función, la máscara trágica es una cosa totalmente distinta de un disfraz religioso. Es una máscara humana, no es un disfraz animal,...”* (p.18) y el papel que ocupa en su función teatral, no es ritual, sino estético. Ellos señalan que la máscara, indica una *distancia con el coro*. La diferencia entre el héroe y el coro, no es personal, tampoco lo es el vestuario de ambos.

El héroe, con su máscara indica la encarnación de un ser excepcional, y la función de la máscara es la de restituir una dimensión del pasado. Cuando vemos la transformación de la cabeza de Bottom en asno, vemos su relación paródica, tragicómica. Que no le resulte perturbador, le afirma como paródico y remoto. Por lo cual su extranjería, implica una primordial inocencia. En la lectura que hacen Vernant y Naquet, le dan a la máscara el valor constitutivo de pasaje de un plano espacio temporal a otro de índole distinto.

La máscara posee el valor de índice traslativo, todo un despliegue del espacio tiempo, distinto a las lógicas instituidas.

La máscara recupera el contraste con el orden y la legalidad de la ciudad. La máscara da lugar entonces al héroe, a los ancestros o al dios.

En estos casos se trata de la facultad, el atributo y potencia de la máscara, es la capacidad de restitución entre reinos paralelos.: Teatralidad y expresión encuentran en la máscara la apoyatura alquímica de una potencia.

“Un pasado lejano y remoto, que contrasta con el orden de la ciudad,...y el personaje...centro del drama y que tiene aspecto de héroe del pasado, siempre más o menos ajeno a la condición ordinaria del ciudadano.” (p.18) La máscara permite sostener un paso que da el actor, cuando asume su doble naturaleza. Un paso que le recuerda la lucha entre dos aspectos del ser humano, el adaptado a

las ciudades y el combate por restablecer su condición dionisíaca: La del nacido dos veces.

La máscara destituye la falsa máscara de las identificaciones. Hay un extranjero nómada a las puertas de las ciudades, su doble naturaleza, es la que viene a recordar la relación con Mnemosine.

Para Leonor Arfuch, (2002), en su estudio sobre la Representación, dice que: *"...la representación supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona."* Se trata entonces de la presencia de una ausencia, esto no venía a suponer, *"un simple desplazamiento..."* (pp. 206-210) Más bien arrastra, desde sus primeras inscripciones *"... su no ser "original". En las convenciones del teatro griego. "..., en las escenas de violencia, solo era permitida la descripción narrativa y no su directa visualización,..."* (Al analizar en Goldman la representación) *"...retoma el eco aristotélico de la mimesis."* Entonces el arte viene a ampliar el mundo conocido, proceso simbólico de creación/recreación que muestra bajo otra luz y no una mera < copia >, se trata de un objeto cuya < totalidad > es por sí inaprensible. La representación aparece así en la intersección de múltiples coordenadas: la denotación, la semejanza; la consumación. Esta perspectiva remite a los hábitos representativos de cada cultura y tiempo histórico, con que está vinculada la máscara y las circunstancias a las que está asociada. Por lo cual, la máscara *"...pone en juego hábitos, prejuicios y convenciones de la mirada tanto como modalidades adquiridas de representación", su historicidad y las convenciones sociales a que está sujeta,"-como la perspectiva o el realismo en el arte occidental, (Y la) invención, como proceso activo,..."* que puede remitir a lo que estuvo allí y entonces. O sea que para Goldman (1968, 1976:49). *"Decir que la naturaleza imita al arte es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso"*. De Baudrillard, (1970) Toma "la liberación definitiva del mecanismo de la representación sin original, ni referencia, el puro simulacro." En tanto escalada de lo verdadero, de lo vivido *"...donde la sustancia ha desaparecido"*. *"Las cosas no significan, somos nosotros"*

los que construimos significados lo signos son usados...para simbolizar, estar por o referenciar objetos, personas y acontecimientos en el llamado "mundo real." (Hall, S. 1997) La máscara constituye en el actor un facilitador que restituye la expresión, propicia sentimientos en los espectadores. Sentimientos, que se realizan en el acontecimiento estético.

O sea, la máscara, nace con el ritual, actúa como vehículo de incorporación del ancestro, cuando este último poseía relación con el dios.

La máscara en última instancia da pasaporte a lo extranjero. Permite transcurrir fronteras habilitando sentir y expresar distinto. En la tragedia facilita la emergencia del héroe, diferenciado del coro.

La máscara en el clown remite a la condición de vulnerabilidad e inocencia de un encuentro con su público, espejo en el que ambos se ven. Restituye en el actor parte de la función de la incorporación, lleva a otra dimensión espacio temporal.

La máscara del clown, hace posible, como todas las artes de crear-Deleuze

G. (1986)- un fuera de cálculo. *"...el arte es el más alto poder de lo falso, magnifica <<el mundo como error>>, santifica la mentira, hace de la <<voluntad de engañar al lado de la buena conciencia, está por principio más opuesto al ideal ascético que las ciencias>> El artista trágico no es un pesimista, dice sí a todo lo que es problemático y terrible, es dionisiaco"*

(p.145)

El clown se coloca allí frente de nuevas composibilidades de aquello a lo que se le llama vida.

La escena dura su instante, así como una obra pictórica dura lo que los materiales que la componen. El acontecer artístico está destinado a hacer presente lo ausente a la mirada positiva.

C. Escena y Psicoanálisis

La escena paródica, muy próxima a los sueños, diría Bergson, nos conduce a Freud, S. (1900). Él propone considerar los sueños como una idea dramatizada. Vincula la creación artística al mismo territorio, que el de los sueños, tornado capaz de proveer de nuevas compensaciones.

“... el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación enlazando de este modo, a su fantasía inconsciente, una suma de placer suficiente para disfrazar y permitir, por lo menos de un modo interino las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos.” (p.2357; T-VI)

Refiere Freud estos sueños diurnos, al *“...reino psíquico de la fantasía, que constituye uno de estos parques naturales sustraídos al principio de realidad.”* (p.2355; T-VI) Veremos más adelante hasta qué punto hay una sustracción. En el caso de los pacientes internados, como viéramos, ante la caída de sus posibilidades vitales, los pacientes se encuentran en un proceso de pérdida y con limitaciones de sus capacidades y posibilidades que proporciona la vida sana. *“Con la esperanza de hallar la buscada satisfacción,...; pero bajo la doble presión de la frustración interior y exterior se insubordina contra toda tutela y ahora la felicidad de los tiempos pasados.*

...Nos hallamos aquí ante una situación idéntica a la de la formación de los sueños.” (p. 2346; T.VI) Con estos conceptos de Freud, S.

podemos encontrar otros fundamentos a la propensión a procurar satisfacciones imaginarias, de los pacientes. Ya no para la formación de síntomas en dichas circunstancias, dado que la libido encuentra un camino que facilita las dramatizaciones de los payasos, desde un lugar donde las fuerzas productoras de síntomas pueden orientar las escenas paródicas hacia el espacio transicional.

Si bien el Psicoanálisis es resultado de una técnica terapéutica y sus hipótesis son válidas en dicho contexto, hemos de realizar ciertas operaciones conceptuales de "Psicoanálisis aplicado". Para Laplanche (1967), Freud recomienda no decirle al paciente que: *"...se ha dedicado a relatarnos aquellos sucesos imaginarios con los que se encubre a sí propio la historia de su infancia, obrando así como todos y cada uno de los pueblos, los cuales constituyen con leyendas la historia de su olvidado pretérito."* En esa contribución vemos pre-anunciados, unas relaciones entre la escena dramática, la vida anímica, los procesos inconscientes y la creación artística. El juego paródico dirige la intervención a los pacientes y su entorno. Como se observa, *"...nada más próximo a soñar despierto"*, al considerar la teatralidad un proceso creativo "entre" los clowns y su público.

Para Freud, S. (1900): *"...el sueño sería un sustitutivo de la escena infantil modificada por interferencia sobre lo nuevo."* *"Los sueños...revelan ser repeticiones y transformaciones de escenas infantiles"* Si los sueños cumplen una función fundamental y es mantener al sujeto sin despertar, ante contenidos angustiosos, por lo que la función del sueño sería la de "realizar los deseos" manteniendo en su contenido *"su conexión con la vida diurna. Los deseos que en ellos se realizan son restos del día, generalmente de la víspera, y han poseído en el pensamiento despierto una intensa acentuación afectiva."*

Si los pacientes juegan con los payasos, cuyo *"resto diurno paródico"*, se apoya en que ellos son Payamédicos: Y la escena, por ejemplo, es que están de vacaciones pescando junto al río, cantando en torno a

un fogón. Nada sería más próximo a esta descripción, que lo que Freud llama “*sueños de comodidad*”, (pp. 729 y siguientes. T. II). Relata esto Freud, como realización de deseos de personas sometidas a inclemencias y escasa alimentación, sueños que en sus escenas, satisfacían suculentamente dichas necesidades. O sea que los sueños ofrecen “*su realización real y presente... predominantemente en situaciones e imágenes visuales,*” No se desarrollará exhaustivamente dicho texto. Se toma en cuenta que:

“Junto a la transformación (onírica) de una idea en una situación (la <<dramatización>>) es la condensación el carácter más importante y peculiar de la elaboración del sueño.” (p.733; TII) No queda duda en ese sentido, como los mecanismos del desplazamiento y la condensación onírica propios de los procesos oníricos son empleados por el arte de la puesta en escena de los clowns. El soñante como artista reproduce en la dramatización onírica la realización de los deseos que su vida despierta no le concede su realización. Al igual que el artista: “*Reproduce la conexión lógica como aproximación en el tiempo y en el espacio,...*” (p.737) al igual que en el caso de la parodia sin que “*cueste nada*”. (p.734) A lo cual podemos añadir que los pacientes transitan “*También la sensación tan frecuente en el sueño, de no poder moverse libremente*” (p.738)

Se ha señalado que en los pacientes puede haber una predisposición al juego, se suma a ello una predisposición a la negación de las circunstancias dolorosas en el mismo espacio-tiempo. El hecho de que hayan “*asumido sus circunstancias*” no quita que haya quienes mantengan dicho deseo “*no reprimido*”. Por lo cual: “*Puede mostrarse, sin gran dificultad, que el contenido ideológico... fue un día un deseo...*” (p.745)

Se observó el surgimiento de situaciones en que los pacientes olvidaban durante el juego incluso el dolor físico y llegaban a rechazar la inyección de morfina solicitada momentos antes del ingreso de los payasos.

Acciones que dan lugar a pensar en la posibilidad arte terapéutica de los clowns.

Persistían las remembranzas con los compañeros de pieza y con las enfermeras, incidía en la relación médico paciente cuando estaban presentes. Con posterioridad a la visita de los payasos, los pacientes dedicaban parte de su tiempo en dibujar, creaban relatos imaginarios nacidos de las relaciones con los clowns, surgían registros escritos.

Relataban sueños, temas que luego se incluían en los juegos paródicos. Donde no había ventanas en las habitaciones en que se encontraban, dibujaban ventanas con vistas a jardines y flores dibujadas y pintadas por los mismos pacientes.

Dichas transformaciones se considera que se corresponden con los desarrollos de Bion. (1965) Si bien él se refiere mayormente a la interpretación en el proceso psicoanalítico, se considera que no excluye las transformaciones que observáramos.

Bion proponer tres tipos de transformaciones que se vinculan al proceso analítico. En torno a las escenas propias del proceso de la transferencia.

Leemos en Grimberg L., (1972), que Bion denomina: *Transformación en O*,

“*el devenir otro*” mediando un cambio de formas, se relacionan con el cambio de los sujetos, el crecimiento, el insight y el devenir sí mismo. Dicho crecimiento se vincula a ser ese algo en crecimiento. Que involucra cuestiones de sentido existencial; que si bien puede no estar dissociado de la crisis que la situación límite le implica ante la proximidad de la muerte. Ante enfermedades terminales, comenzaban a generar sueños, vinculados a su despedida. Viajes a otros planetas. E incluso sueños de “encuentros con ancestros muertos” que les aguardaban. De ese modo, los pacientes afrontaban en los juegos y las conversaciones con los payasos lo incierto o la incertidumbre e incluso la mayor creatividad ante la proximidad de la muerte.

Si ahora volvemos a Freud S. (1900) en torno al fenómeno onírico, vincula este a las “alucinaciones hipnagógicas”, o sea que coloca el fenómeno onírico en un estado “entre” el sueño y la vigilia. Vincula los sueños a un pensamiento “predominantemente en imágenes visuales” y “auditivas” y en menor medida los otros sentidos. Agrega que *“el sueño alucina... sustituye pensamientos por alucinaciones”* Dichas representaciones no son la *“...única forma en que el sueño se desvía del pensamiento de la vida despierta al que quizás corresponde. Con estas imágenes forma el sueño una situación, nos muestra algo como presente, o, según Spitta (pág. 45), dramatiza una idea.”*

(Pág. 378)

O sea que para Freud el territorio de los sueños implica una dramatización desviada quizás de la vida despierta. En torno a los mecanismos propios del durmiente, según estos desarrollos, los sueños remiten desde las escenas manifiestas a otras escenas sustitutivas y transferidas.

Posteriormente, se suman las contribuciones de Jones, E. (1931).

Si bien parte de las afirmaciones freudianas: *“... todo sueño, sin excepción, representa la realización imaginaria de algún deseo de parte del paciente, deseo que o bien ha sido reprimido durante la vigilia o por una razón u otra, no ha podido llegar a expresarse.”* (p.43)

Por consiguiente dichas representaciones son constitutivas de la vida anímica, del durmiente en la vida onírica y en la vigilia. Centrado en la idea de que los sueños en su mayoría estarían determinados por deseos sexuales reprimidos, por lo general incestuosos.

Jones contribuyó con la posibilidad de comprender los sueños, desde una doble potencia creativa, la dramatización onírica y atribuirle al mecanismo de los sueños, la creación subjetiva de personajes de la cultura.

Si bien a cada sujeto le es factible relacionarse con los personajes de la cultura a la que pertenecen y a su tiempo cultural, él considera que son los sueños los que dan origen a los personajes culturales. Hoy al

menos podemos ampliar dicho significado o admitir ciertos vaivenes simbólicos y espirituales. La capacidad de la subjetividad de representar o de presentar, en los sueños, las percepciones en la vida anímica con su ligación corporal y cultural. Lo cual ya había anticipado Freud en los sueños para no despertar. (pp. 58-61). Si consideramos la *psyche*, alma de los griegos y el *pneúma* (<aliento>) o *daímon* <demonio>.

En su texto Jones E. (1967), da lugar a analizar el “*contacto con los ancestros, el relacionamiento con cadáveres reanimados o criaturas míticas de otros universos.*” Atribuye a la dramática onírica “*la creación de tótems, espíritus animales, criaturas fantásticas.*” (p.61) “*A las cualidades chamánicas provenientes de Escitia y Tracia del norte y las capacidades de metamorfosis, vuelos nocturnos.* Establece una relación entre estos conocimientos culturales que fueron “*...un elemento básico de los chamanes griegos como Pitágoras y Empédocles.*” (pp. 65-67)

Según Jones incluye en “La pesadilla”: Creencias de distinto origen cultural y material onírico, mitos. “*Supersticiones medievales. Íncubos y súcubos- vampiros, hombres lobo, que vincula con las perversiones, los actos sexuales de humanos con criaturas sobrenaturales, dioses y animales. Tradiciones paganas, incubación, para la curación de enfermedades.*” (p.38) Vincula la noche, los sueños, la muerte, la sangre. Los cultos de los antepasados los relaciona con incesto y culpa. Asocia la fascinación “*de la muerte con eludir la presencia del padre. La realización de deseos incestuosos primarios con el canibalismo. La licantrópía en culturas antiguas, Egipto, Grecia, Roma, y los cultos teutónicos.*” (p. 132) Los dioses y los demonios, pueden ser hijos que enfrentan al padre. A los diablos y brujas: “*...por sus rasgos; maleficios (Daño), el pacto demoníaco con poderes capaces de generar impotencia sexual y esterilidad.*” (p.192) Su estética conceptual le conduce a una particular dramática de los sueños y a sus personajes, bastante próximos a lo que hoy sería una cultura “dark”. La orientación de su trabajo parece no brindar espacio

a otra concepción que no sea de índole agnóstica. Si bien da lugar a la posibilidad de un ida y vuelta entre cultura e individuo, subjetividad y dramática de la vida onírica. Su análisis enriquece la comprensión de la inmanencia entre los personajes en la subjetividad creativa del sujeto y la cultura.

Klein M. (1974) En el desarrollo de las bases de la técnica del “análisis del juego” reveló en su momento que: *“El niño expresa sus fantasías, sus deseos y sus experiencias de un modo simbólico por medio de juguetes y juegos.”* (En ellos utiliza) *“...el mismo lenguaje que nos es familiar en los sueños”* (p.139) Para comprender la significación de los mismos, tiene en cuenta los mismos mecanismos que desentraña Freud en la interpretación de los sueños. Incluye en su comprensión la situación total de la vida del paciente. Agrega a esta comunicación un dato significativo de la escena de juego infantil.: *“Muy a menudo los niños expresan en sus juegos lo mismo que acaban de contarnos en un sueño, y nos darán asociaciones del sueño en el juego consecutivo..., jugando el niño habla... y dice cosas que tienen el valor de asociaciones genuinas”* (p. 140) Existe una relación implícita entre el juego infantil en tanto *lenguaje de acción* que Melanie Klein valora como de un acceso más próximo al lenguaje del inconsciente. A través del juego infantil percibe los mecanismos proyectivos e introyectivos que intervienen, los juguetes constituyen personajes, propios de los sueños, configuraciones constitutivas de la dramática en el desarrollo lúdico de los niños.

A estos aportes hemos de integrar los de Sharpe E. (1961) Ella parte de las contribuciones de Melanie Klein, analiza los mecanismos de la formación onírica, *“...que Freud denominó condensación, desplazamiento,*

dramatización, simbolización y elaboración secundaria.” (p.31)

Dramatización que anticipara el creador del psicoanálisis en, Los sueños

(1900) *“Junto a la transformación de una idea en una situación (la <<dramatización>>) es la condensación, el carácter más importante y*

peculiar de la elaboración del sueño.” Va a decir que la dramatización onírica:

“...constituye la representación en el contenido manifiesto de un acto o una situación que los mecanismos oníricos elaboran a partir de los pensamientos latentes. ...La dramatización utiliza generalmente imágenes visuales, si bien a veces interviene la representación auditiva. La dramatización en los sueños constituye la reversión al pensar con imágenes concretas, como ocurre en los ejemplos tomados del lenguaje poético.” (p.43) Por consiguiente constituye una herramienta en la construcción onírica. Sus escenas recrean los conflictos anímicos. *“El que sueña puede tomar parte en la obra, pero a veces aparece como observador. En tal caso, tiene la experiencia subjetiva de presenciar un suceso exterior a sí mismo. El narrador de un sueño habla de las figuras oníricas como si fueran seres objetivos reales que actúan y hablan de determinada manera en el sueño.*

No existe conciencia de que el sueño sea la creación del soñante.”(p.43) Su contribución agrega un cambio respecto de los desarrollos freudianos. Aporta una aproximación a la comprensión de la escena para la vida anímica desde una nueva perspectiva, quizás debido a su formación literaria, incluye la posibilidad de comprender la obra teatral: *“Nos inclinaríamos a pensar que la dramatización constituye el intento subjetivo intrapsíquico de proyectar y controlar la ansiedad y dominar los estímulos. ... Si nos fuera posible analizar una obra teatral en términos de la vida interna del dramaturgo, veríamos que el argumento y los personajes que intervienen en él constituyen aspectos del autor, proyecciones de sí mismo en seres imaginarios. ... El sueño es la matriz a partir de la cual se desarrolla el arte”* (p.44)

Da lugar a pensar las escenas como una proyección representativa de los

“conflictos intrapsíquicos del autor”. A lo cual podemos agregar lo que dice sobre la realización, en la escena como en los sueños al incluir:

“...la realización mágica no solo del deseo de muerte, sino también del deseo y el poder de devolver la vida”.

Si tomamos la posición de Sharpe, en los pacientes hospitalizados, durante los juegos paródicos con los payasos, aun cuando están en terapia intensiva, en el juego, estarían ejerciendo cierto dominio de sus conflictos, en una prelaboración, así vuelven a la vida de relación consciente.

Podemos agregar la relación que da entre sueño y juego: *“Durante el juego el niño no solo se sobrepone a una penosa realidad, sino que la proyección de sus temores instintivos y sus peligros internos en el mundo exterior le ayuda a controlarlos.”* (p.44)

Respecto de la escena teatral, en *“...su construcción, el drama está sometido a las limitaciones inherentes al arte. ...El drama puede ser una tragedia o pintar una serie de catástrofes, incluso espantosas y no obstante, proporcionar satisfacción y enorme placer como “obra de arte.”*(pp.44-45) Encontramos en Freud, Klein, Jones y Sharpe, un proceso de evolución y complementación e integración en torno a la interpretación de la vida onírica, que enriquece la perspectiva psicodramática de la parodia de los payasos:

1) Sobre la predisposición a desplazar en escenas de juego circunstancias felices y divertidas cuando, las circunstancias que les acompañan son muy otras.

2) En las intervenciones se creaban efectos y modos distintos en la relación con lo propio.: Transformaciones de las relaciones con sí mismo, con el personal y del personal asistente que perduraban en el establecimiento hospitalario.

Los pacientes y el personal entran en una espiral de crecimiento, “ser ese algo”. Devenir, mutando el ser objetos unos de los otros. Al ser sujetos que se apropian de un estar siendo, incluso frente a la propia muerte. Se asumen creaciones de despedida, nuevas producciones.

Dichas “operaciones” emocionales dentro de la escena. Según Bion W. (1966) se trata de impresiones sensoriales, del lugar representativo de las pasiones, comprendiendo estas su injerencia en *“que llevan el predominio de estar en el mundo de la realidad.”* (p. 20)

Veamos ahora desde una perspectiva de Winnicott, la intervención de los clowns, como reparadora de la cosificación del discurso dominante.

Al analizar en nuevo significado a “la tendencia al acto” -Winnicott D. (1973)- en el robo, realizado por niños, como un intento reparatorio: *“...el niño no está en busca de un objeto sino de la capacidad de encontrar.”* Masud M., (1975) cita a Winnicott D. *“Cuando existe una tendencia antisocial ha habido una verdadera desposesión (no una simple privación); es decir, se ha producido la pérdida de algo bueno que ha sido positivo en la experiencia del niño hasta cierta edad y que luego ha sido retirado; el repliegue se ha extendido a lo largo de un período de tiempo superior al que el chico es capaz de mantener vivo el recuerdo de la experiencia.”* (p.36)

O sea que la tendencia al “acto”, *surge como una búsqueda en situaciones de carencia emocional por desposesión, se ha perdido algo bueno que estaba a disposición.*

“La privación de las necesidades procura realizarse antes que el proceso simbólico pueda empezar a obrar.”

Dichas privaciones en los pacientes adultos, no son distintas de las descritas en el proceso de hospitalización: Los procesos patológicos que condujeron a la internación, la ausencia de soporte de la identidad vital y las relaciones sociales habituales. A lo que se suma la carencia del trato propio del sistema de relación médico paciente ya descrito. Son privaciones.

Por lo cual, las escenas de los payasos con los pacientes pasan a ocupar el lugar de restitución de *“...sus capacidades de encontrarse con los objetos habituales.”* Capacidades relacionales que les han sido sustraídas por todo lo expuesto, incluso por la proximidad de la muerte. O sea que el paciente necesita “exteriorizar los elementos ajenos al yo” habitual.

Como consecuencia, el trato amigable y personalizado que otorgan los payasos, pasa a ser un espacio de encuentro y las escenas paródicas, dan lugar a la elaboración de la situación en la que se encuentra inmerso el individuo y un reconocimiento del medio ambiente, con otros pacientes que participan del proceso. A esta construcción transicional, Winnicott, la considera una *“zona”, “parte de la organización del yo, no corporal, que no se funda en el funcionamiento del cuerpo, sino en las experiencias del cuerpo”*. Esto es a lo que el autor denomina *“fenómenos transicionales”*, con origen en la infancia. Se puede inferir que, coloca a los pacientes ante una potencia de aprendizajes necesarios a su nueva situación por pérdidas objetivas. Circunstancias que requieren elaboración.

Estos aportes del psicoanálisis permiten ver qué “operaciones anímicas” intervienen en las escenas paródicas. Podemos designar la tarea de los payasos como *“mecanismos restitutivos,”* ante una identidad desconcertada. Ahora, consideraremos los fenómenos abordados por Lacan, (1936) denominados la “reacción” transivista: *“El niño que pega dice haber sido pegado, el que ve caer llora” el niño toma conciencia de su individualidad, que en su lenguaje traduce, en tercera persona antes de hacerlo en primera.”* Previamente estudiados por Wallon como “sincretismo

indiferenciado”. A partir de observaciones de Bühler, Lacan desarrolla la función de, la imago como “salvadora,” abarcando los fenómenos de captación por la imagen del otro y de las actitudes de alarde, seducción y despotismo de un niño frente a otro. Estas “identificaciones ideales” conducen al sujeto a un progresivo adelanto

en su “sentimiento de la realidad”. La contemplación del otro (la imago del otro). En tanto, conflicto en cada sujeto, entre dos actitudes contrapuestas y complementarias. Esta partición bipolar es constitutiva de la situación se constituye en el organizador fundamental de la experiencia. En la escena con los payasos el mecanismo de transivismo, es el facilitador de las identificaciones de los pacientes con los payasos.

En este punto, la escena onírica y la escena teatral, se unifican en el proscenio que portan los clowns, operando como facilitador y reconstitutivo de la subjetividad.

Esta escena transicional, se constituye en una representación dramática, similar a la técnica de abordaje de los conflictos anímicos.

El aporte de Meltzer D. (1973), viene a enriquecer los desarrollos anteriores sobre la vida onírica, cuando dice que los sueños son “*experimentos... a veces logrados y otros fallidos.*”(p.72) Enriquece el sentido que tenía para Freud. Puesto que el logro del sueño radica en que “el sueño logrado es el que resuelve el problema”. (p.72)

Retomando las ideas de Bion y la temática de la relación entre la madre y el bebé, lo que rescata Meltzer de Bion para contribuir a un desarrollo metapsicológico, es que la madre cumple en la relación con él bebe funciones mentales a fin de con el tiempo, este integre a su vida anímica las funciones instituyentes mediante una introyección gradual a sus objetos internos, para realizar “*estas funciones por sí mismo*”.¹⁸

Meltzer D. (1973), propone una nueva teoría de los sueños considerando estos “*como una forma de pensamiento inconsciente equivalente a las acciones y los juegos de los bebés y los niños pequeños, una teoría del simbolismo que los sitúa en el núcleo del*

¹⁸ Estas ideas de Meltzer- Bion no difieren de J. L. Moreno (1974) respecto de la función del yo auxiliar en la situación psicodramática. Hipótesis de Moreno (1923): *Das Stegreiftheater*, El teatro de la espontaneidad.

proceso del pensar acerca del significado de nuestras experiencias emocionales y, por último, un esbozo de la teoría metapsicológica.”(p.95)

Estos procesos oníricos ¹⁹ donde lo dominante del pensar inconsciente, determina la relación emocional infantil, *“presente y continuo, que no es interrumpido al despertar por las experiencias diurnas conscientes.”* Este posicionamiento en la “lectura” de la transferencia, lleva al autor a considerar los “flashes”, e imágenes visuales como continuidad dominante de la vida emocional del paciente, y en su tratamiento como imágenes oníricas viene a demostrar la vigencia de “un valioso *insight* de la transferencia infantil.”(pp. 98 y subsiguientes)

Aquí la importancia para la teatralidad paródica. Retoma la idea freudiana de

“la conversación del cuerpo, o sea la gestualidad captada por Freud cuando Dora jugueteaba con el bolsito. La incorporación del lenguaje corporal en la escena terapéutica. Y la consideración del lenguaje de los sueños como dramas interiores, donde incluye “...lo que no puede ser dicho y tiene que ser mostrado.”(p.98) Nos reencontramos con la idea directriz de Sharpe, de la escena onírica como la *“dicción poética.”* Se trata de un pensamiento que tiende a manifestarse, al pensar en escena aquello que ha de ser elaborado. Cuando hablamos entonces de la disociación dramática o desdramatización de lo trágico de los pacientes internados (muchas veces con patologías terminales y tratamientos paliativos) a los que asisten los clowns. Estas disociaciones, las posibilidades de *“identificaciones proyectivas (que) favorecen el desarrollo de la parte adulta de la personalidad.”* (p.102) Que está necesitando elaborar los padecimientos y a veces su posible muerte, conduce a los pacientes a ingresar en el absurdo mundo de los payasos. Un mundo que se construye en torno al *“teatro*

¹⁹ Basándose en Bion sobre el pensar neurovegetativo.

generador de significado.”(p.102) Espacio donde lo cotidiano es parodiado.

“El tema de distanciamiento del centro del conflicto emocional parece ser el método más común para modular el dolor mental. Quizás sería más correcto decir, con el fin de diferenciar <distanciamiento> de <mecanismo de defensa> la forma más común de entrar en contacto con el dolor mental” (p.103).

Para Meltzer, la resignificación de la dramatización le llevó a generar una perspectiva distinta. Lo subrayable, del autor es que, “...*al definir la vida onírica como “el teatro generador de significado...”*, da a entender claramente que *“el mundo exterior está desprovisto de significado en tanto que éste no se genera y se extiende hacia afuera.”* (p.104) O sea que para aquello se carece de antecedentes y por tanto de sentido como suele ser la situación de padecimiento de los pacientes, el escenario que proveen los payasos constituye un *“Teatro generador de significados”*, como titula Meltzer a su trabajo.

Si bien Moreno, patrocinador del Teatro Terapéutico en Viena (1922), el creador del Psicodrama, con la intención de crear una terapéutica de la escena, en su relación con Freud y la teoría psicoanalítica, siempre se mostró disidente. Muchos psicoanalistas vieron la relación entre la dramatización onírica y la técnica Psicodramática y desarrollaron un Psicodrama Psicoanalítico. Incluso dentro de la escuela francesa los analistas Paul y Gennie Lemoine, miembros de la École.

Debemos a Meltzer su aporte de la vida onírica y la dramatización como una continuidad dominante de la vida emocional y el atributo de captar la escena como generadora de significados.

Por lo cual la transformación que se suscita en las intervenciones de los clowns, podemos considerar la apoyatura, con *su vinculación a los procesos del “pensar jugando” en el espacio transicional, como espacio psicodramático.*

Convergen en ello, para su comprensión distintas líneas conceptuales en la escena provenientes del campo psicoanalítico que interviene en la escena paródica:

1- La dramatización de una idea. En lo anímico. Elabora en el estrato onírico.

Generando la posibilidad reparatoria.

1- 1-La dramatización de los Clowns parodia, en torno a la sujeción al discurso dominante de la que son objeto, los pacientes.

1-2. Además: Facilita los mecanismos de negación ante circunstancias difíciles.

1-3. Puede generar: Satisfacción de posibles anhelos de comodidad
Y restituir aspectos de la subjetividad, dado que suele haber una “verdadera desposesión.” No una simple privación; es decir, se produce la pérdida de las relaciones habituales de todos los que ingresan al establecimiento, generándose un proceso de adecuación de las subjetividades según el rol que ocupan en su adecuación.

2-La escena con los clowns. Constituye un “Espacio transicional”, transmutando, subjetividades, al participar jugando.

2-1. Se restituye el trato interpersonal apoyado en la singularidad al reinstaurarse las relaciones sociales amigables de los clowns. 2-2.

Con la cocreación del juego y la participación en un teatro transicional se generan significados reparadores.

2-3. Al participar de un tiempo otro, de esparcimiento y diversión. Se restituye el espacio social perdido.

2-4. Se facilita la identificación, al sentirse un clown, por transactivismo, parodiando su propio estar.

2-5. Se comparten dichas experiencias con otros pacientes, el personal tratante y/o familiares.

3- Se genera una situación de duelo de lo perdido. Según el concepto de fort-da. En tanto escena elaborativa de la separación del objeto perdido, se produce: Aprendizaje y Transformación.

3-1. Crear una transformación de su propio yo, al devenir “actor”, aprehender una nueva capacidad, algo nuevo de sí.

3-2. Generar una cierta extranjería de sí, que posibilita un desapego de las circunstancias. Despliegue de un espacio anímico de autoobservación.

Estos aportes del Psicoanálisis, permiten comprender los juegos paródicos de los clowns, como un dispositivo de resemantización desde una dimensión en la que se percibe la multiplicidad de transformaciones que van desde lo institucional, a lo social y lo familiar incluido lo singular anímico de los individuos intervinientes. Factores que constituyen la conclusión a la que arriba la sabiduría popular: “¡Es la magia de los clowns!”

D. El micelio: ¿director del teatro onírico?

En la relación entre escena onírica y la parodia. ¿Qué transforma la vida anímica, que yace como creador de ese co-pensar inconsciente?

¿Hemos de remitirnos a las musas o al ombligo del sueño, que es el aspecto creativo aún sin denominador ni firma de autor?

Freud S. (1900). Enuncia: *“En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar,... Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido.”* En otra versión (Standard Edition): *“Y desde el lugar más espeso de ese tejido se eleva luego el deseo del sueño como el hongo de su micelio.”*²⁰

En el texto en que se apoya J. Lacan (1975). *“Esto quiere decir que hay un punto que no es aprehensible en el fenómeno: el punto de surgimiento de la relación del sujeto con lo simbólico. Lo que denominó «ser» es esa última palabra, por cierto no accesible para*

²⁰ El micelio es el “Aparato de nutrición de los hongos.” Constituyen ramificaciones, a modo de hilo hifas. Las hifas secretan enzimas sobre o dentro de la fuente de alimento.

nosotros en la posición científica, pero cuya dirección está indicada en los fenómenos de nuestra experiencia". Luego en la clase 15: "...Freud evoca el ombligo del sueño, relación abisal con lo más desconocido, marca de una experiencia privilegiada excepcional donde un real es aprehendido más allá de toda mediación, imaginaria o simbólica. En síntesis, podría decirse que tales experiencias privilegiadas, y según parece especialmente en el sueño, se caracterizan por la relación que en él se establece con un otro absoluto, quiero decir con un otro más allá de toda intersubjetividad".

Lacan J. (1973) *"-ombligo de los sueños, escribe, para designar, como último término, su centro desconocido- que no es otra cosa, como el ombligo anatómico que lo representa, que esa hiancia de la que hablamos."* (p.35) Dado que no intentamos dar respuesta entorno a los enigmas *"donde todo lo que se abre en el inconsciente se difunde, como el micelio, ..., alrededor de un punto central."* (Pág.38)

Por lo que antecede quizás como conclusión, siempre provisoria, podemos decir que, el director de las escenas de los sueños y de las parodias quizás

"..., se nos manifiesta como algo que se mantiene a la espera en el aire, podría decir de lo no nato."(p.34)

Eso otro "no-realizado", "centro de lo desconocido" que nutre el motor de la vida anímica, que irrumpe en los sueños y en la vida despierta: Hemos de aceptar que para el psicoanálisis es un productor de deseos de origen desconocido.

Creímos necesario tomar en cuenta algunas consideraciones atinentes a las relaciones entre lo creativo del artista y los aportes hasta aquí desarrollados por Freud y sus discípulos. Y para la manera moderna de dar cuenta de lo que acontece, tuvimos en cuenta *"la parte creativa de la elaboración de los sueños"*.

Norbert Elias (1991) Al investigar los aspectos sociológicos de la genialidad de Mozart. Propone para estudiar la fuerza creativa que habita al artista

“fuera de lo común”. Si bien Wolfgang contara con gran apoyo emocional y docente de Leopold su padre. Se interesa en partir de la fuerza creativa que impulsa los sueños, coincidente con lo que hemos desarrollado hasta aquí sobre lo propuesto por Freud y sus seguidores. Para lo cual en llamada a pie de página propone que: *“La corriente de la libido fluye por las células de nuestra memoria y manipula las formas y los acontecimientos almacenados como un hábil director teatral, convirtiéndolos en nuevas escenas.”* Incluso se pregunta: *“¿Quién dispone los escenarios de nuestros sueños? “Una parte semiautomática de nosotros mismos. Director y actor al mismo tiempo, que transforma el material de nuestros recuerdos, construye algo nuevo con él y lo combina hasta formar escenas que jamás hemos vivido.”* (p.68)

Sorprendidos por la coincidencia con Eliade por nuestro *“...hallazgo” sobre el micelio como director teatral.* Al insistir en saber sobre quien crea y preguntarnos. Encontramos igual que Eliade que *la corriente que fluye* no es suficiente respuesta.

Eliade desarrolla la diferencia que corona el trabajo del artista y la obra de arte. Considera lo específico de las creaciones en tanto *“fantasías innovadoras”* es *“que surgen de un material accesible a muchas personas”*. Resumiendo brevemente: *“...se trata de fantasías desprivatizadas... (Dado que.) La creación artística se manifiesta cuando alguien intenta cruzar ese puente, el puente de la desprivatización; también podría llamarse de la sublimación. Para dar un paso semejante, las personas han de ser capaces de someter la capacidad de fantasear, tal como aparece en los sueños personales nocturnos o diurnos, a las leyes propias del material y con ello depurar sus producciones de las impurezas relacionadas exclusivamente con el yo.”* (p.67)

Procura establecer si se justifica la separación conceptual entre el «artista» y la «persona». Concluye que es erróneo diferenciar el creador de la persona: "...no se puede desligar de la evolución de otros aspectos de su persona, en este caso precisamente la capacidad de reconocer qué trayectoria vital,..." (p.138) Debido al proceso de separación como denomina Eliade: "La rebelión de Mozart contra el príncipe y contra su padre" (p.139)

Digamos que Eliade analiza distintos documentos de la historia del artista, por los que concluye, que si bien tenía un marcado sometimiento a la figura paterna. Por lo que considera, un acto liberador de la creatividad o sea que señala un proceso de madurez dicha ruptura, aunque se trata de "...una decisión extraordinariamente inusual para un músico de su categoría." (p.139) Esta separación es lo que conducirá al músico a desarrollar lo mejor de sus obras, aunque para ello hubo de enfrentar necesidades. De todos modos, si bien Norbert Elias cierra el interrogante y no retorna a referirse a la fuerza inspiradora anímica de la composición artística.

El autor, supone que es la sublimación el "mecanismo" que participa del proceso creativo, estratificando o sea sublimando. Mientras que lo que nos preguntábamos era cual era la fuerza que participaba y hallamos, igual que Eliade que se trata de la misma que crea los sueños, o sea lo que Freud enunciaba desde 1900. Mientras que responder, cual es la fuerza capaz de dar la dirección creativa a los sueños, y si es la misma que hace al artista capaz de crear, nos conducen a un misterio que preferimos mantener como respuesta. Se trata de:

Una hiancia, que a su vez es centro de lo desconocido capas *de recordar por su insistencia*. Por tanto no podemos según los postulados del psicoanálisis, referirnos a la capacidad creadora en los artistas dado que dicha capacidad, no posee residencia ni sustancia en lo inconsciente freudiano. ¿Será que el micelio es un puente con el

inconsciente ontológico al que alude Bergson? Hoy por hoy no poseemos más respuesta.

Quizás para concluir haya que hacerlo con las palabras de Borges J. L.

(1980):

”No sabemos exactamente qué sucede durante los sueños: no es imposible que durante los sueños estemos en el cielo, estemos en el infierno, quizá seamos alguien, alguien que es lo que Shakespeare llamó “the thing I am”, “la cosa que soy”, quizá seamos nosotros, quizá seamos la Divinidad. Esto se olvida al despertar. Sólo podemos examinar de los sueños su memoria, su pobre memoria.”

Capítulo VI: Horizontes sensibles entre la tragedia y la risa

- A. Monedas para Caronte
- B. El dolor, la muerte y el payaso
- C. La intuición de un saber trágico
- D. Anclajes sociales de la subjetividad
- F. El rey desnudo

“Esto es el Zen. Lo que no ha cesado de estar allí, todo el tiempo sin que se apercibieran las aves devoradoras de carroña: no es el tipo de presa que ellas codician”

Thomas Merton

*“Un día naces y al siguiente mueres.
Hoy, al anochecer, sopla la brisa del otoño.”*

Chikamasa, guerrero y poeta (1394-1481)

*“Mi corazón es un río sin fondo, un torrente airado.
¿Cómo puedo arrojar mi nombre a la tentación del agua?”*

Yayoi, una mujer obligada a casarse con el guerrero que mató a su hermano. Guerras de samuráis S. XVI.

Escribió el poema, luego robó la espada de su esposo para suicidarse.

“Aunque mis días se hubieran prolongado la oscuridad no habría abandonado este mundo. En el sendero de la muerte entre las colinas, contemplaré la luna.”

Oroku, mujer del siglo XVII fue maltratada por la suegra. También se suicidó.

*“He ofendido a Dios y a la humanidad,
mi trabajo no alcanzó la calidad que debió tener.”*

Leonardo da Vinci

A. Monedas para Caronte

En este capítulo se desarrolla el “clima” anímico, en torno al que se despliega la composición de la puesta en acto de los payasos. No solo por aquello que hace a la subjetividad de los pacientes sino también los efectos del discurso dominante sobre la subjetividad de los unos y los otros. Volveremos sobre como contribuye la máscara del clown como soporte creativo para el despliegue paródico.

¿Cómo hablar sobre la muerte?

Hay quienes tienen monedas para Caronte, otros que ni informados están, de su incansable bogar portando sombras errantes.

Olvidaron el misterio por el que Orfeo subyugo con su arte al barquero del Hades.

O ignoran porque, cruzó dos veces el Aqueronte extraviando en su anhelo a su amada Eurídice.

Los grandes juglares, lograron cruzar cual Eneas y el Dante a los infiernos. Somos los hombres quienes negocian mal su eternidad con Apolo y olvidan pedir “la eterna juventud.”

Aun poseyendo la capacidad de predecir, cual la sibila de Cumas. Cuando le dio Apolo la posibilidad de pedir, solo tomó un puñado de arena y pidió vivir tantos años como granos de arena contenía. Y si como Orfeo, no pueden dejar de recordar el amor perdido, lo vuelven a perder al voltear la mirada.

Habrás de seguir, para salir de los reinos oscuros... Solo la mirada trágica supera el infortunio.

El paciente internado, es impulsado a vivir algo de su vida, con la proximidad de la muerte, a partir de su paulatina presencia en su cuerpo enfermo. Es esa situación a la que abordan los payasos. Cuando de casos terminales se trata.

Es preciso preguntar: ¿Cuáles son los factores-variables que intervienen?

¿En que lo paródico contribuye a provocar una transformación?

Llegando con su afectación al personal de enfermería, incluso los médicos. Imperceptiblemente, la parodia en ellos, alguna cuerda de lo trágico encuentra resonancia.

En los encuentros, los pacientes proponen juegos de viajes a otros países e inclusive a otros mundos. Algunos pacientes, de acuerdo con los payasos, dedican sus encuentros con estos a la redacción de textos, dibujos y objetos para dejar a sus familiares cuando emprendan ese nuevo viaje. También relatan sueños, en los que son visitados por sus ancestros ya fallecidos. Observamos, desaparecer la modalidad de tristeza, angustia o preocupación por la muerte, que si se hace presente en los familiares. Esta se incluye como “tránsito”, o “viaje” sin las connotaciones propias de una cultura que se empeña en sostenerla entre paréntesis, acechante y temida, en su condición de negada.

En esas condiciones emerge, la presencia de “los locos”, como les decían los poetas. Dispuestos a ver con otros ojos las circunstancias, no como una negación, una abstracción mental, sino como una paradójica propuesta: Ante la muerte, su inmanencia, emergen actos creativos. Un nuevo mundo onírico se presenta.

Se patentizó esta transformación anímica en una carta en la que un viudo, agradece que los payasos hayan creado con su esposa, durante los cuidados paliativos, “*El boliche de los jueves*”, en el cual se hacía música y cantaba. Agradece, su participación en los encuentros, con que fueron acompañados él y su esposa.

B. El dolor, la muerte y el payaso

Los payasos no incluyen el tema de la muerte, ni de religiosidad alguna en sus intervenciones. Se constituyen en su propósito: generar juegos. De eso se trata su obra de arte. Como en el cuadro de Magritte, que enuncia: “Esto no es una pipa”.

El humor propio del arte, constituye la presencia de algo que es parodia de la propia condición. Ni presenta ni la representa, coloca “la

cuestión”, en otro plan plano de consistencia. Los payasos proponen jugar en medio de: *“Lo que no ha cesado de estar allí, todo el tiempo...”*

Establecen relaciones estéticas, son *extranjeros a las circunstancias “reales”*.

Proponemos una posible interpretación de estas escenas. El supuesto básico del personaje: *No incluye la muerte como límite de su existencia. Tampoco como debe ser la vida con sus principios de “realidad”*. Se trata de otra realidad, *“Esto no es una pipa.”* Se coloca “entre reinos”, pasan a otro plano, *el plano del acontecimiento*.

La *posición de rol del clown*, coloca la situación en: *“Esto no es un hospital, ni tu eres lo que te dicen aquí que eres.”*

Por ejemplo: Un paciente al entrar los payasos a la habitación, le dijo a los payasos que él no era solo ese que estaba allí, sino que era alguien que estaba haciendo un experimento con un equipo médico y quería experimentar cómo era estar lleno de todos aquellos cables y tubos. Este es un juego que remite al *“amor fati”*, tan de Nietzsche (1883)²¹ De allí la propuesta de Deleuze G. y Guattari F., (1991), *“Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.: “...traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas”* (p.199)

Winnicott (1971) postula que el juego es una *“forma básica de vida”*, y es *“por sí mismo una terapia”*. (p.75) En la medida en que el jugar es terapéutico, podría sostenerse la idea de la existencia de una psicoterapia profunda *“sin necesidad de una labor de interpretación.”*

a) *“El niño que juega habita una región que no es posible abandonar con facilidad y en la que no se admiten intrusiones”*

b) *“Esa zona de juego no es una realidad psíquica interna, Se encuentra fuera del individuo, pero no es el mundo exterior.”*

²¹ Así hablaba Zaratustra: “Yo soy Zaratustra, el impío; yo cuezo en *mi* olla todo evento. Y solo cuando está en su punto le doy la bienvenida como sustento *mío*.”(p-120)

c) En ella toma *“...fenómenos de la realidad exterior y los usa...Sin (...) alucinaciones, emite una muestra de capacidad potencial para soñar...”*

d) En el juego *“...invierte a algunos de ellos de significación y sentimientos oníricos.”*(p.70 y subsiguientes.)

Según Deleuze G. y Guattari F (1991) *“La composición es estética, y lo que no está compuesto, no es una obra de arte.”*(p.194) Se trata de un *“saber de ese espacio-tiempo”*, en el que todos, transportan su conciencia de un tiempo presente percedero, a un tiempo en que comparten un acontecimiento, que transcurre para todos los que transitan la escena. Se trata de un saber, del *“olvido momentáneo del mundo de lo percedero”*. Los payasos han de captar *“el corazón”*, puesto que no se trata de una intervención meramente técnica, se trata de estar llegando a crear perceptos y afectos nuevos. La presentación, *“...no se reduce evidentemente a <representativa o no>, puesto que ningún arte, ninguna sensación ha sido jamás representativo.”*(p.195)

Ese mundo percedero desaparece momentáneamente, mientras todos los participantes entran en la escena.: *“El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible en el órgano, en un plano de composición orgánica capaz de volver a dar lo infinito.”*

Se coincide con estos autores en que, desde una perspectiva tanto psicológica como actoral, la experiencia pone de manifiesto que: *“El arte goza entonces de una apariencia de trascendencia, que se expresa... en el carácter paradigmático de la proyección y en el carácter <<simbólico>> de la perspectiva.”* Si bien en la experiencia de los clowns no se verifica que se ponga de manifiesto una *“oposición soterrada o abierta con la trascendencia supra sensible de las religiones”* a la que refieren Deleuze y Guattari. Lo que sí ocurre es que emerge un aspecto creativo que pone en acto un modo de re-ligare de los participantes, con un plano inmanencia. No se trata de

resignación, sino de una posición trágica. Se trata de afirmar que estoy aquí porque deseo experimentar esto.

C. La intuición de un saber trágico

Sobre el saber trágico dirá Jaspers K. (1952) *“Extraemos un único ejemplo de este campo inconmensurable: Lo que propiamente es y acontece, es contemplado en aspectos desmesurados, y lo que es posible para la fuerza del hombre, aparece prometido y ejecutado bajo la forma de un objetivo final de tranquilidad.”* (p.15)

Lo trágico nace en Grecia, como “parte de un acto de culto.” (p.18) En el albor de la modernidad Shakespeare coloca la tragedia, *“...en la escena mundana,... en sus riesgos, en su grandeza y en su pequeñez, en su humanidad y en su satanismo, en su nobleza y en su bajeza...”* (p.18).

“La intuición de lo trágico opera, sin embargo, por sí misma una liberación de lo trágico.” (p.33) Si bien caracteriza el fundamento de la conciencia del ser “como *actitud trágica.*” Propone que hemos de reconquistar su sentido, y captar cuál es su propósito. Se trata de retomar el intento, de conquistar la propia verdad, aquella que da sentido al enigma del *“ser (que) aparece en el fracasar.”* (p.33) Es, *“...la vida como acontecer temporalmente perecedero,...”* Dilema de opuestos, finitud e inmanencia, con destellos del ser. Estrellas fugaces en la existencia, ante el límite de la finitud.

Hemos diferenciado trágico real y trágico teatral. A cuyas puertas se encuentra la parodia y su humor, que colocan al individuo como extranjero de inmediato.

El compromiso que se genera sitúa lo trágico como desprendido del presente, implica un pasaje del drama del paciente frente a la enfermedad, el dolor, el sufrimiento de familiares y amigos. Una salida de la cual: *“Es preciso diferenciar la conciencia de lo perecedero de la conciencia trágica propiamente dicha.”*(p.33)

Un pasaje, a una instancia lúdica. Una traslación, sea ésta consciente o no.

Se trata de un *saber trágico en acto*.

Se trata de un tiempo de liberación. *“Lo trágico está separado de la desdicha, el sufrimiento, el derrumbe; de la enfermedad, del mal y de la muerte. Está separado por obra del modo de saber... de tal suerte que tiene lugar un crecimiento de la tragedia con el rango de potencias, de la hondura de la necesidad”* (pp.116-117)

Ello da lugar al sentimiento trágico de la mano del arte dramático.

Veamos otra perspectiva.

La producción de subjetividad, se considera nacida del juego, productor y materia prima fundante de la creatividad.

Según Deleuze G. y Guattari F. (1980) *“El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea.”*

Cuando el deseo se coloca por fuera de lo instituido dichos autores le denominan *“...máquina de guerra, ... que no tiene la guerra por objeto, sino la emisión de cuantos de desterritorialización, el paso de flujos mutantes, ...”* (p.233) Ese es el sentido del proceso creador para ellos.

Es así cuando se considera que las intervenciones estéticas paródicas, generan un dispositivo estético. Se trata de transmitir que contamos con una herramienta, capaz de crear con sus intervenciones transformaciones estéticas del discurso dominante. Ese dispositivo determina otro sentido, de lo que se quiere decir con guerra y con “máquina de guerra” a la que se refieren Deleuze G. y Guattari F.

Lo trágico es una guerra, que intenta colocar la totalidad de los sentidos en otra dimensión de sentido. En otras palabras, se trata de una guerra a la tendencia a “no desentonar”, cómo lo propio del Yo psicosocial. O sea que tiende a interrumpir lo que se llama la “conserva cultural” (Moreno. J.L.(1944) El sometimiento a la repetición y los modos de desterritorialización, pensamos, es uno de los

sentidos de la obra filosófica de Deleuze G. y Guattari F., cuando postulan que: *“...toda creación pasa por una máquina de guerra”*.

Despertar la percepción y el sentimiento trágico con la intervención paródica, por el camino del humor, coloca en cuestión, el sentido de “lo real,” sin llegar a confrontar abiertamente, lo modifica en el acto paródico. Se trata de una interdicción con el funcionamiento “orgánico.” La reproducción de las condiciones de existencia-repetición, de lo “establecido” como conducta “normal”, se modifica. Esas conductas se generan, bajo la ilusión-presión-repetición, de funcionalidad y unidad con todas las formaciones sociales. Se observa que, los clowns, contribuyen a trastocar, incluso a pervertir, la percepción y las sensaciones de lo instituido como “bueno”. “Discurso oficial” que se ha establecido a expensas de la negación, y forclusión de los daños colaterales y sus constantes síntomas anímicos, sean estos conscientes o no, constituye su consecuencia. Este tipo de sometimiento a lo establecido, nada tiene que ver con el “amor fati”, que como afirmación del acontecimiento, surge como haber elegido por propia voluntad lo que se vive.

El objeto de la propuesta no es solo el análisis de los clowns de hospital, sino que proponemos, visualizar la posibilidad de los dispositivos creadores de simulacros.

Dice Klossowski P. (1994) *“...lo que es dado a todos y a cada uno, es lo que se puede hallar inmediatamente, (Se trataba de lo esperado, e inolvidable, porque no tenía precio) sin diferencia ni distinción; ocurre entonces que no hay más precio, pues todo se da e intercambia gratuitamente;...”* (p.52)

Se puede crear una reflexión engorrosa, cuando se dice que la máscara sobre el rostro elimina “la rostridad,” o cuando se habla de la potencia de lo falso. Estos son conceptos, reflexiones que transitan Nietzsche y luego Deleuze, con el objeto de llevarnos a comprender, cómo el rostro del sujeto es o suele ocupar el lugar de un objeto capturado, por el discurso dominante. Por ello conceptualizamos cómo capturado lo que es parte de la “conserva cultural”. O sea las bases de resistencia al cambio que establecen, en este caso la filosofía médica. El rostro es, en los sujetos, aquello que se “solidifica”

naturalizando la funcionalidad del individuo a la conveniencia institucional y la repetición de la estratificación de las fuerzas dominantes operando en el discurso.

Para, Deleuze, G. y Guattari, F., (1980) *“Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar del rostro.”* (p. 177)

El destino en este caso, es un mandato libertario de los autores, como filosofía propia del “amor fati”, o sea, la máquina de guerra en la subjetividad opera trágicamente al afirmar: “He nacido para ocupar ésta herida”. Se trata de la alegría trágica en su afirmación que desnaturaliza el “sentido común”.

En el caso de los pacientes la captura institucionalizada entre el discurso médico hegemónico y el discurso filial, son removidos de ese punto de fijación por la máscara más pequeña, la nariz del payaso. Se trata entonces de desgarrar lo esperado a través de una experiencia estética basada en el humor.

Ante el dolor inexcusable de la pérdida, desde niño surge la potencia de un punto de fuga el “Fort-da”.

En el hospital se puede estar participando de ese “yo corporal colectivo” carnavalesco, su transformación se halla, entre nacer, renovarse morir y renacer. Hemos percibido que los individuos, actuando la parodia de su propio personaje, descentran los automatismos anímicos que se les componen.

Bloom H. (1998) Dice que el personaje en Shakespeare se convierte en canónico cuando en la escena, reflexiona y cambia. A ese pliegue, sobre sí, le denomina *“la invención de lo humano.”* *“En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos,...”* (p.17)

Se trata de aquella acción de conciencia de sí, que constituye una virtud. Allí, anida la naturaleza del cambio. La escena en que el personaje se ve a sí y afirma un posicionamiento, dentro de la obra teatral. Esa es para Bloom la particularidad estética de los personajes de Shakespeare. Es lo que considera un antecedente literario, de lo que el psicoanálisis, en su potencia de transformación, adeuda a

Shakespeare. Si bien en lo teatral es válido por lo que ocurre con los personajes, en tanto escena dentro de la escena, es el paso que da Shakespeare, como salida del naturalismo teatral. Freud, tiene la virtud de haber transferido los conocimientos de las artes dramáticas a la resolución de los conflictos de la vida anímica, al redescubrir en el mecanismo de la transferencia, la escena dentro de la escena. Que ya había sido planteado por Eurípides. De lo contrario habríamos de plantearnos, que la gran deuda la posee toda la humanidad con su infancia lúdica. Por lo cual lo libertario de la subjetividad, no radica en la confrontación sino en la afirmación de encontrar un punto de fuga para jugar en los bordes del abismo.

Las diversas técnicas tienden a que las fuerzas de la vida venzan las conservas culturales que anidan en el Yo filial. El yo filial, no es otro más que un rostro deseado, solidificación subjetiva de los vínculos yo-papá-mamá. Por ello se partió de la dramatización en los sueños. *Se trata de una vía dentro de otra*. Los sueños, la vía regia freudiana. El pensamiento en escenas, dramatización onírica. Y la teatralidad-dramatización, como una vía para que los individuos a través de las escenas, se descubran repitiendo y/o recuperen su creatividad y espontaneidad, haciéndose extranjeros de sí. Creatividad que conecta la acción con un hacer por fuera del yo repetitivo de lo aprendido y contacta al “Proto-agonos” con sus poderes creativos. Espontaneidad que también proviene de un saber propio de la expresión.

La escena, para el Psicodrama, basado en el teatro, se constituye en *“la vía regia”, del trabajo terapéutico*. Así como para Freud, S. (1900) constituyen los sueños *“la vía regia”* de abordaje de los procesos inconscientes. De él tomamos la expresión dado que en nuestro trabajo van confluyendo lo teatral, la escena y los sueños en su conceptualización psicoanalítica.

D. Anclajes sociales de la subjetividad

Cuando Eliade, M. (1955), dice que *“el hombre moderno proclama ser un ente histórico, resultante de la historia,... (y) el hombre de las sociedades arcaicas se reconoce como la terminación de una historia mítica...”* (p.9) Cuando nos referimos a la “subjetividad moderna” del personaje Ricardo III, él *“ve en la historia que le ha precedido una obra puramente humana”*. Mientras que Bottom, vive en un mundo sobrenatural y se relaciona con esos seres feéricos y al hacerlo establece relaciones con un mundo sobrenatural y por tanto “inactual”.

Desde una perspectiva socio cultural, son las fuerzas colectivas las delimitantes de la identidad subjetiva, incluso lo que está permitido sentir y como ha de manifestarse. *<<Se decidió hacer subir la sangre al rostro en vez de derramarla: Tertuliano,apol.4,9>>* (Citado por Montaigne, sobre el castigo de la cobardía.)

Esas pasan a ser las marcas de lo que comprenden como real. Por lo cual un hombre “histórico”; es a lo que Deleuze y Guattari consideran está sujeto a la *“máquina de captura”*. He aquí el anclaje entre subjetividad individual y social. Según se presentan como “reales” ciertos vínculos. De ese modo se perciben “los gozos y las sombras” de la sujeción, en el análisis de los vínculos filiales. Estos son instrumentados en las instituciones, y en la publicidad al igual que se hace con la sexualidad, nada de esto es nuevo. Esos mecanismos están dedicados a capturar y funcionan cual modos de distribución del poder, a ello se llama política de cuerpos en el sistema de discursos en que se ensamblan las diversas instituciones por las que los sujetos son insertados en su “captura”.²²

²² La referencia es válida para comprender la estética del cuerpo del personaje. De igual manera política de cuerpo, a su articulación con la fuerza dominante del discurso “normal” o sea que se ajusta a la norma. Igual sentido le da Benjamín cuando habla de lo colectivo como corpóreo.

El sentido que le otorga José Sazbón, (1996)²³, él considera, real, aquello que se despliega en ese tiempo. De ese modo se abre a una perspectiva no apologética de lo anímico. El autor apoya una experimentación de las transformaciones posibles, basándose en una concepción no estructural, (sino histórica) del sujeto y las instituciones. Ese “nexo entre historia y experiencia”, posibilita una perspectiva anímica en el análisis de los instituidos sociales.

Si hacemos alusión a la doble naturaleza que se impone a la subjetividad, como demuestra Simmel, G., (1900), en Filosofía del dinero, allí él hace visible la dominancia de la fuerza material, como condiciona los modos-formas del pensamiento en las sociedades capitalistas.

¿Es posible salir de la declinación propia del aturdimiento, en los procesos de producción social de subjetividad en el mundo actual? Dice Horkheimer (1947): *“El juicio popular, sea verdadero o falso, es dirigido desde arriba, al igual que muchas otras funciones de la sociedad.”* Si bien al decir *“desde arriba”*, se omite que el sistema y sus estratificaciones dominantes son incorporadas en la constitución misma del sujeto, o sea que se articulan en cada sustrato. Se entiende que es a ello a lo que se refiere Winnicott con la denominación de *falso self*. En él, no solo se trata de las identificaciones filiales, máscaras impuestas y necesarias a la constitución del yo; sino también al sistema de valores que son organizados, justamente como orgánicos al sistema de valores preponderante en la sociedad en cada momento histórico. Concomitante con el sector de la sociedad al cual se pertenece, según el poder adquisitivo de la clase social y familia de origen.

Esta espacialización, “desde arriba,” pasa a ser un enunciado de “mecanismos” o automatismos, de estratificación de las fuerzas

²³ Sazbón J. Al referirse a R. Koselleck. Evalúa el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativa”, en el caso de una escena el considerar como se establece “el horizonte de expectativa” conduce a la comprensión del modo de dar valor.

materiales y su valor condicionante del lugar de los sujetos en la producción de bienes, que se manifiestan o no a la conciencia.

Considerada la escena en una perspectiva Psicodramática, se postula la creatividad y la espontaneidad, como instancia liberadora que posibilita, elaborar lo distorsionado por los síntomas, en su desarrollo. Los cuerpos son sujetos a las pasiones, apropiadas (y puestas en servidumbre) por las fuerzas materiales en tanto dominante generalizado en la sociedad capitalista. Estas se vinculan a las posesiones y bienes, en un proceso de naturalización e internalización, constitutivo del “pliegue” de lo social en el individuo, a ello se debe la funcionalidad de los discursos. Por lo cual, las fuerzas sociales, generan una segunda naturaleza, que recrea las necesidades de consumismo y progreso, *constituyéndose ilusoriamente*, como propias de la condición humana. Esto último se subraya, como dispositivo social constituyente del supuesto gran proyecto de la modernidad-globalización: El “Progreso”, incorporado por los distintos sistemas sociales, incluidas las experiencias sociales “revolucionarias,” donde son instituidas como *necesidades del “hombre moderno”*. Cabe la pregunta, si son propias o simplemente inducidas, las estratificaciones axiológicas, a partir de un “contrato social en globalización”. Este gran contrato va incluyendo las propuestas de cambio, en la medida que el armamentismo defensivo de unos y otros les unifica en proyectos defensivos o de dominación de unos y otros. Contrato generador de esclavitudes, condicionadas en pliegues psicosociológicos. En estos pliegues, se ha direccionado al sujeto hacia el mundo externo, captado por el consumo y la diversificación tecnológica. De allí en más, como la reproducción de las condiciones de existencia y la estratificación del sistema de valores y percepciones se “organizan”, según un modelo de mundo utilitario. En él, se articulan tanto la historia filial, como los modos de clase, según su estética. Toda una estrategia contradictoria de sujeción al medio, que pretende por un lado, un retorno al buen salvaje y por otro el progreso. La adecuación al medio de la

civilización Occidental, cambió el cultivare, propio de la espiritualidad por la acumulación de saberes que condicionan los posicionamientos sociales de dominación. Reforzado en este tiempo por la dominación, y sus nuevas formas de control social.

A lo que antecede, sólo nos cabe adjuntar por contrario sensu lo propuesto por Klossowski P. (1994) *“Sin embargo el fabricante de simulacros -de uso estéril- subsiste en el mundo utilitario.”* Aunque para el autor, entre lo utilitario y la producción de simulacros, se genere una interceptación persistente en el sistema, que conlleva a la procrastinación en la producción del simulacro.

En definitiva para el individuo cuando quiere ser creativo, se establece, una persistente lucha entre la supervivencia del artista y la creación de objetos que por su valor comercializable le garanticen la subsistencia. Ya lo había anticipado Artaud A., planteando su rebelión contra las luchas por las necesidades, como el único problema verdadero. En definitiva no deja de ser una transacción interior para el artista, lo que supone utópicamente un futuro social. Para Klossowski, consentir arduamente en el sujeto, sublimar para

Freud, reduciendo *“la perversión externa, la monstruosa hipertrofia de las*

“necesidades” y consienta en cambio a la perversión interna,..., se organizará una concordancia entre el deseo y la producción.” Es aquí donde se vislumbraría la *“aumentación del que da para no recibir.”*

A lo que antecede, los clowns, trabajaban ad honorem. Por lo que sólo cabe como acto libertario su “gestualidad” clownesca de no buscar en sus presentaciones hospitalarias beneficio alguno, o sea, sumar la gratuidad como potencia. Creatividad en el deseo que se desencadena del goce y se complace en desplazamientos cómplices, en la búsqueda de la gratuidad:

Sin finalidad alguna, el sentido de estas acciones sería el “mushotoku,” del Zen japonés.

“Para el investigador prometeico de la cultura,

éste es el buitre que le carcome el hígado.”

F. Nietzsche

Este dilema es parte del proceso de acción teatral, que viven los clowns de hospital. Dilema que transitan los actores al ingresar a la gratuidad de unos gestos, que dirigen solo al ser del otro. Así se hace posible vislumbrar, cómo se constituye ese paso hacia lo alto, o lo noble. Por ello se trata de reconocer como se establece el valor del acto creador. Es allí, donde se origina el movimiento genealógico de un proceso histórico y los pasajes de una constelación a otra.

Para Bergson H. (1986) Es el individuo trágico, situado en los bordes racionales de su ser para la muerte, donde se hace factible, percibir lo inefable y su devenir componible en fuga, hacia un “*conocimiento intuitivo que se instala en lo moviente.*” Se trata de una realización efímera de la

“virtud que da”: He allí la disposición-intuición e incorporación de otras modalidades-estéticas de sí, en torno a dar y concebir, valor-nobleza. Esa es la actitud de los actores del clown hospitalario: en torno al cultivar.

Es dentro de esa lucha estética, en la que se van a colocar los actos de los clowns hospitalarios. Es así como se encuentran implicados los actores, ante procesos de *desertificación* de la subjetividad. Esto se debe a la potenciación de angustias existenciales, sean estas patrocinadas por la situación corporal o por fantasías inconscientes que impulsan al sujeto a sentirse colocado ante un peligro inminente.

Situaciones que suelen transitar los pacientes, la familia y los propios agentes de salud, incluidos en una cultura impulsada por la colocación de los cuerpos en el estar en permanente posicionamiento hipertrófico de las necesidades, o estar “perdiendo el tiempo” dado que, “el tiempo es oro” y quien no está ocupado en generarlo le está perdiendo.

En este punto, se hace necesario enunciar: ¿Que se entiende por “decadente”? A lo cual se responde que se trata de una cultura que funda subjetividades centradas en el utilitarismo, apoyada en una estratificación de valores, regidas por “Poderoso caballero”, Don dinero, que niega la gratuidad de la condición espiritual de la actividad artística. Cultura que se encuentra en un círculo vicioso, la producción de sujetos funcionales, a la producción y la reproducción de los mecanismos de auto consumo en tanto “moneda viva”. Como dijimos en otro momento orgánicos y funcionales, a lo “demasiado humano”, al decir de Nietzsche.

Los horizontes sensibles de la escena que permiten pensar el arte, como eximido del espíritu de provecho, son aspectos que ponen en marcha las fuerzas creativas.

Sujeto al contrato social, el individuo es investido a una territorialidad Psicosocial. En su pasaje por las instituciones educativas, en que el individuo es articulado a las micropolíticas²⁴ que condicionan la sujeción a una segunda naturaleza: la del sistema social al que es sujetado a la estratificación que le inscriben a *los valores del dar valor*. O sea la manera automática de valorar lo humano. A esto es a lo que dedicaron parte de su obra Nietzsche, Deleuze y Guattari, Foucault, que les precediera Spinoza en una perspectiva vinculada a los dispositivos en relación a Dios.

Este trabajo transitar el reconocimiento de los efectos del discurso dominante en la subjetividad producto de la clínica iluminista.

Además de establecer, las consecuencias del acto creativo de la parodia. Capaz de crear distancia de la sujeción, por el humor.

²⁴ "Micropolítica" esta palabra tiene origen en Mayo de 1968-en Félix Guattari; le da estatus de aplicación en los estudios institucionales: Foucault M. en Vigilar y castigar, como microrredes de poder y disciplina, hasta entonces invisibilizadas conceptualmente.

E. El rey desnudo

Los cuerpos son institucionalizados en la dinámica de las identificaciones por los deseos o/y los goces instalados en la filialidad. La escuela, las ocupaciones laborales o académicas, en definitiva sus inserciones sociales; constituyen sobre su cuerpo anímico; “razones”, engramas filiales, emocionales, económicos, de pertenencia social, e ideológicos. Zonas que se pueden mantener ocultas a la conciencia del sujeto. Algunas enmarcadas en “su científicidad.” Se encuentran dispuestas de modo que dan “valor” o “minusvalía” a lo que queda por fuera de lo calificado como real. Estas políticas institucionales se corresponden con interiorizaciones dominantes. Estos procesos no son conscientes en los individuos. Constituyentes de estas internalizaciones institucionales, por lo general no se simbolizan. Lo que si se observa es que pasan al cuerpo, trasladan sus marcas a estos. Se les inscriben: Llegan a ejercer, coaccionando a adoptar comportamientos inclusive contrarios al bienestar del propio cuerpo.

Cuando la enfermedad se instala en los cuerpos, lo dramático se hace del cuerpo físico y de la subjetividad. La enfermedad fisiológica, suele tomar la palabra que el sujeto no pudo enunciar. La imposibilidad de la enunciación suele estar condicionada por los “desvíos” que las instituciones ejercen como modalidades lógicas del poder de sus discursos anónimos. Paradójicamente en eso se constituye el verdadero “contrato social” operativo que les sujeta.

Los pacientes, con patologías terminales muchas veces, como los niños suelen ver “al rey desnudo”. Haciendo una analogía con el acto psicoanalítico. Constituyendo, obra de las circunstancias, procesos de sinceramiento con sigo mismo, modos de la conciencia ante la enfermedad. Allí se encuentra jaqueado el personaje “socio-filial”, dominante en la subjetividad. De allí que denominamos a este párrafo, “El rey desnudo”.

Por lo cual suele observarse un “tiempo de saber” existencial. Allí, es posible en la instancia de juego, se gesticule un conocimiento de sí,

digamos “poco usual” en la vida sobredeterminado por las exigencias sociales. Es factible en el “paso” por una internación hospitalaria que se susciten transformaciones del modo de ser. Estos tránsitos pueden modificar la perspectiva desde la que el individuo valúa su vida. Pueden engendrar otros modos de autocomposición en relación con su ser singular. La educación contemporánea, no toma en cuenta, la referencia al sentido de la propia existencia de los individuos.

El adulto “normal,” ocupado en la vida diaria, suele poseer pocas posibilidades de reflexión sobre la propia condición, de allí nuestras referencias desde un comienzo de este capítulo, a la finitud.

El relato del rey desnudo, describe las relaciones entre un vanidoso rey, su sequito y un ambicioso vendedor de telas. Cuenta como la más maravillosa de las telas, era invisible a los ojos del rey y sus cortesanos. El embaucador, casi logra el objetivo de sostener el engaño, de estar invistiendo al rey con nada. Y que fuera denunciado por la inocente mirada de un niño, que ve al rey desnudo.

Despertar de los engaños micropolíticos a los que se sujeta el yo, donde ante las enfermedades terminales o el solo estar entre quienes las padecen, pasa a ser un suceso, en los sujetos para con sigo mismos, donde se percibe de modo más patente los ocultamientos de la finitud, ante los fracasos de los discursos dominantes.

Para algunos de ellos; se desvanece todo autoengaño, ante los dolores del cuerpo físico, se desintegran los discursos que velan las conciencias. Allí es factible emerja, la inocente mirada de lo trágico del yo corporal como límite. Se trata de un modo de ver desde otro lugar la propia existencia, donde lo que aparecía de un modo, aparece de otro. El cómo “invisible” que tejiera la trama de la vida, en cada individuo, cae y la nueva mirada se transforma, allí es factible se constituya un saber trágico de la propia desnudez-desamparo ante la finitud, que estaba encubierta por “poderes” engañosos. Cuando Freud S., (1915-17), Nos sitúa en el movimiento bascular entre Duelo y Melancolía, Advierte:

“Es fácil decir que la presentación (de cosa) inconsciente del objeto es abandonada por la libido. Pero en realidad esta presentación se halla representada por innumerables impresiones (huellas inconscientes de las mismas), y la realización de la sustracción de la libido no puede ser un proceso momentáneo, sino, como en el duelo, un proceso lento y paulatino. No podemos determinar si comienza simultáneamente en varios lugares o sigue cierto orden progresivo,...tan pronto queda activado un recuerdo como otro, (pueden proceder) cada vez de una distinta fuente inconsciente.” (p.2099)

Nos colocamos en dicho movimiento vascular, dado que el objeto cuya representación ha caído, está cayendo y preanuncia otras caídas. Caídas, vistas en la mirada de los otros, que como compañeros de vicisitud, se están perdiendo. Al tratarse del propio cuerpo, se trata de la caída de la representación de las propias posibilidades vitales. Y la respuesta puede ser múltiple. Oscilante no sólo en relación al diagnóstico, como a la mirada y soporte emocional, con que acompañan los familiares dicho trance. Por lo cual, ante cada paciente, era posible que adoptasen un posicionamiento melancólico, con el concomitante empobrecimiento anímico, muy próximo a una paulatina situación de duelo. Esta posición era muy factible de ser percibida en el entorno familiar, durante las visitas a los pacientes internados.²⁵

Dice Freud, que se trataba de *“...infinitos combates... en derredor del objeto...el primero para desligar la libido del objeto perdido (Allí por lo general, las pérdidas remiten al propio cuerpo, ya fuera la pérdida de la función intestinal o las capacidades vitales, inmovilidad etc.), y el segundo para evitarlo. Estos combates... se desarrollan en el sistema Inc., o sea en el reino de las huellas mnémicas de cosas.” (p.2099)*

Se capta ante las circunstancias (pacientes adultos) una trasmutación de los valores, que acontecen en la vida anímica como, algo más que

²⁵ Los clowns se informaban del estado anímico de los pacientes y conocían la historia clínica antes de visitarles. Durante las intervenciones solían estar los familiares que se incluían en ellas.

una disociación y fuga hacia la negación, que es factible que pueda ocurrir en algunos casos. Pero como bien lo explica Freud (1900) en “Los sueños”, si se construye una fuga maníaca más o menos alucinatoria, la realidad misma contribuiría a la caída de la representación satisfactoria. Cuando de lo que se trata es de enfermedades terminales. Por lo cual si investigamos las condiciones anímicas, habremos de indagar en otras cualidades de la vida psíquica, que nos permitan comprender qué es lo que posibilita que los pacientes puedan acceder a cambiar no solo el modo de ver, sino el modo de sentir el vivir. Se trata de dar cuenta de la constitución, de un nuevo punto de vista, de una experimentación vital, que se transita en la apertura infinitesimal. Casi una traición a la consciencia, que el sujeto tenía de sí, hasta ese momento. Hay quienes, se ven más “desnudos” que nunca de las defensas que, el yo hubiera enmascarado. Se encuentran ante “otra” percepción, consistente de procesos que se determinan en su afirmación sensible.

Estas palabras sin la experimentación, son una simple urdimbre en el tejido del texto.

El pensamiento ha de ir ligado al vivir, ese vivir, del cuerpo físico suele estar en juego allí, donde se pone en jaque al individuo.

Estas experiencias no solo ocurren en los pacientes también suelen ocurrir en los actores, los cuales no están exentos de identificarse con las situaciones de pérdida a las que asisten semanalmente.

Es conocido el comentario de Dafoe: (2001- Protagonista del film Nosferatu)

“Me incomoda un poco y me disgusta el narcisismo de convertirme en otra cosa. Y también pienso que es un callejón sin salida. Estoy muy interesado en lo visceral y busco terreno fértil allí. Eso generalmente implica una transformación. *“No sobre mí, no quiero que sea sobre mí, aunque en última instancia lo es.”* Se subraya esto por ser un efecto muchas veces desconocido o ignorado respecto de la vivencia que perciben los actores en el proceso de inscripción del personaje.

No solo cabe la identificación sino también la posibilidad de la autopercepción emergente, vinculada a la anexión de los personajes. Se trata de *procesos, de desplazamientos que hacen vislumbrar un otro en sí*, por los que transita la subjetividad de los actores, en el desarrollo y composición de los personajes que “incorporan”. En el dispositivo: clown- institución-pacientes, en las circunstancias de la intervención, se da una exigencia para la cual no hay copia posible. El individuo puede no tener un conocimiento de sí actual, ni de su historia pasada, en el momento de la internación. Lo que tenemos es que se trata de “Su vida en peligro.” Por lo cual las asociaciones en las que el sujeto produce subjetividad están vinculadas a un cambio en sus relaciones con el medio tomando también como medio su propio cuerpo físico. O sea que ante una teatralidad que transforma dicha composición con o sin conciencia inmediata, se genera extrañeza. El hábito puede prescindir de la memoria, dado que ya no la necesita. Por lo que el hábito en tanto pasado pasa a ser su fuente. Llenar el vacío entre el rostro y la máscara, es un problema del actor. *Se requiere de una subjetividad capaz de generar un diferencial, la relación con la máscara es un trabajo de creación de diferencia.*

Sostiene Deleuze, G. y Parnet C. (1977) “...trampas: la de la distancia y la de la identificación” (p.62) “...resistir a las dos trampas, a la que nos tiende el espejo de los contagios y de las identificaciones y la que nos señala la mirada del entendimiento.” (p.63)

Para la parodia, se trata de crear situaciones, donde lo inesperado surja, cual “*Virtud que da*”, sin haber sido propiciada por el sujeto.

Para el clown se trata de recoger una sonrisa inesperada, de ese auditorio, una sonrisa naciente de la debilidad que logra reiniciar su juego, fort-da, fort-da... ante la pérdida. La pérdida de todo sostén, incluso del cuerpo, que va disgregándose deteriorándose.

¿El paciente podrá o no vislumbrar otros mundos posibles, generar distancia de sí? ¿Pueden los individuos en esa circunstancia adecuarse al Aión, ver su ser desnudo, y seguir el juego?

F. ¿Son posibles nuevas subjetividades?

¿Es posible producir nuevas subjetividades para el arte contemporáneo, es factible que ocurra allí?

Se está indagando en torno a dos cuestiones que vienen sugiriendo.

1)-Una sí lo teatral trágico habilita la posibilidad de generar un cambio subjetivo.

2)-Si lo cómico, paródico traído por el clown se lo puede incluir dentro de lo trágico. Según Miller H. Sexus.²⁶ “Lo esencial es volverse perfectamente inútil, diluirse en la corriente común, volver a ser pez y no jugar a los monstruos; el único provecho,...es ver desaparecer las cristaleras que me separan del mundo.”

*Libre de la metáfora y del mito, labra un arduo cristal:
el infinito mapa de Aquél que es todas. Sus estrellas*

A Spinoza; Jorge Luis Borges

Nápoli, T. J. (2010). Cuando analiza la perspectiva metadiscursiva de la obra de Eurípides en las Bacantes, toma en cuenta distintos valores de la teatralidad, según los espacios en que se desarrollan las escenas. Esta reflexión nos permite visualizar los espacios de la teatralidad de los payasos de hospital; y dar lugar a pensar otros factores que intervienen en la escena, y posibilitan otra conciencia de sí.

“La presencia de una obra dentro de otra obra,...” posee la potencia de percibir un *punto de fuga para superar su circunstancia*. O sea que en el arte teatral el enfoque trágico, según entendemos está dado por una “escalera” que sale del laberinto en el que se encuentra el personaje. Eso es el ir generando una escena dentro de la escena. La parodia de los doctores payasos en el hospital, es de por sí una escena dentro de la escena.

²⁶ Citado por Deleuze G y Parnet C.(p.62) De Sexus de Miller H. , Edit. Alfaguara. (p.29)

Con ese objeto, interesa la comprensión de lo trágico que brinda Álvaro Sáenz Alfonso (2016), por varios motivos:

1) En la designación de lo trágico, subraya con énfasis: La situación trágica está centrada en: *"...el carácter del personaje no pienso en algún tipo de naturaleza anterior a las acciones del personaje."* (p.109) Circunscribe como trágicas la situación desfavorable que constituye la trama de cada obra y que es el personaje el que *"...idea una solución a sus problemas y un escape exitoso de una situación apremiante."* (p.107) El protagonista *"..., nada puede hacer ella en contra de su destino, por mucho que lo intente."*(p.109) Ello es independiente de que la situación sea dramática o cómica. Considera *"...como una tragedia a pesar de la cantidad de recursos que ya la tradición ha identificado como esenciales de la comedia...pues carece de toda muerte o crimen."*(p.114).

2) *"Tal vez por esta versatilidad y esta capacidad de innovar sobre una misma estructura, Aristóteles consideró a Eurípides "el más trágico" de los dramaturgos antiguos"* (p.114) Esta fundamentación es la que nos permite afirmar que: El clown por estar creando una superación ante lo irremisible, lo podemos considerar un personaje trágico.

Para Nápoli J. (2010) se trata de una ficción que *"no se corresponde con la realidad..."*

Cuando en la escena *"un personaje del ámbito de la ficción representada observa un objeto con conciencia de su carácter ficticio o representacional, estamos entonces en presencia del fenómeno del teatro dentro del teatro, o de una teatralidad de segundo grado, que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje como espectador del objeto representado."*

Nápoli describe distintos niveles de complejidad para darnos a entender en definitiva, que las posibilidades de composición de unos personajes como es el caso de Dioniso, luego convertido en su propio

profeta. En diversos niveles la teatralidad puede o no dar lugar a una representación inclusiva o excluyente. En definitiva, quien no entra en el juego pierde su capacidad de participar. A lo que concluye con el decir propio de Shakespeare.: *“El mundo entero es un teatro”* y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente de la de Penteo, a una reacción que sea capaz de devolverle a la representación teatral (y, por lo tanto, al propio mundo) la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto con estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón, pero que son ineptos para comprender la sacralidad del mundo (del teatro) que les toca habitar.”

No hay para los pacientes terminales sacralidad dionisiaca que permita suponer más que una mera distracción, esta es la mirada de Penteo, por la cual habrá de ser sacrificado.

Entonces hemos de argumentar que la dimensión del arte está en otro tiempo. Se trata para Klossowski P. (1957) de un pasado <<sous vient>> viene- al hombre, en cuanto su porvenir, que adopta la figura del pasado. Es entonces cuando el pasado le adviene en lo que crea: porque eso que él cree crear... no es más que la pronunciación de un posible anterior en el olvido momentáneo del presente.” En su “Serie del juego ideal” Deleuze G. (1969) apoyándose en un texto de Borges nos da otra pista sobre los avatares metafísicos del tiempo en las artes. Cita de J.L. Borges en Ficciones:

“En realidad el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como demuestra la famosa parábola del conflicto con la Tortuga.”(pp. 84-85)

Allí nos muestra cómo la pregunta de Borges se afirma en un tiempo presente infinitamente subdivisible en torno a un juego: La lotería en Babilonia. Se llega a un juego de inocencias, en el cual en un tiempo presente como el que ocurre en el acto creador. *“...esencialmente*

ilimitados, que recogen en la superficie los acontecimientos incorporales en tanto efectos (Aión).” (p.85) Nuestra conclusión es simple, del laberinto se sale jugando a ser otro. Los niños desplazan y recrean adoptando personajes de la cultura y en ese su juego elaboran. Los adultos que se atreven a jugar también.

“Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad y de realidad”.

G .Deleuze

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere”.

Borges, J. L.

Capítulo. VII: El humor de género, su transposición y cartografía

A. Transgénero: Payaso, pastiche, cambiando de soporte B. “Geodramática” de un parodiante

C. Risas distintas. “Primum vivere”, versus “amor fati”

D. Cartografiar lo heterónimo. La composición de la vida como obra de arte puesta en acto

E. Geografías, entre captura y producción deseante

F. Surgimiento de la falla

G. El cartógrafo entre dos estratos y la falla

“En una forma de reír se puede definir una forma de vivir, Keaton lo ha hecho”
Marcel Oms

A. Transgénero: Payaso, pastiche, cambiando de soporte

Con el payaso, por su condición de hiper textual, ocurre al igual que en el caso que trabaja Steimberg O. (2001), respecto del cartoon.

En principio se ha de considerar que se entiende por humor, *“...obviamente central en la definición del género elegido.”* (p.101) debido a que está transido por *“...dos operatorias retóricas opuestas: Respectivamente la sátira²⁷, en la que prima una operación de descalificación o agresión a un tercero (...) y la del pastiche, en la que toma la escena algún dispositivo de juego...”* (p.111)

Al clown en su pasaje a los medios de comunicación masiva, la TV, el circo, el teatro y el cine; se puede conceptualizar siguiendo a Steimberg O. (1991):

Como *“...transgénero – género en cuya definición social se privilegian rasgos que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios...”* (p.87) Considerando los distintos medios y soportes en que se presenta. Estos pasajes a los medios de los géneros *“...eran señalados como los indicadores de una simplificación...”* (p.88) Por lo tanto, las transposiciones a los medios masivos, de *“...los géneros ya conocidos a los nuevos soportes*

²⁷ Particularmente se suele dar más en el payaso de plaza. Esta modalidad discursiva que comulga – vemos en “Orígenes de un significado carnavalesco”.

tecnológicos podía conceptualizarse como una parte de esa pérdida.”(p.88) En el género que investigamos, el clown se ha tomado como un personaje consolidado en forma bien definida.

Según Steimberg O. (1991). *“Los transgéneros (como el clown) definidos como primarios por Bajtín y como simples por Jolles, ... se expresan las reglas de unos intercambios sígnicos legitimados y legitimados dentro de un grupo social, parecen ser los que pasan con menos cambios las barreras tecnológicas y perceptuales de la mediatización.”(p.96)* Por consiguiente, el transgénero del payaso igualmente, procesa sus mutaciones, en tanto, *“...los géneros y los mitos, se ha visto, permanecen cambiando.”* (p.103)

Para ello se apoya en el texto de Benjamin, W. (1936) *El arte en la era de su reproductibilidad técnica.* *“...se articula con formas también nuevas de enmascaramiento del vínculo social en que se asienta el género...”* (p.106) Según Traversa, O. (1986) *En los pasajes entre soportes, se verifica. “Tal cual ocurre en las transposiciones, una sucesión de acontecimientos se manifiestan de manera diferente la matriz a la que aludimos entonces se situará como una propiedad común a ser puesta de manifiesto por cualquiera de los recursos a los que se acuda.”(p.128)*

Entendemos que dicha interpretación de la obra Carmen, es similar a lo que se puede inferir de la transposición del clown. En la medida en que ambos personajes *“..., guardan con su reproducción, una relación con sus partners en tanto discurso social, es un efecto de estructura, (La)... parodia nos dice, riendo que las leyes del trabajo del significante no son las de la vida de los hombres ni de las mujeres.”(p.130)*

El Payaso, posee tantas versiones –estilos- como payasos le representan y varía según los soportes y sus presentaciones. La variabilidad de matices ya no se sostiene en el contexto de la escena, salvo en el cine o en la televisión donde también suele romperse el encuadre, cuando la acción es espontánea, puede un clown llegar a

relacionar incluso con los cameraman, u otro de los presentes cuando el programa se desarrolla en vivo, como con las circunstancias imprevistas por el gag para enriquecerlo.

El problema de la transposición hospitalaria del clown estudiado, no se suscita con los “niveles de los textos fuente”, sino en tener en cuenta desde la actuación: ¿Cómo se sostiene el efecto de significación?

Los payasos, según su género evitan lo grotesco.

En el hospital de gastroenterología, si bien se trata de pacientes adultos, los textos de los clowns, tienen que respetar la abstinencia de significaciones destinadas a la alimentación y sexualidad. Ello se debe a que, se trata de una población internada y en su mayoría con dietas alimentarias muchas veces muy estrictas. Si bien proceden sin un texto de referencia fijo, deben respetarse estos límites. Sin por ello perder la improvisación según las circunstancias.

Para analizar el payaso como resultante de una transposición, habremos de atender a la matriz, identitaria. Dicha matriz, se situará como propiedad común a ser puesta de manifiesto por cualquiera de los recursos a que se acuda.

Interesa de Traversa cómo define la transposición por el agenciamiento de enunciación teatral. O sea por los vínculos entre los personajes y desde allí la especificación dramática. Analiza la estética según los conflictos de los personajes. Trata lo trágico en tanto género, por confrontar un orden normativo institucional por su contrapunto entre pasión y ley marginal. Así define la estética de Carmen aproxima a Las Bacantes de Eurípides.

B. “Geodramática” de un parodiante

En la versión de género objeto de nuestro estudio, tomamos como referencia fundante de una descripción precisa de clown, al personaje de

Shakespeare, Bottom de “Sueño de una noche de verano”.

Contribuyeron a su remozamiento hasta la actualidad: La Comedia del Arte, los clowns de circo y el vodevil fundamentalmente con el grotesco. Desde la perspectiva clásica, se le puede incluir en el género cómico. Nuestro comediante definido por sus acciones cotidianas, es un personaje de baja condición, por su retorno de lo popular, para el clasicismo francés e italiano.

Establece vínculos recemantizantes con su público en cada presentación.

“El arte es el más alto poder de lo falso, magnifica <<el mundo como error>>, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior” Deleuze G. (1967). “El arte, se nos ha dado para impedirnos morir por la verdad” (Cita a Nietzsche.) (p.145)

Bajtín M. (1920), estudia la división entre géneros primarios y secundarios, los refiere a la “corriente del discurso”, los vincula al “fenómeno concreto de la lengua”.

El clown, es un parodiante y el pastiche, su constitución funcional. Su gestualidad y sus discursos se alimentan tanto del género primario como secundario. Su situación de vinculación con el auditorio, al actuar sin la cuarta pared, toma en cuenta “al oyente o participante.” Depende del auditorio, el recurso de improvisación. Sus *“...enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.”* (p.254)

En la transposición, verificamos la realidad dialógica del género, se trata de una *“...comprensión preñada de respuesta que de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante.”* (Participa del juego) *“...puede asimismo quedar por un tiempo como comprensión silenciosa...: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente.”*(p.257)

Para Lecoq, J. (1987). *La Geodramática*, trata de *“...un salto cualitativo hacia otra dimensión...”* *“La creación dramática”* en ella

comprende: “los lenguajes del cuerpo y los lenguajes del gesto”. Ellos incluyen un conocimiento corporal del melodrama (“sentido de la justicia”) y de la comedia del arte. Requiere el conocimiento de: *“La comedia humana, los pequeños arreglos, la trampa, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir,…”*

Habiendo transitado los actores, el bufón, estos *“...caricaturizan el mundo, la cara grotesca del poder,…”* (La tragedia.) *“el gran canto del pueblo, el destino del héroe, el misterio y la locura, “lo incomprensible.”* (pp. 145-146)

Incluye esos conocimientos la formación del actor del género clown. A lo cual se suma que el artista, necesita parodiar estilos y modos vigentes de saludar, gags y recursos propios de la cultura de origen, trastocando su sentido. Las características románticas de esta forma estética, resultado de una creación popular, remiten a las carnestolendas, le constituyen como alguien que “reúne” el arte con la vida.

La “máscara” del *“...clown no existe por separado del actor que lo interpreta.* El actor debe recrear su “forma” de producción que le llamaremos género secundario. Por ello, Lecoq, J., propone un *“Más allá de los estilos o de los géneros,... (En procura de,) los motores de la actuación específicos de cada territorio, para que sean ellos los que inspiren la creación.”* (p.147)

C. Risas distintas. “*Primum vivere*”, versus “*amor fati*”

En los medios masivos el género, suele jugarse más próximo al grotesco y la sátira, lo cual trae aparejadas discusiones sobre la pertinencia o no al género. Esta discusión llegó a incluir, las diferencias entre Chaplin y Buster Keaton, aunque ambos hayan sido grandes payasos.

Para Oms M. (1964) En su libro sobre Keaton, importa cuales son los medios o mecanismos por los cuales se apela a la risa en la relación con el público.: *“...sí conviene aclarar la radical oposición entre el mecanismo de la risa que uno y otro provocan,...., risa homérica contra auto complacencia. Al primum vivere de Charlot, versus el*

humilde Pamplinas (Keaton), este propone la testaruda afirmación de que no hay vida sin amor y sin dignidad.” J. E. Lahosa -dice en el prólogo- “En una forma de reír se puede definir una forma de vivir. Keaton lo ha hecho.”(p.8) O como dice Luis Buñuel – 1927, Cahiers d’Art. Nº 10. “- Buster no intentará jamás hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periciclado. Tampoco (Buster Keaton) será un clown que nos hará reír a mandíbula batiente. Ni un solo instante dejaremos de sonreír, no de él sino de nosotros mismos, con una sonrisa sana y olímpica.”(p.58) El payaso para Buñuel remite a una “humanidad reciente e increada,” cuando habla de Keaton, diferenciándolo del virtuosismo de Chaplin. Se está remitiendo con esta definición a una “humanidad de moda.”

En películas como *College Pamplinas* es un “especialista contra toda infección sentimental”. Esta descripción la refiere Buñuel a una búsqueda creativa desde las artes y en particular el cine. Él introduce el género, en una discusión que le suscribe al surrealismo, respecto de la puesta en escena misma como una aventura crítica. En *Spite Marriage* (1929) es “...ese tipo torpe con gracia, terriblemente sencillo, tímido por modestia, y portador de grandes sueños que le arrastran a tomar grandes decisiones.”(p.63) Comparamos a Bottom con Buster Keaton, porque ambos desmienten que un clown para serlo ha de ser un antihéroe, todo lo contrario ambos demuestran ser seres íntegros, el uno en las letras de Shakespeare, el otro en estos films. Por lo general Keaton en sus films se moviliza ante la hostilidad, “...y enconadas luchas, o rivalidad amorosa con oportunidades desiguales.”(p.84) Las características de su personaje son: “... la seguridad soberana de los puros.” Ante los fracasos y los golpes, “se rehace.” “El hombre keatoniano no se realiza si no es en el riesgo inmenso de desaparecer.” (p.85) Su rostro incólume critica el sentimentalismo. Los personajes de Keaton “...expresan la conciencia de una inmensa y fatal tarea en su irreductible soledad”. *Comparte un tiempo donde se ponen en cuestión la risa fácil, con su*

“máscara impenetrable... nos obliga a vernos a nosotros mismos...”
(p.91)

Así se llega a la nueva puesta en escena, que se inaugura con los aportes de Bertold Brecht. En estas nuevas puestas, se inscriben la crítica al sentimentalismo como: *“Las falsas reproducciones de la vida social que se brindaban en escena” –incluyendo las del llamado “naturalismo.”*

El predecesor de Brecht en Múnich fue Karl Valentin. Ese actor con su estética la de “el payaso metafísico”, Valentin *“...en muchas ocasiones el actor se dirige interpelando directamente al público, también se mostraba el backstage del cabaret para que el espectador participe del juego, utilizaba máscaras, o provocaba el distanciamiento con el personaje con alguien que «sale de la sala, pisa el escenario y se convierte en personaje”* (47) Hemos allí a un payaso melancólico, el iniciador y mentor del distanciamiento, que utilizaba la vía del pesimismo crítico en sus intervenciones.

Sobre su biografía artística y sus aportes, Garrote, V. (2007), dice que Karl Valentin, era un *“...comediante, dramaturgo, clown, cineasta, inventor y luthier, (sus actos fueron) las operaciones estéticas (precursoras) de las vanguardias de los años 20..., frecuentaban sus espectáculos «los bohemios intelectuales de Schwabing, el barrio de los artistas revolucionarios»”* (18). En las cervecerías y restaurantes de Múnich, *“...utilizaba una teatralidad que provocaba el extrañamiento interno y externo,... En 1922 conoce a Brecht en Múnich convirtiéndose en la principal fuente de elaboración del «teatro épico» y de la técnica de «distanciamiento». Juntos colaboran en dos películas y en la puesta en escena en el teatro Kammerspiele de Múnich.”* (76)

La presentación principalmente caricaturesca de las situaciones para que el público captara su crítica social, provocaba una primera desorientación, *«...para que desde esa situación de inseguridad y desequilibrio comience a pensar solo.»*(p.51)

Los aportes y consecuencias que trajo, desde mediados del siglo pasado, fueron retomados por Brecht B. (2018-1948), de allí las relaciones que estableciera en su Pequeño Órganon (1948) para el teatro y lo que atañe a ese trabajo.

Si bien no se puede hoy por hoy, visualizar, qué fue lo que realmente hicieron él y sus actores con el Teatro Épico, para lograr el efecto distanciamiento, tomamos en cuenta sus conceptos.

En su punto inicial propone "...el precepto de la función más general de la institución llamada "teatro" seguiría siendo el de divertir." Quizás dejar pasar ese divertir no sea lo más indicado, dado que divertir en su desarrollo, abarca unas cuestiones más vinculadas a las estrategias de la guerra que a la distracción propiamente dicha. Brecht juega en el Órganon con todas sus posibilidades. Veamos cuantos sentidos posee *divertir*.

Divertir es un verbo activo transitivo. Se refiere tanto a amenizar, entretener, distraer, regocijar, esparcir y proporcionar cualquier medio de distracción o de esparcimiento. También se utiliza como un apartamiento momentáneo de un asunto.

Divertir implica separar, alejar, distanciar, aislar, descartar y desviar. Distraer la atención del enemigo, para debilitarlo. En medicina proyectar o trazar hacia otra parte un fluido corporal.

Brecht al tomar esta acepción prácticamente la refiere a la función de la cultura en las distintas épocas. En los tiempos entre guerras y tomando posición por la lucha de clases, define muy particularmente ese divertimento, como anticipamos en una batalla cultural a través del teatro: "*Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre.*" (p.24) Son las fuentes de Brecht no sólo la crítica heredada de Valentín y el materialismo dialéctico sino que asimila en su aplicación teatral los conceptos del Psicoanálisis: "*Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el*

objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante. (Cita a Freud)" La búsqueda del distanciamiento pasa a describirla como una salida del "hechizo" de las identificaciones.:"...Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre." "... Y si la sociedad no se deja influir y además resulta familiar, ¿cómo va a desconfiarse de lo que es familiar?" (pp. 42-44)

Para Brecht el actor, no ha de transformarse en el personaje, debe evitar por todos los medios la identificación del espectador con las pasiones de los personajes, ha de desistir de lo que sabe para no subyugar al público. Con el teatro épico, se impulsó un teatro politizado, tendiente a despertar la conciencia de clase, por medio de la actitud crítica frente a lo presentado. En las obras de Brecht se presentaba a los actores, indicándoles que no actuaran, sino que en los momentos cruciales, evitasen imitar a los personajes. Con estas acciones se impulsó, los lados opuestos a los estereotipos. Toda una puesta en escena compuesta de acciones contrarias al teatro psicológico de Stanislavski. Buscaba un desarrollo crítico de los espectadores, proletarios.

La función liberadora, en términos de conocimiento de sí, para Brecht con su teatro épico, se sintetiza siguiendo a Benjamin W. (1930). Con gran precisión retoma el análisis de Brecht citándole: *"Esta falta de claridad (de la escena) sobre la situación, que domina a músicos, escritores y críticos, tiene consecuencias enormes a las que se presta menguada atención. Porque al opinar que están en posesión de un aparato, que en realidad los posee a ellos,..."* (p.17) Por lo cual: *"El teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro;... la estética del teatro no se queda en la trastienda, si su foro es el público,"* Por lo que si el tema se trata de la puesta en escena: *"El texto es servil...El contexto funcional entre escena y público, texto y representación director y actores, su guion casi intacto. El teatro épico*

parte de modificarlo.”(p.18) Brecht percibe la labilidad adaptativa a la cual ha de oponerse teatralmente el “efecto distanciamiento”, a fin de que los espectadores se distanciaran de las peripecias argumentales de las obras y adoptasen una actitud distinta a la “naturalización”, de los usos y sucesos cotidianos. Allí centró su expectativa en que los espectadores adquirieran una perspectiva crítica de la estructura social.

A sus cuadros cáusticos y desencantados se les otorga el origen del teatro fragmentario. Resulta interesante reflexionar sobre el distanciamiento y el aggiornamiento del teatro a partir de su propuesta.: La *“representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante”*.

La interferencia distanciadora además de intentar que el teatro naturalista abandonara su propuesta de mera diversión, pretendía con sus referencias y diálogos con el público por parte de los actores, abordar un concepto que vinculaba al arte teatral con la potencia de lo estético como transformación de lo social.

Cuando analiza el personaje de *Un hombre es un hombre*, Galy Gay: *“Un hombre es un hombre, lo cual no significa fidelidad a la propia naturaleza, sino disposición a acoger en sí una nueva. ... No recuerdes una cosa más del intento lo que ella dura.”* (p.25)

O sea si se los quiere liberar de la mera emotividad. Se trata de *“...comprobar que la escena es una institución moral se justifica únicamente en vistas a un teatro que no solo procura conocimientos, sino que los produce.”* (p.26) Esta hipótesis de Benjamín a partir del teatro épico, la retomamos en la tarea de Cartografiar lo heterónimo en las dramatizaciones que realizamos con los actores. Cuando se veían desbordados por las situaciones emocionales.

En las escenas dramatizadas, debido a las fallas de los actores, se tomó en cuenta las palabras de Benjamin:

“La tarea suprema de una dirección épica reside en expresar la relación de la acción que se representa con la que está dada en el hecho de representar... dado el constante careo entre el proceso escénico, que es mostrado, y el comportamiento en la escena, que muestra. ...el actor en cuanto tal, <<sea mostrado>>” (p.27)

En las dramatizaciones los actores son distanciados de los aspectos proyectados de su historia, para poder *reincorporar* su personaje, distanciando la identificación proyectiva del actor en la escena, que al ser colocada sobre los pacientes, el actor se veía auto propulsado por la angustia a no poder jugar.

El distanciamiento brechtiano, lo relacionamos con la idea de “extranjería” abordada por Simmel G. y el “entre”, ficción y público que se ejerce desde el proscenio.

Por ello se procuraba que *“...el actor debería dejar de lado todo lo que ha aprendido, cuya finalidad consistía en conseguir la identificación del público con el personaje. Al no intentar que el público caiga en éxtasis, ya no necesita el mismo extasiarse”*. Para el teatro catártico lo patético, está constituido por el desconocimiento de las acciones que llevan a un destino adverso y al infortunio.

Estos contenidos trágicos desde Aristóteles llevaban implícitos la aceptación del destino. Y conducen a la catarsis por identificación. Según López

C.(2018) : La propuesta de Brecht se trató: *“En general fue una reacción en contra de formas populares del teatro, en particular contra el drama realista cuyo pionero era Konstantin Stanislavski siguiendo los parámetros de Aristóteles.”* Un teatro circunscripto a: *“La Poética y que tienda, en última medida, a generar catarsis en el espectador. De este modo, el fin de este tipo de experiencia dramática será la identificación emotiva del espectador”*. (p.7)

De modo que Brecht: *“...rechaza la identificación mimética y la catarsis*

(dado que) *no es el objetivo principal de la representación teatral...*” (p.8) O sea que, en la práctica de la puesta en escena, Brecht cuestiona el propósito aristotélico en torno a la tragedia, mas, altera la secuencia propuesta en la Poética: *Peripecia*, en tanto cambio de la acción esperada, este cambio traería aparejada *la agnición*, que acompaña el pasaje de la ignorancia al conocimiento para dicha o infortunio del héroe y el *enlace patético*, cuya acción sería destructora o dolorosa. Que conducían al público a la *catarsis*. Brecht, pone en duda, diferencia, crea un lugar de interrogación en el público: El teatro ha de tender a: *“Finalmente, tomaremos el distanciamiento como revalorización de la práctica teatral, como nuevo paradigma en un mundo cambiante.”*(p.32) López cita a Rendón F. (1970), sobre las interferencias brechtianas que consisten en modificaciones de: *“El decorado del fondo tomaba ahora posición frente a los sucesos que acontecían en la escena, recordando, por medio de grandes cartelones, otros hechos desarrollados simultáneamente en otros lugares; contradiciendo o confirmando las declaraciones de algunos personajes con documentos proyectados; aportando a discusiones abstractas cifras concretas, fácilmente captables; ilustrando mediante cifras y citas, episodios plásticos de sentido poco claro”* (p.36)

Al analizar el distanciamiento, en el trabajo del payaso hospitalario, se da por lo contrario, que el público no se distancia sino que se desplaza y se incluye en otro universo estético. El punto crucial es justamente que nada es natural ni naturalizado por recursos escenográficos como los que necesitaba Brecht para generar distancia. La infidelidad a la situación está dada en el mismo desarrollo de la escena, por lo cual la crítica es implícita a la parodia.

La presentación del “payaso-médico”, implica que se parodia el discurso institucional dominante. Esto de por sí, actúa como una “operación” inmediata en la subjetividad de los pacientes.

La propuesta de los payasos, intenta devenir a una consciencia parodiante, propia del personaje en sí. A lo que agregaría Brecht: “...y

si lo representa un cómico, trágica o cómicamente, revela nuevos aspectos...”

Lo cual no implica una confrontación crítica, sino una práctica de humor e inocencia de los personajes y las escenas en las que todos participan de algún modo, implica funciones transformadoras en acto.

La fidelidad ante el propio padecimiento, tomada con humor, al prestarse a jugar ante tales circunstancias, confiere a todos los que se lo permiten una salida de las pasiones tristes, al decir de Spinoza. Esto, confiere una distancia menos melodramática de los familiares y al mismo cuerpo médico tratante.

Cuando se habla de proceso de inclusión en el discurso dominante no se trata de denunciar a los médicos como dominantes y a los pacientes como dominados. Sino como demostrara Foucault se trata de que el desarrollo de una práctica incluya a todos en dicho proceso. De lo que se trata es del *dispositivo paródico que incluye a todos los presentes* en la parodia de sí mismos, ante la enfermedad y muchas veces ante la inevitable muerte. En dicho proceso paródico los actores, directores y argumentadores de las escenas son los propios pacientes y los payasos actúan como catalizadores, copartícipes y soporte de la inclusión de los instituidos en su propia parodia.

Para ello hemos de volver a citar a Brecht B. (1945-47) en su obra cumbre: *Galileo*: “*¡Qué noche tan espantosa aquella en que un hombre descubre la verdad! ¡Qué hora de ceguera aquella en que se aferra a creer en la razón humana! ¿De quién puede decirse que es un vidente? Del que va a morir.*”

Bertolt Brecht “La vida de Galileo Galilei”

Son estas palabras de Brecht las que anticipan, cuáles son las circunstancias en las que se hallan los pacientes y a qué sometimiento al discurso dominante, del “poder médico” se han de atener, o a qué límite están sujetos, los unos y los otros.

“Habéis visto y oído, habéis visto un hecho ordinario, un hecho como los que se producen a diario y, a pesar de todo, os rogamos, que, bajo lo familiar, descubráis lo insólito, bajo lo cotidiano, adivinad lo inexplicable; ojala las cosas llamadas habituales los inquieten. En la regla descubrid el abuso, y en todo lugar en que aparezca el abuso, encontrad el remedio.”

Bertolt Brecht. Prólogo de Antígona.

Por último, se ha de recordar lo ya mencionado por Bloom H. (1998) que fue Shakespeare, quien en los monólogos de los personajes, *“..., añade a la función de la escritura de imaginación, que era enseñarnos a hablar con los demás, la ahora dominante, aunque más melancólica, lección poética: como hablar con nosotros mismos.”* (p.59)

El cambio en el humor al participar del jugar con los payasos, aproxima emocionalmente una estética de la inocencia ante los hechos.

El abordaje de la despedida, parodiada con los pacientes con cuidados paliativos, genera una distancia distinta ante lo trágico, transformando los discursos dominantes, inscriptos en el mapa de las instituciones tanto del hospital como de la familia.

Según Barbero J.M. (2003), en *Afirmación y negación del pueblo como sujeto*, al referirse a: *“...la parte sana de la sociedad, la que en medio de la miseria ha sabido conservar intacta la exigencia de justicia y la capacidad de lucha. ...: lo que ha sabido conservar el pueblo no es algo que mire hacia el pasado, sino por el contrario su capacidad de transformar el presente y construir el futuro.”* (p.23) Se coincide con el autor en que: *“...la resistencia a la cotidianidad (Pone de manifiesto)...desde el punto de vista de la transformación social “la lucha implícita e informal, la lucha cotidiana,...”* (p.23) En el género que estudiamos la fuga de los medios y el atravesar las instituciones es una estética en relación con lo popular.

Otro aspecto a considerar en Steimberg O. (1991). Este dispositivo, genera una transformación. Desplaza la subjetividad vinculada a lo habitual. Por lo cual algo de lo metodológico y el deseo está en juego, por fuera del fantasma del “amo y el esclavo”, por fuera de la repetición del sometimiento al discurso dominante. En el plano de lo previsible. Según Deleuze, G.

(1977) *“Pero existe también otro tipo de plano que es completamente distinto: el plano de consistencia.”* En dicho plano se despliega el *acontecimiento paródico*: “Tampoco tiene nada que ver con los sujetos se despega de los sujetos, sino más bien con las llamadas <<haecceidades>>.” En el entretejido que se produce en la relación entre los partícipes y lo teatral; verificamos un cambio, respecto de su “horizonte de expectativas”. Que remite al *“plano de consistencia. “Este plano no conoce más que relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, entre elementos no formados,...líneas flotantes del Aión por oposición a Cronos”*. (p.104) Por consiguiente el deseo se des-ata de los planos que le preexisten. ¿De qué afectos o qué afectos se abordan cuando se genera la inclusión de un cuerpo de subjetividad, en otro “personare”? La inclusión en la forma del personaje del clown, pasa a componerse en otro tiempo.

Se incluye esa referencia a los conceptos de Spinoza sobre los atributos de lo que puede un cuerpo. *“Cada vez que usted procede por composición de relaciones, usted aumenta su potencia”*. Deleuze G. (1981), (p.86) Con esta observación se coloca la intervención paródica de los payasos dentro de la perspectiva desde la cual ni el actor ni el paciente están condicionando la escena. Deleuze define la situación como el problema de las relaciones. *“Es más una relación puede cambiar sin que cambien sus términos”, señala. “Las relaciones están en el medio y existen como tales.” “Ya no hay formas,...ya no hay sujetos, solo hay individualidades dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos.”* (p.105) Por lo cual es en dicha exterioridad donde se coloca la parodia. Siguiendo a

Steimberg O. (2001), en su texto. *“Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico.” Retoma los registros freudianos, “...y su valor operatorio,...: el de lo cómico, el del chiste y el del humor.”* (p.102) Por “el placer de la percepción,” como un derivado de la economía de pensamientos que se realizan en la articulación de opuestos. A lo cual Kris denomina subitaneidad. Según Freud S., se satisface una pulsión agresiva. El chiste irónico en el que la asociación se constituye y sitúa en relación al tercero. Mientras que el humor, *“...registra un carácter de compromiso del sujeto en su propia humorada... (Debido a que)...tematiza o manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior.”* (p.103) Es esta una definición muy precisa para el género y la función que cumple.

En el clown es lo inesperado, lo que es tomado como aliado, lo que expansiona sus registros expresivos. El encuentro en el personaje de las propias debilidades, permite - por identificación- a su público reír de las propias..

El payaso poseído por el juego “se salva” distanciándose. De aquí que en la formación, al actor se le señala como característica del clown, la no existencia de la muerte. Esta definición estética actúa como un mecanismo defensivo básico. El actor ha de encontrarse libre de identificar las circunstancias de su clown, con asociaciones del yo y su historia personal. O sea los rasgos enunciativos del payaso han de ser despersonalizados del actor. Como dice Cristina Martí. (Maestra de clown del C. C. Rojas.) Descubrimos al clown cuando podemos mostrar nuestro dolor y nuestra ira sin perder el soporte de juego. Eso es lo que produce risa en el otro. Cuando el actor logra llevar al juego sus propios estados anímicos. “Los efectos placenteros del humor” en tanto rasgos enunciativos, son liberados de sentirse expuesto a una carencia o derrota por el enunciado. Se trata de una extrapolación en

escena, incluidas sus pantomimas circenses.²⁸ Se trata de una exposición que se supera por el rasgo humorístico.

Al referirse Steimberg O., (2001), al aporte de Freud S.(1927) dice que este, había identificado rasgos que define como enunciativos, de *“...ascensos y descensos de una imagen del sujeto como efecto del acto de humor.”*(p.106) Así se hace posible para un espectador del acto humorístico, sentirse libre de un auto exposición de sus carencias ante el enunciador *“extrapolar a escenas comunicacionales no únicamente verbales, y no únicamente interindividuales, el de una imagen del sujeto como dispositivo de descarga de tensión implicado en la secuencia exposición de la carencia-superación por el rasgo de humor.”* (p.107) Viene a ser el clown quien se ofrece en su debilidad e invita a esa identificación enmascarada. Por lo cual el Clown, pertenece a dos mundos con su juego paródico. Transita un lugar donde el cuerpo que hace posible esta mágica realización, remite a la relación del sujeto con la máscara. Por lo que, los productos del clown son solo productos de su género.

A partir de los temas desarrollados por Steimberg O. (2001), referidos al humor gráfico.

I) Porque puede estar acompañado de otros clowns, donde se encuentra inserto en relación a un discurso que organiza correspondencias en el juego. *“...prioriza su emplazamiento en el régimen lúdico por sobre la crítica o el documento, lo que inevitablemente atenúa, complica o suprime el efecto de confrontación,...”* (p.111)

II) Por la relación inmediata con su público ante quien sostiene *“... a través de múltiples relaciones hipo e hipertextuales que contribuyen también a su sentido.”* A lo que se suma que contribuyen también a su sentido; *“... por el efecto de enunciación institucional.”* (p.107) La cita

²⁸ Las pantomimas en las que fuera entrenado el antiguo payaso europeo – pues debía diferenciarse por las leyes vigentes que establecían “el privilegio de los teatros” hasta 1864 en que comienza a aparecer el clown-actor descendiente del estilo “Shakespeare-Jester” o bufón de Shakespeare.

de Steimberg, de referencia al humor gráfico, se replica en la acción de los payasos, con la visita a los pacientes, se articula con la función “de *intervalo*” conferido a todo lo definido como cómico, destinado a *distraer*, que pliega la situación de dolor.

III) Como efecto “...que presupone un enunciador” institucional aceptado y solicitados los payasos de hospital, e incluso sugeridos por los médicos y las enfermeras – “si vienen los paya que vean a fulano que está depresivo” IV) Ya en muchas instituciones se aguarda semanalmente la presencia de los payasos por parte de los equipos de salud y los pacientes.

O sea el emplazamiento de género, supone un grupo de enunciadores, que operan cumpliendo un rol socialmente definido, limitado y previsible. Dado que ya hay varios hospitales donde se desarrolla la actividad.

Dice Steimberg O. (2001):

“Hay humor solo cuando el sujeto de la enunciación –y no solo del enunciado-está allí, para amenazar con el peor estallido emocional y calmar enseguida al auditorio posible con su última, sonriente, manifestación de discreción.” (p.109)

El caso del clown hospitalario es coincidente con lo que dice el autor sobre el humor gráfico en la medida que se trata de “...un espacio de comunicación no convencional,... (Allí se hace más que necesario)...que por lo tanto resista la despersonalización del medio-el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico.”(p.109) Se hace imprescindible referirnos a la situación comunicacional debido a que el efecto enunciativo en las escenas suelen ser percibidas “por sujeto(s) tensionado(s) por rasgos extremos de carencia (a través de súbitas exhibiciones de miserias del yo) y grandeza (la demostrada a través del distanciamiento de sí y la estoica humildad implicadas en la misma exhibición).” (p.108)

Los clowns se ofrecen en tanto personaje como un objeto cómico que se encuentra inscripto en la memoria de ese segmento social como

parte de su acervo cultural. Se trata de una contextualización lúdica en la que se juega con textos verbales y visuales tanto presentes en la situación,

“Payamédicos, Médicos de la risa. Los nombres propios en su presentación Dr. Pi-Loro, Dra. Aspirina Sanatina, etc., ello *“atenúa, complica o suprime el efecto de confrontación.”* (p.111)

La hipertextualidad del payaso de hospital “permanece en el pastiche.” Se caracteriza el pastiche, debido a que la escena es un *“dispositivo de juego con el intertexto de referencia.”* Propiciando en su parodiar: *“El crecimiento de la función poética del texto por sobre la referencia, como resultado de su condición lúdica cuando opera primordialmente sobre la materia significativa”.* (p.111) Apartándose de la valoración y la polémica.

Por ejemplo el cambio de la letra de canciones populares, quitando del texto los significantes dramáticos debido a que su operatoria fundante es desdramatizar.

El payaso en su condición de jugador de lo indecible desdramatiza. *“...el pastiche reduce el peso de lo hablado y hablable.”* (p.111)

Para avanzar más sobre nuestro personaje, hemos de circunscribir su actualidad. Como diría Cristina Moreira, maestra de clowns y profesora de la UNA de Argentina, cuando se trata del Arte del Clown, su comicidad, consiste para el actor, en la búsqueda del propio clown que confluye con una producción de infancia. Dice Darío Fo. “No es una infancia débil y arrinconada en nuestra historia personal sino la búsqueda de la niñez, como el descubrimiento máspreciado de nosotros.” “Ya basta de creer que haciéndose pasar por tontos o simplemente colocándose una pelotita roja en la nariz y un par de zapatos enormes y gritar o aullar con voz molesta se está ejerciendo el arte del payaso.”

Según Cristina Moreira. “Esa es la infancia que busca el clown, la de los mandatos, para surgir como creación madura del hombre.” “Se trata de un llamado a la última inocencia... El Clown, es el hombre

que imitando a otros semejantes a quienes admira, respeta y desea, vuelve a ser un niño.” En el payaso de hospital, el juego por oposición suprime toda alusión a la muerte, la sexualidad, los alimentos y aquellas cosas de las que el paciente está “carenciado in situ”.

D. Cartografiar lo heterónimo. La composición de la vida como obra de arte puesta en acto

“El clown acompaña hasta que el paciente se va de alta o de baja”

Dr. Pablo Coletti. “Palín Botiquín”

Extranjeros.

Se ofrecen a los sentidos, sin preámbulos.

Incertidumbres de dolor.

*Los olores, los sonidos, las imágenes, penetran
el cuerpo del actor, su historia, la de sus seres queridos,
las despedidas no realizadas, los duelos pendientes,
las propias soledades.*

Retornan inexplicables, a veces desde el silencio.

*La presencia de los cuerpos enfermos,
mirados, clasificados, expuestos, medicados, familiarizados,
olvidados, portadores, diagnosticados, operados, en espera,
indiferenciados, trasplantados, cortados,
trasladados, descubiertos, doloridos.*

*Infectados, contagiados, inyectados, experimentados,
“malpraxeados”, clasificados por sus órganos, sus adicciones,
impedidos, llenos de cables, intoxicados,*

*llorados, demandados, mal pagados, “vegetalizados”,
duelados antes de morir.*

*Barcaza enredada entre las algas de la costa y los últimos arrecifes.
Muestra su dolor mudo ante un ansia sustraída, que dice sin palabras:
“Todavía cosas por vivir...”
Una soledad, no aceptada,
lo inexplicable ha resquebrajado los relojes de arena,
el tiempo se ha vertido...
Haber estado en un mundo,
Demasiado comprensible hasta ese momento, de improviso arrojados
ante otro, que escruta el sino inexplicable, antes de partir.
¿Cómo despedir alguien tan bello?
Tan joven. Tan alegre, tan juguetón.*

Cela R. F.

Las técnicas de abordaje que Benjamin W. (1930). en su estudio sobre Brecht, permitieron.: “Comprobar que la escena es una institución moral se justifica únicamente en vistas a un teatro que no solo procura conocimientos, sino que los produce.” (p.26)

De Brecht B. (1948), el modo de desarrollo de la escena, que propone “...la interrupción de la acción ocupa el primer plano...” (p.19) En la dramatización se trata de abordar que ha ocurrido con el clown. “El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.”(p.20) Psicodrama es adecuado a ese objetivo, pues combina el concepto psicoanalítico de proyección inconsciente. Por lo que se recrea la escena de falla en el contexto de la supervisión.

E. Geografías, entre captura y producción deseante

Se piensa a los payasos de hospital como un “agenciamiento de enunciación,” en la medida en que desde los mismos estados de las cosas algo habla, transforma los modos de afección de quienes lo ejercen. Denominamos agenciamiento de enunciación estético, al dispositivo que porta el clown hospitalario. En el proceso de

supervisión, se modifica el objetivo del proceder: Se trataba de liberar al actor afectado, “amortizado”, en el despliegue de acción del clown.

Se centró el interés clínico en la “falla”, como emergente opuesto a la producción de nuevos paradigmas estéticos.

Representando la escena de la falla con el paciente, en que surgiera la dificultad que impide al actor desarrollar su juego paródico.

Se trata de un movimiento de involución del personaje, en el actor, en tanto sujeto y sus circunstancias. Se da un repliegue *al yo del actor*.

Para comprender la dinámica de este proceso creativo, recurrimos a los conceptos de Foucault (1966) en “Las palabras y las cosas”.

“La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas.” (p.2) Allí encontramos deconstrucciones que dan cuenta de “conocimientos y teorías” que constituyen los “espacios de orden, de constitución de saberes” y los códigos que rigen “los esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores”. A éstos los denomina “órdenes empíricos” en los que cada uno se reconoce como sujeto en la modernidad. También nos muestra cómo *“Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, ..., porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no solo la que construye las frases... que hace “mantenerse juntas” las palabras y las cosas.”*(p.3) El clown es un ser heterotópico - y sus modos inquietantes de enmarañar, arruinan las “sintaxis”, separan la coherencia de sus oposiciones y sinonimias. Al igual que en la parodia lúdica del clown y su falla *“...se inquieta de nuevo bajo nuestros pies,...”* (p.10)

Con estas ideas, guiamos una Clínica comprensiva del proceso a crear.

Como el mayor clown de nuestra lengua. *“Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros. Y no se da otras pruebas que el reflejo que las semejan”* (p.54)

El actor con-forma en sí, una identidad que proviene de encontrar aquello que se asemeja, *“...como signos adormecidos...para que empiecen a hablar de nuevo.”* Al servir a esa búsqueda lo que le restituye en su género.

Se han divorciado las palabras de las cosas.

Allí está la magia de la ruptura del compromiso con los signos. Se han *“desatado la similitud y los signos...”* Por lo que Don Quijote consolida su parodia al afirmar el género que le da su origen.

El interés al cartografiar un acontecimiento estético se centra en verificar que del desarrollo es impedido. Entonces ampliar la mirada sobre el arte interfiriendo por lo instituido. Se trata de visualizar que dificulta a los actores, la presentación del clown, frente a lo inasible en la herida del otro. Es el *“¿Qué hacer?”*, con la dificultad de aquellos que han puesto o ponen el cuerpo, para abordar el dolor ajeno.

E. Cartografía del clown hospitalario. Crueldad de Trabajar en la falla

Descripción: Se trata de un trabajo grupal, que se desarrolló con dos grupos de Payasos de hospital, uno del Hospital Udaondo y otro del hogar Le Dor Vador. Nos ocupamos de atender a lo que los protagonistas consideraban su *“falla”* en la puesta en escena de su clown. Tanto en relación a la ética y la estética del género.

Se definió como *“falla”*, a una aproximación a las vicisitudes que surgen en la presentación del arte del payaso en la vida cotidiana del hospital. Cuando en el actor que porta el payaso, emerge la condición de sujeto del actor, algo del dolor (angustia) le impide desplegar el juego del clown.

Ante la presencia de dicho malestar, se formula la pregunta:

¿Acaso este actor ha quedado “*mortificado*” por la presencia de algún malestar? ¿Proveniente de la subjetividad del actor o de la escena en su conjunto?

Se incursionó en los estratos del agenciamiento de enunciación, para lo cual se hizo necesario definir y construir conceptos e instrumentos propios de la situación a partir de un encuadre.

En primer lugar, se solicitaba el relato de lo ocurrido al actor. Ese relato constituía el guion sobre el que se establece la secuencia de la escena a dramatizar. Luego que se describe el espacio físico, ambiental, los personajes y los objetos.

Durante las dramatizaciones, participan otros actores que ocupan los lugares del paciente y otros asistentes a la escena original. Los cambio de roles del payaso-actor con el paciente, familiares y otros presentes. Según lo crea necesario ir distanciando y evitando los aspectos catárticos. Puede llegar hasta los bordes de la “falla”. Sustituir y desplazar del lugar protagónico al actor, requerir que desarrolle voces en off de cada personaje y de sí. Interrogar al protagonista en los distintos lugares que piensa y que siente. Con el propósito de investigar y establecer en el actor, que interrumpió el despliegue escénico del personaje. Podía ser desde una palabra, un gesto, un rasgo cualesquiera que actuase con o sin conciencia clara del o los actores. IA dicho proceder se le confieren sentidos o momentos.

Se definió como un *nexo*, debido a una *inflexión o deflexión* que hace a la emergencia, la *falla*.

O sea el *nexo crea la deflexión*. Según el diccionario: “Se trata de un *torcimiento o comba de una cosa que estaba derecha.*” Por elevación o atenuación de la voz, al cambiar de tono o de acento. Se cambia de una curva convexa a cóncava o viceversa.

Se circunscribió la modalidad de abordaje, a un lenguaje nuevo el procedimiento de supervisión, para evitar que quedase inscripta la

tarea de cartografía a un modelo terapéutico. Par que se atribuya la labor a un aprendizaje del personaje según su género. Se trata de un procedimiento teatral para facilitar la superación de la falla del personaje.

Si recuperamos cual es el soporte del género según lo descrito por Foucault, M. (1966), en el análisis de como *“Don Quijote no es el hombre extravagante sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud...para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido.”* (p.53) *“Y no seda otras pruebas que el reflejo de las semejanzas.”* (p.54)

El género y su descripción *“incorporada por el actor, su género le define y ha de adecuar todo a su juego “...se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo.”* (El personaje en el actor pasa a ser en.) *“...él en carne y hueso”* (p.55) La descripción que hace Foucault, de Don Quijote, permite consolidar descriptivamente la relación del actor con el personaje descrito por Cervantes en la primera parte de su obra. : *“Él, que a fuerza de leer libros, (Pulir el género de su clown) se había convertido en un signo errante en un mundo que no le reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente, todo lo que él ha hecho, dicho, visto, y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos esos signos que ha dejado tras sí como surco imborrable”*(p.55)

O sea que cuando el actor no puede ser fiel a su personaje lo vive como una traición a sí mismo, su vocación de actor, allí es que ve su “falla”.

La deflexión, el cambio, la interferencia en la curva, la visualizamos cual la luz que se interrumpe. Por lo cual se adecua más la definición física, la que dice de una desviación de los rayos luminosos al atravesar un medio de poder refringente distinto de aquel que procedía.

Si tomamos a la fuente de luz como apoyatura que deflexiona, deberíamos decir que la deflexión ocurre porque la fuente de luz – indicativa de la dirección a desplegar por el clown con el paciente – ante el medio refringente, cambia de forma, muta, debido a que el medio refringente conecta con un pliegue de la fuente²⁹.

Ésta deflexión, conforma el intersticio en el que se juega el proceso identificatorio del yo del actor con la escena externa, desestructurando al propio clown.

En primer lugar era necesario preguntarse:

¿Por qué el payaso, por su sola presencia, hace sentir extraño y fuera de composición a las personas en el hospital “*trastornando todas las superficies ordenadas.*”?

El clown provoca esa vacilación, como el texto de Borges estudiado por

Foucault, “...en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y de lo Otro”.

No se trata, en este caso, de otro pensamiento, sino de la imposibilidad de calificar esa presencia, no sólo por su extranjería, sino también, y simultáneamente, por su proximidad.

Cuando leemos a Borges, ante la impresión de su modo de ordenar, declara la afección que le produce el texto como: La “...*imposibilidad de pensar esto.*” “*Algo me hace dudar de mi edad y de mi tiempo*” (p.1)

Ocurre que el clown no es pensable, va más allá, en la alteración del orden de las cosas. No es un personaje literario, es un ser fantástico que sale de su mundo para incluirse offside, en el mundo social. Se incluye junto a seres que, como “*los animales que se agitan*”, pueden “*romper jarrones*”. Además, no mantiene inhibida su potencia, no es “*otro rubro junto a mis rubros*”, no es una letra a ignorar, sino que irrumpe y contagia con su presencia física, transponiendo lo imaginario.

²⁹ El medio se hace refringente cuando la situación, en tanto potencia extensa, impide su propio desarrollo y transformación en territorio de juego.

Incluye su gestualidad y su mirada. Coloca la música de su violín en la sala de espera. Aproxima su ternura, dispuesto a mudar llanto en risa. Y ya no se trata de la imposibilidad de pensar, sino de poner en fuga el pensamiento del auditorio, para que éste tome el color de la inocencia, *complicidad anterior* al pensamiento. Desconocimiento de lo inoportuno y/o incómodo.

Se trata de un extranjero dispuesto a jugar y a ser aceptado en un juego

“tonto”, del cual solo “atontándose” el auditorio ríe, o simplemente recuerda algo, de lo que sin notarlo, ha sido alejado. La potencia de crear una fuga en un espacio transicional.

El clown altera los objetos que hacen al orden de las cosas, con algún modo de yuxtaposición, pasando éstos a tener otra función. Por ejemplo, la jeringa más temida por el paciente, sea de la edad que sea, se convierte, llena de mostacillas de colores, en “jeringaraca”, curioso instrumento musical. Una dimensión absurda va surgiendo. Se alteran los nombres. El “buenetín” (es el maletín).

-“Los maletines no se quedan quietos, andan perdiendo las cosas o se van por ahí, los “*buenetines*” traen las cosas del payaso y esperan hasta la hora de irse.”

Las vestimentas y los objetos vienen ordenados para crear un clima en el que la efectividad y afectaciones entre lenguaje, cuerpos y objetos mantienen la incoherencia necesaria. Estos objetos, son recompuestos y descolocados en otros lugares y funciones por seres que no están sujetos a las mismas reglas. En este sentido el texto de Foucault, otorgándole una inmanencia cualitativa más intensa, porque ya no se trata de un texto que sugiere la existencia de un mayor desorden que el de lo incongruente, sino que se trata de un gran número de posibles órdenes en la puesta en acto de la dimensión clownesca.

Según el Diccionario: Heteróclito: De “*heteros*”, otro, y “*klino*”, declinar.

Desde el punto de vista gramatical, dicese del nombre que en su declinación no se ajusta a la regla común, y en general se aplica a toda locución que se separa de las reglas gramaticales.

Cuando se trata de la forma, heteromorfo es aquello que afecta diferente de entre dos o más formas. Si vamos a su dimensión zoológica, es lo que presenta formas diferentes dentro de la misma especie.

El clown y sus acciones están sujetos a la relación con su público. Su propia investidura constituye un proscenio inclusivo. Esto constituye la heteronimia básica del clown al invadir el espacio instituido del hospital. El clown crea un desplazamiento anímico que demanda su género lúdico poético. Los payasos son *heterónimos*, en la medida en que en cada intervención minan abiertamente el lenguaje.

Cuando el payaso quiere decir cosas para las que no tiene palabras, dispone de su propio lenguaje, el “Grámelot”, que se desarrolla en torno a una onomatopéyica de los idiomas, los usos, las costumbres y sus sentimientos. Desde lo no verbal irrumpe en la comunicación ordinaria de los hábitos verbales y las racionalizaciones psicosociales. Sabe que está diciendo cosas precisas para sus sentidos en medio de la imprecisión de los recursos que dispone y por eso crea como un niño balbuceante en un cuerpo de adulto.

El clown propone un “...*desorden peor que el de lo incongruente (Su propuesta)...hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito.*” (p.3) Los clowns remiten incansablemente a ese lugar de una infancia propia de la especie que se resiste a aceptar el lugar que corresponde a las cosas. Si les disgusta la palabra no la quitan la transforman: la “novela” pasa a ser una “sivela”. Redistribuyen los sentidos discursivos de las cosas según convenga y combine con su juego.

El límite de lo heterónimo aparece cuando en el yo del sujeto se produce la deflexión.

Cuando el actor pierde su clown se debe a que algo del espacio instituido - una situación del ámbito hospitalario- impide el despliegue del payaso o su dupla.

Entonces en el acto de deflexión de la escena, algo del yo hace contacto proyectivo y paraliza en su inflexión comprometedoramente, el deseo como producción. El clown ve interrumpido su despliegue. En este momento, importa diferenciar que este tipo de juego, sin cuarta pared, y con la particular consigna de *vincular* en su juego dialógico a su auditorio cautivo, va improvisando un vínculo en cada caso.

Cuando el actor pierde su clown se debe a que algo del espacio instituido algo del yo hace contacto proyectivo y paraliza su inflexión creadora, comprometiendo el deseo de jugar como producción.

En este momento, importa diferenciar que este *tipo de juego*, sin cuarta pared, y con la particular consigna de *vincular* en su juego dialógico a su auditorio, va improvisando un vínculo en cada caso, y la identificación con lo que se presenta produce la "falla".

Los espacios y relaciones que transita el payaso transponen la distribución de lo instituido como real. El payaso, con su puesta en acto, sustituye, elude, transforma, maleabiliza esa exterioridad dura.

G. El cartográfico entre dos estratos y la falla

Algo se resquebraja cuando el humor y el juego se interrumpen. La mortificación se adueña de los cuerpos. Lo que se sustraía irrumpe e impide la emergencia del acontecimiento.

La tarea de los clowns en el hospital solo se nos hace comprensible cuando se la aborda como un puente entre el mundo del arte transponiéndose a la vida. Allí, donde la razón no termina de saber lo necesario para comprender la vida de los hombres.

El heterónimo tierno, cambia el sentido de lo que *está ocurriendo*. Al *estar en ese lugar*, es en sí, una potencia que transmuta los valores.

Cuando se propuso una Clínica de la “operatoria” que genera el clown en sus intervenciones institucionales y sociales, sorprendió como al cartografiar los procesos en el abordaje de lo heterónimo, ello nos coloca a las puertas de una subjetividad a advenir.

Se vislumbró como la cartografía, da cuenta, de un combate entre fuerzas con “la historia del orden de las cosas”. La fuerza orgánica, en su *deflexión*, es transpuesta por el campo que la máscara instaure, así se muestra la potencia de lo falso. En la “falla”, la escena externa, por su cualidad especular, genera una pregnancia más fuerte, y a veces es capaz de restar lo que el personaje colocaba en acto.

El cartógrafo trabaja para restituir la extranjería del heterónimo y esa es una de las claves de la clínica en la producción de nuevas subjetividades cuyo objetivo es: La composición de la vida como obra de arte puesta en acto. Se concibió cartografiar a partir del dispositivo psicodramático, y siguiendo la propuesta de Foucault M. (1966): incursionar, “...en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: *las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un... lugar común.*” (p.3)

Se observan dos conclusiones a partir de “Cartografiar lo heterónimo”: Por un lado se logra la rectificación de la “falla”, originada por la identificación proyectiva del actor sobre la escena, que por su deflexión impone “el orden de las cosas”. Debido a *la mortificación* de lo institucionalizado que impide el despliegue de la acción del heterónimo.

Por el otro se “descubre” el proceso que en la restitución del clown permite la recomposición de la capacidad de acción del clown. Por lo cual se hace factible pensar que las heterotopías del heterónimo, que

constituye el clown inauguran una potencia de transformación del mundo que le precede.

El clown propone un desorden mayor que el de la incongruencia.

Su propuesta *“... de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito;...”*(p.3)

Entonces, el límite de lo heterónimo aparece cuando el yo del actor deflexiona. Así, la tarea ha esclarecido algo del propósito inicial:

El trabajo cartográfico da cuenta del movimiento entre dos universos distintos y de las fallas que se producen en ese intento.

Algo se ha hecho comprensible cuando abordamos al clown como un puente entre el mundo del arte transponiéndose a la vida.

Capítulo VIII: Transformación de la subjetividad

A. Una teatralidad en transformación. Un dispositivo en dos sentidos

B. La teatralidad, un modo posible, para salir del primer nivel de conocimiento

C. Segundo género de conocimiento

D. Tercer género de conocimiento

En el teatro de hoy hay que saber

andar hacia delante con zapatos viejos.

Salvador Távora, 1998

La salida de la situación de cierto “contagio-evocación”, conlleva una posible evolución de los actores en el conocimiento de sí.

Por lo que la experiencia a la que se dirige la percepción y comprensión, se estima que es factible “...de generar una dialógica interior” y cierta disposición, al concebir, una modificación de ciertos aspectos de la subjetividad. La composición de la propia vida como una obra de arte puesta en acto. Por lo cual pensar los actos y vivirlos desde el actor otorga un nuevo valor a lo estudiado: “*El poder de lo falso debe ser seleccionado, duplicado o repetido, es decir elevado a una mayor potencia. ... el arte inventa...a esa mayor potencia afirmativa*” (p.145) Cita Deleuze a Nietzsche

“*El arte se nos ha dado para impedirnos morir por la verdad*” Así los artistas son “...los inventores de nuevas posibilidades de vida” (p.102)

Al considerar los sucesivos descentramientos de la conciencia de sí, fue necesario comprender el proceso como: La construcción de una estética de sí, en el ejercicio consciente del personaje heterónimo.

Para captar la dimensión del rol del clown es necesario revisar, los distintos sentidos que abarca hablar de un “dispositivo”.

A. Una teatralidad en transformación. Un dispositivo en dos sentidos

Al haber designado la transposición como *dispositivo* sociocultural, se hace necesario preguntar. ¿Qué es un dispositivo?

Foucault define *“Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos.* (Según Agamben, Foucault, Dits et écrits, vol. iii, pp. 229 y ss.) Agamben, al abordar la concepción de Foucault, dice que un dispositivo es capaz de generar un

“proceso de desubjetivación” o lo que sería su equivalente *una subjetividad sin libertad*, ante el discurso institucional. Agamben, G. (2011), sitúa, *“...las positividades (o los dispositivos) actúan al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder.”* (p.252) Se trata de un saber-poder estratégico, concretos y de red que decide y dispone, que incluye tanto el modo de los elementos como su funcionamiento que configuran un plan.

Que remite *“... a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato.”* (p.254)

Originariamente el “dispositivo” se vincula lo que Dios dispone. *“Pueden reconducirse a la fractura que separa y reúne en Dios al ser y a la praxis, la naturaleza (o la esencia) y la operación por la cual Él administra y gobierna al mundo de las criaturas...para retomar la terminología de los teólogos, la ontología de las criaturas; del otro, la oikonomia de los dispositivos que intentan gobernarlas y guiarlas hacia el bien.”* (p.257)

O sea que el dispositivo en manos del poder en, *“...las sociedades contemporáneas se presentan como cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación, los cuales no responden a ninguna subjetivación real.”* (p.262) En el “último Heidegger, *“...el*

recogimiento de esa disposición, que exige de él (hombre) la revelación de lo real en el modo del mandamiento". (p.256)

De este modo aborda Agamben, el dispositivo y el posicionamiento crítico foucaultiano, en su dimensión socio filosófica. Por lo cual los dispositivos implican mecanismos discursivos de poder institucional. Así también orienta la disposición como *una vinculación con lo sagrado (La oikonomia de los dispositivos.) o en todo caso con una extranjería que interfiere, cuál la ballena de Jonás que interfiere para reorientar la revelación de la cual él ha de ser portador.*

¿Vendrá el dispositivo paródico, a reorientar la desesperanza e incertidumbre a la que está expuesta la humana existencia ante los dispositivos institucionales y su repetición? Más aun, el objetivo de las artes, ¿no fue en su momento un intento de restitución del vínculo con lo sagrado?

El mismo Agamben G. (2007), en "Infancia e historia", propone el juego como otro dispositivo que establece una extranjería del tiempo presente. Una fuga al pasado constituyendo en su propia estructura participativa, una conexión entre pasado y presente. Entendemos que encuentra una salida a la creación de nuevas subjetividades, en lo creativo y lo inefable del juego, puesto que inaugura la conciencia de sí como auto-observador. : *"Si no existiese la experiencia, si no hubiese una infancia del hombre, la lengua sería ciertamente un Juego."(181) "...el propio origen trascendental del lenguaje, es simplemente la infancia del hombre. Lo inefable es, en realidad, la infancia. La experiencia es el "mystérion" que cada hombre instaure por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio o de inefabilidad mística; es, por el contrario, el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad". (p.182)*

Por consiguiente el arte sostenido en el juego actúa como superación de la sujeción a los automatismos dominantes, tendrá en parte esa tarea, en la perspectiva de Gadamer G., (2005):

“El artista (moderno) tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todo con todos.”(p.43) En “El arte como juego, símbolo y fiesta”, sintetiza los objetivos de una *“estética filosófica.”* Dirá, que el arte es posible porque la naturaleza deja al espíritu humano algo por configurar.

“Gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero. ... La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.”(p.52) *“... a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente”(p.54)*

En la búsqueda de un fundamento del arte, el *“... impulso por transformar el distanciamiento del espectador en su implicación como co-jugador puede encontrarse en todas las formas del arte moderno.”* (p.70)

Es significativo en su texto, *el sentir el retorno*, a que remite lo *simbólico*, <<la tablilla del recuerdo>>. (p.84) Tablilla -del mito griego- que, el anfitrión partía guardando para sí una parte y la otra, era entregada al huésped, y si un descendiente de este volviese a su casa, sería reconocido y recibido como huésped, por haber sido esa casa visitada por sus ancestros. El símbolo, la experiencia en ese individuo constituye un *“... fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital”*. (p.85) Gadamer viene a afirmar que: *“...lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación”* (p.87)

“La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo real y lo ideal” (P. 52) Afirma Gadamer.

Entonces la composición hace a un aumento de la potencia de actuar en la alegría del instante. *“Ello exige un trabajo de construcción anímica.”* Una ascesis, cuál la descrita en “Juego, símbolo y fiesta”.

En Deleuze G y Guattari F. (1991). *“La carne no es la sensación, aunque participe en su revelación.”* (p.181), proviene de los devenires no humanos del hombre. *“La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela.”* (p.185)

Como hemos visto, los payasos de hospital tienen un trabajo de oposición con su juego paródico, en torno al hábitat, despegar de lo orgánico-organizado-instituido.

Por lo tanto el dispositivo, crea un marco de composición, sobre aquello que es segunda “naturaleza”, y produce para Deleuze un *“desmarcaje, poder de salirse del lienzo, (que asigna el poder de una fuerza puesta en acto,) “...que lo abre hacia un plano de composición o un campo de fuerzas infinito.”* (p.190)

Hasta aquí entonces, se recorrió una confluencia de significados:

I) Se dice que aquello que es “naturaleza” o institucionalizado, está dirigido a producir un objeto-sujeto adecuado al discurso dominante: El dispositivo clínico médico, que actúa al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder.

II) Cuando el paciente entra en el juego paródico de los clowns, el dispositivo que estudiamos, en tanto estética nacida del juego, genera una potencia de desmarcaje que *“favorece la potencia de obrar.”*

De este modo se arriba a la Proposición XI de Spinoza (1987) cuyo *Escollo* se relaciona con las afecciones de tristeza y la alegría según propicien un aumento o disminución de la potencia de obrar.

Por lo tanto debido a la producción de este dispositivo-clown de su desmarcaje devienen consecuencias conectivas de

desterritorialización; de las que pueden no ser conscientes los participantes del proceso.

Dice Spinoza B. (1987) “...que obramos, cuando ocurre algo, en nosotros o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada.” “Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por <<afecto>>: una acción; en los otros casos, una pasión.” (p.172)

Entonces se define el desmarcaje creado por el dispositivo clown, como un *obrar adecuado* según la Ética de Spinoza. (Proposición XXIX); (p.138)

“De aquí se sigue que, el alma humana, cuántas veces percibe las cosas según el orden común de la naturaleza, no tiene un conocimiento adecuado ni de sí misma, ni de su cuerpo, ni de los cuerpos exteriores, sino tan sólo un conocimiento confuso y mutilado” “...siempre que determinada de un modo externo, a saber, según la fortuita presentación de las cosas,...” (p. 139)

Más adelante (Proposición XXXV) (p142) “...: los hombres se equivocan al creerse libres, opinión que solo obedece al solo hecho de que son conscientes”. En nota 18 Vidal Peña (p.143) Espinoza está exponiendo el carácter real del <<error>> y su condición de elemento necesario. Es así que a partir de la Proposición XXIX que se funda tanto el obrar inadecuado como el adecuado. “Ahora bien, debe notarse que esas nociones no son formadas por todos de la misma manera, sino que varían en cada cual a tenor de la cosa por la que el cuerpo ha sido más a menudo afectado, y que el alma imagina o recuerda más fácilmente.” (p.148) De allí que en el Escolio II de la Proposición XL Viene a enunciar como “...por medio de los sentidos, de un modo mutilado, confuso y sin orden respecto del entendimiento...suelo llamar a tales percepciones “conocimiento por experiencia vaga (y) ...a partir de signos; por ejemplo, de que al oír o leer ciertas palabras nos acordamos de cosas y formamos ciertas ideas semejantes a ellas, por medio de las cuales imaginamos el

hecho de que tenemos nociones comunes e ideas adecuadas esas cosas.” (:) <<conocimiento del primer género>>, <<opinión>> o <<imaginación>>;... del hecho de que tenemos nociones comunes e ideas adecuadas de las propiedades de las cosas...lo llamaré <<razón>> y <<conocimiento del segundo género>> “... hay un tercero... al que llamaremos <<ciencia intuitiva>>. Ese género de conocimiento progresa, a partir de la idea adecuada de la esencia formal de ciertos atributos de Dios, hacia el conocimiento adecuado de la esencia de las cosas.”

Henos aquí ante una extraña formulación en torno al significado de *dispositivo*, que abordamos desde distintas perspectivas. Donde se hace necesario, dilucidar que implica su desarrollo.

Decimos que el “saber médico” y su clínica en el hospital crea en beneficio de su práctica un dispositivo institucional clínico, que denominamos “discurso dominante”. Como viéramos antes con Agamben: el dispositivo en manos del poder en, *“las sociedades contemporáneas se presentan como cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación, los cuales no responden a ninguna subjetivación real.”*

Como se viera los actores suelen presentar “fallas”, ser “contagiados por, estos niveles de “amortización” dominantes.

Con las cartografías psicodramáticas y su práctica en algunos casos se pudo percibir en los actores *intuitivamente*, estos niveles de comprensión o sea, la recuperación de sus potencias de juego, que posibilita liberar su personaje. Lo que se puede afirmar es que en el hospital se asiste a un dispositivo, que es confrontado con otro, el de la acción teatral paródica de los clowns. Que cuando la acción paródica es amortizada e interrumpe las intervenciones, se intervino con las cartografías, que es un tercer dispositivo: Cartografiar lo heterónimo. Este procedimiento de distanciamiento de sí, vuelve a liberar a los actores, permitiendo liberar la subjetividad del actor, posibilitado por un trabajo de autopercepción.

Se concluye que el paso por la parodia, puede ser transformador de la conciencia histórico social e institucional de los participantes.

El payaso, en tanto cuerpo-personaje, armado de su mirada ingenua, se hace presente en un acto que desencaja el tiempo presente, atravesando un instituido en el que no hay lugar para juego y para fiesta, en busca de una belleza fugaz.

Se trata de modificar las señales de la conciencia, para interferir lo dispuesto por el discurso dominante, *“devenir autómatas espirituales.”*

Dice Raquel Sokolowicz (2008), maestra formadora de Clowns: Que el payaso en *“...su transparencia y su desnudez, su disponibilidad, su ingenuidad y su capacidad de sorpresa.”*, con la parodia se *“desautomatiza” “...una estructura de pensamiento, un modo de estar en el mundo... un profundo trabajo sobre el sentido”*. En esta perspectiva vemos un modo de abordar la cuestión de otras lógicas discursivas, y da lugar a un abordaje estético de la sociabilidad.

Observamos las mutaciones de sentido, cuando en las intervenciones de los clowns se suscita un “entre” lo artístico y el campo de lo real. De allí que cuando ocurren fenómenos creativos de intervención paródica, estos dan lugar a acontecimientos estéticos en los participantes.

Como dice Spinoza en la *Ética* (1677) *“... entre <<apetito>> y <<deseo>> no hay diferencia alguna, sino que, es que el <<deseo,>> se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así : el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo.”* (p.183)

Estos escalones que cuando se ascienden por el camino de la formación actoral, consisten en dominar las pasiones para brindarles una estética.

Para Spinoza, B., (1677) *“...la templanza, la sobriedad y la castidad,... no son afectos, o pasiones, sino que significan la potencia del ánimo, que modera esos afectos”*. (p.229)

El artista no compone desde lo que se da como “naturalmente humano”, e instituido como “la realidad”. Al ser sensible a fuerzas imperceptibles a la repetición, él, desplaza su punto de vista, hacia un espacio transicional en el que superpone fuerzas y formas.

Hasta aquí hemos revisado, el trabajo de conjunción e intervención sobre lo real de la parodia, en tanto potencia de lo falso. Y como esta, procura otra mirada.

Al dirigir la mirada a la filosofía del conocimiento en torno al ser, al que es posible abordar con el trabajo que realizan los artistas en lo real.

La intersección de lo real, está en la extranjería como articulador de la diferencia. Por lo cual: “...me instalo en lo virtual, en el pasado...: se convierten en imágenes-recuerdos capaces de ser <<evocados>> Se actualizan o se encarnan.” (p. 64)

Los personajes de Shakespeare, según Bloom, H. (1998), logran. *“Espiar a sí mismos hablando en su camino real hacia la individuación,” (p.17)* Ello permite concebir el teatro como dispositivo de transformación cultural y el mecanismo de la teatralidad tal como lo definimos: Como la enzima que genera su potencia. El tránsito en las escenas da lugar primero a un salir de sí, de las ataduras dramáticas. O sea es posible crear puntos de fuga a la repetición. Se trata de un plan de traición a los propios modelos de pensamiento que impiden el cambio. Dice Deleuze, G. (1977) *“..., aunque sea locamente, aunque solo sea en los bordes, imperceptiblemente.” (p.30)* Esta concepción para Bambino y Koss N. (2003), se sitúa en un modelo del arte *“...que nace de la vida es decir de la propia experiencia, y que, funcionando como testimonio social, vehiculiza el sentir como medio de comunicación universal.” (p.76)*

B. Un modo posible, para salir del primer nivel de conocimiento

Si ubicamos al actor al “cartografiar la falla de su clown, constituye un espacio interior de auto percepción, construye diferencias-aprendizaje.

Cuando el clown propone una escena al paciente, al entrar en juego, *no regresa a la infancia, no genera una transferencia neurótica. Se hace consciente del juego entre el clown y él, comienza a crear un lenguaje, participa en su espacio tiempo.* Juntos agencian un trozo de infancia, para encontrar un momento por fuera de la desesperación. Nadie se engaña, ni el actor que sabe que el paciente va a morir, ni el propio paciente. Solo han establecido un acuerdo tácito para representar.³⁰ Se trata de jugar a otra cosa, *extranjerizar el encuentro.* Todo un dispositivo que predispone a constituir otros sujetos, como señala Marín L. (2018): *“Al mismo tiempo, la representación constituye a su sujeto. Tal sería el segundo efecto de la representación en general, el de constituir a un sujeto, por reflexión del dispositivo representativo. Todo sucede como si un sujeto produjera representaciones, las ideas que tiene de las cosas; y todo sucede como si sólo hubiese mundo, realidad, para y por un sujeto, centro de ese mundo.”* (p.137) A lo cual agrega: *“...el dispositivo representativo efectúa la transformación de la fuerza en potencia, de la fuerza en poder, y ello dos veces, por una parte al modelizar la fuerza como potencia y por otra al valorizar la potencia como estado legítimo y obligatorio, justificándola.”* (p.138)

Para Ducrot y Todorov (1972) La *“...imagen es autora por estar dotada de la eficacia que promueve, funda y garantiza.”*(p.263) En los payasos constituye un “borde” y ese borde emblemático se inicia,

³⁰ Para Marín L. “Maravilla de la representación, este efecto es su poder, un poder (una fuerza divina, si damos crédito a Alberti) aferrado a la dimensión transitiva de la representación; esa cosa otra, simulacro de lo mismo, es el complemento de objeto directo del “representar”. (p.137)

desde el nombre de los payasos. Se está tan próximo, que las moléculas del aire se tornan irrespirables.³¹

Spinoza, B. (1677), nos recuerda, que *“...los hombres se equivocan al creerse libres, opinión que obedece al solo hecho de que son conscientes de sus acciones, e ignorantes de las causas que las determinan.”* –Proposición XXXV- (p.142) Sustentando que *“...las decisiones del alma, no son otra cosa que los apetitos mismos, y varían según la diversa disposición del cuerpo, pues cada cual se comporta según su afecto, y quienes padecen conflicto entre afectos contrarios no saben lo que quieren, y quienes carecen de afecto son impulsados acá y allá por cosas sin importancia.”* (p.178) *“Así pues, quienes creen que hablan, o callan, o hacen cualquier cosa, por libre decisión del alma, sueñan con los ojos abiertos.”*(p.179)

Así se construye el plan-plano horizontal cultural, y tecnología mediante se aborda la decadencia cultural.

Como viéramos en Marín L.; Op. Cit.41: *“La única manera de conocer la fuerza de la imagen (cuya virtud esencial poseerían las imágenes) consistirá, por tanto, en reconocer sus efectos leyéndolos en las señales de su ejercicio sobre los cuerpos que miran e interpretándolos en los textos donde esas señales están escritas en los discursos que los registran, los cuentan, los transmiten y los amplifican, hasta detectar algo de la fuerza que los ha producido.”*

Es en ese escenario donde se despliega una lucha silenciosa, entre aquello que viene de fuera del yo del actor y de los pacientes, y la necesidad teatral de colocar allí unos clowns que transformen todo aquello en un lugar para jugar. De lo contrario la escena paródica se desmorona. Ese desmoronamiento que identificamos como el fracaso del clown lo identificamos con lo que para Spinoza serían, las “ideas inadecuadas en el actor”. Dichas “ideas inadecuadas”, en el encuentro con estas saturaciones del contexto, es lo que abordamos

³¹ El Hospital de Gastroenterología. Había que olvidar el sentido olfativo.

como punto de partida para la comprensión de la “falla” en las Cartografías y lo imprescindible para los actores de poseer un desarrollo del personaje o no disponer de la habilidad de salir del primer género de conocimiento.

Es así como Spinoza propone la comprensión de este plano del accionar humano.

El primer género de conocimiento: Se trata de una puesta en crisis, que para

Deleuze G. (1981) “...es el conjunto de las ideas inadecuadas, es decir de las afecciones pasivas y de los afectos-pasiones que derivan de ideas inadecuadas.” Spinoza trata los efectos de los encuentros de las partes extrínsecas, estos efectos son los que “definen un primer género de conocimiento”. Si se trata de alguien que “se hace el payaso”, se tratará de un actor que expresa las relaciones de partes extensivas en la medida que imita algo que supone que es ser un payaso. Entonces se trata de individuos que se expresan, sobre determinados por lo que les afecta desde el exterior. Y en definitiva pueden hasta disgustar al auditorio. Debido a que no logran un desempeño adecuado a las circunstancias. Se tratará de una torpeza, en la medida que, el personaje no es “actuado-teatralizado” que no está incorporado a su ser actor, consciente de los actos que realiza su personaje, poseen un destinatario, su auditorio, los pacientes no asisten a una escena como la descrita anteriormente. Sino a alguien que como se dice es un chapucero, alguien que no sabe nadar, sino que solo está dando manotazos para no ahogarse.

C. Segundo género de conocimiento

Se realiza en el acto del clown cuando, los objetos, la investidura el modo de hablar, con su indumentaria, evocan, para su público, la función de señal distintiva. Se trata otro modo de la expresión. -

Deleuze G. (1981)- “Es el conocimiento de las relaciones que me componen y de las relaciones que componen las otras cosas.”(p.135)

Es un conocimiento concreto, como se dice se mueve en su rol como

pez en el agua. Se trata de: *“Todo el arte de la composición de relaciones.”* (p.136)

Saber ser payasos, Corresponde al Segundo género de conocimiento. *“...es el conocimiento de las relaciones que me componen, No es abstracto “es una conquista de existencia”, “extraña alegría”, “relación que se compone- con el otro.”* (p. 137)

La gestualidad, los tonos de voz, las miradas del actor están indisolublemente unidas a su personaje en él, se consustancia con su propia extranjería, al ser atributo del personaje, por sus compañeros payasos y por su auditorio que se “payasisa”. La determinación de la acción es una con la imagen del personaje entre la acción y la percepción de este por su público establece una relación de asociación y pertinencia. Para comprender las dimensiones del acto del clown, desde la perspectiva de Spinoza, tenemos en cuenta que - Deleuze, G., (1981)- *“Toda acción será analizada según dos dimensiones: la imagen del acto como potencia del cuerpo, lo que puede un cuerpo; y la imagen de la cosa asociada, es decir del objeto sobre el que se produce el acto. Entre los dos hay una relación de asociación. Es una lógica de la acción.”*(p.71) Porque se habla de un cambio de lógica. En sus expresiones el payaso muta la totalidad de sus actos y las de quienes se incluyen en la escena. Así los payasos y los pacientes pasan a extranjerizar-se mutuamente. De eso se trata el cambiar de lógica, *“...el objeto sobre el que se produce el acto,”* modifica la producción de su subjetividad, identificándose al introducirse en el juego. Todos los presentes ingresan en otra dimensión de las relaciones que les determinan. Sus presentes pasan a componerse como una obra de arte puesta en acto. Entonces el clown que se presenta como extranjero crea-halla un campo, transicional.

Los payasos vienen por los bordes y en ese borde, se constituyen (Según Deleuze, G., (1980)) los anormales, realizan una alianza, que lidera el devenir del grupo. Ello ocurre por ser el extranjero por antonomasia. Se trata del devenir - Deleuze, G. y Parnet (1977)

“Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo,... La abeja y la orquídea nos dan el ejemplo. La orquídea aparenta formar una imagen de abeja, pero de hecho hay un devenir-abeja de la orquídea, un devenir orquídea de la abeja, una doble captura...” (p.6) *“...una <<evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro>>.”*(p.7) Así los payasos extranjeros y los pacientes devienen entre heterogéneos se trata de *“...una evolución a-paralela; no un intercambio, sino una <<confidencia sin interlocutor posible>>,...”* (p.7)

Por consiguiente en *el segundo nivel de conocimiento*, los “actores” con el personaje pasan de la zona de efectos, a zonas que afectan desde los bordes, desterritorializando mutuamente. Con el auditorio, pasa a tener una comprensión práctico-intuitiva del personaje, comienzan a relacionarse con fluidez, construyendo unas relaciones cada vez más extrañas, fugando de las circunstancias. Se suscitan, coincidencias, por compartir obrando en el mismo plano estético.

D. Tercer género de conocimiento

Nos preguntábamos en los comienzos del trabajo. ¿De qué se trataba *la magia de los payasos*? ¿Cómo era posible que los pacientes hicieran lugar a un sentir distinto del dolor y dejaran de lado su padecer ante lo irremediable?

Por el camino recorrido, se fue al encuentro de “las pasiones tristes”. ¿Cómo estas se constituyen en los cuerpos extensos?

Los actores sabían cuáles eran los padecimientos, anímicos o fisiológicos, de los pacientes antes de las intervenciones, al consultar los actores, la historia clínica antes de intervenir con los payasos.

Si bien desconocían la historia personal. Ignoraban. ¿Qué pudo llevar a los pacientes hospitalizados a padecer graves trastornos gastrointestinales? No contaban con esa información los actores y raramente los médicos, salvo que se tratase de un accidente, o intento de suicidio que constara en la historia clínica.

Es necesario atisbar al menos, alguna perspectiva en torno al tema del dolor. Como hemos aludido a su atenuación, al menos

momentánea, durante las intervenciones. En casos graves, en los cuales, el dolor, se trataba con morfina; durante la intervención de los payasos, hubo casos en que el paciente al que le llegaba su aplicación, desistía de ella diciendo: - *Ahora no Doc. Estoy jugando.*

Si la relación entre el dolor y su interioridad -Deleuze, G., (1967), estuviera dirigido por aquello que: *“La mala conciencia le sugiere que debe buscar esa causa “en sí mismo,”* (quizás en una falta cometida tiempo atrás,...) *“que debe interpretar como castigo...La palabra culpa remite a falta... he aquí cómo se interioriza el dolor.”*(p.185)

Los hábitos para el sufrimiento son anteriores a la historia y son arbitrarios, se puede tener el hábito del dolor, tanto como el de la pobreza.

“Prehistórico significa genérico. La cultura es la actividad prehistórica del hombre. ... Se trata siempre de proporcionar hábito al hombre, hacerle obedecer a leyes, de adiestrarlo.” (p.188) De allí que la cultura ha creado la

“ecuación del castigo.” “El hombre que paga con su dolor la pena que inflige, el hombre considerado responsable de una deuda,...” (p.190)

La inocencia. He aquí lo imprescindible del payaso como: *outsider-anomal-inocente.*

Los payasos tienen *“...que resistir a las dos trampas, la que nos tiende el espejo de los contagios y las identificaciones y la que nos señala la mirada del entendimiento,”* -Deleuze, G. y Parnet, (1977) (p.63)

Comprendemos las angustias del primer nivel de conocimiento, en el que los actores están sujetos a las identificaciones, y no pueden desarrollar su juego, al igual que un bañista inexperto arrojado al agua. Apenas chapotea. El segundo nivel de conocimiento surge cuando los actores abordan lo que llamamos: en el personaje la extranjería de sí. O sea retiran su yo del espacio transicional y devienen un clown razonablemente bien interpretado.

Según Spinoza, B. (1677), en la Proposición XXVIII, de *Ética*: “El esfuerzo o el deseo de conocer las cosas según el tercer género de conocimiento no puede surgir del primer género, pero sí del segundo.” Esto se debe a que “- no pueden seguirse de las ideas mutiladas y confusas (...) que se refieren al primer género de conocimiento,...” (p.365)

En el procedimiento de dominio de un arte, el artista, como viéramos en las Cartografías ha de liberarse de sus fallas. Este proceso de liberarse de quedar atrapado, “contagiado”, “identificado”, “amortizado”, saliéndose de su potencia creadora a través de su personaje, requiere un movimiento de extranjería de sí. Se trata de un conectarse con otro plano, el de las esencias.

En el nivel del tercer género de conocimiento:

Este nivel escapa a lo que hoy concebimos como conocimiento académico y hemos de comprenderlo al menos como conocimiento que solo es comprensible para Spinoza, B. (1677), en la medida que desde su

Proposición XV de la primer parte de la *Ética*: “*Todo cuanto es, es en Dios, y sin Dios nada puede ser ni concebirse.*” (p.58) Hemos de continuar para sugerir como posible en el camino del dominio de un arte modificaciones en la subjetividad de los actores.

Por tanto en el tercer nivel. Una esencia afecta la esencia del actor. Es una con el clown armonizando con el auditorio. Dado que las esencias son interiores las unas a las otras, el personaje en la acción se consustancia con la esencia, que le afecta.

Se puede percibir el dominio y la maestría, donde el personaje con su público, generan acontecimiento. El conocimiento se torna abordable cuando el actor payaso, va adquiriendo autonomía y hace posible la composición del acto.

O sea cuando el actor se va haciendo capaz de una nueva capacidad, logra tomarse virtuoso en sus creaciones.

Lo que nos resta saber es de qué se trata aquello que se pone a trabajar. Si continuamos un poco más con Spinoza, dice en su Proposición XXV: *“Dios no es sólo causa eficiente de la existencia de las cosas, sino también de su esencia.”* (p.74)

Este desplazamiento de la sujeción anímica del sujeto, en procura del personaje, realiza un movimiento el actor a una instancia superior, con un plano ontológico. Dicho plano de la esencia *“...; ese concepto, entonces debe darse necesariamente en Dios.”*(p.361) Es así como en el alma humana para Spinoza, *“... queda algo que es eterno.”* (p.361) Es este plano del tercer género de conocimiento, se trata de la esencia de Dios que afecta al hombre, si bien Deleuze G. (1981), no deja de incluir los umbrales de intensidad entre las esencias. Refiere *“...este tercer género de conocimiento apele, por un lado a toda una tradición mística judía,...”* (p.190) Sin dejar de afirmar que este nivel remite a *“...un mundo de intensidades puras.”* (p.190) Ninguna fuerza concibe una idea que genere su propia destrucción. Quizás por eso Benjamín, W., (1940), recurre a una idea desterritorializada de las fuerzas que dominan la decadencia. Un Mesías que aporte otra fuerza, de otra altura.

Se aborda en la acción del tercer nivel una relación entre lo que puede un cuerpo y cómo puede afectar y ser afectado, ideas de Spinoza que se relacionan con el poder que estas poseen, al coincidir en acto, con este tercer nivel. El acto en su expresión, -Deleuze G. (1981)- *“...en este mundo de las intensidades.”* Se supera lo formal, se trata para Spinoza del *“afecto activo” que encuentra la unión no con la ley divina sino con su expresión.* No se trata de coincidir con la ley divina, la divina coincidencia es en el sentido de *“... la expresión; es el sentido según el cual las relaciones se componen... si se tuviera conocimiento, no habría necesidad de obedecer ni de mandar.”* (p.190)

Los payasos son los motivadores, es factible que algunos, entraran en otro género de conocimiento. Ese otro género de conocimiento es

aquel en que se vislumbra el acontecimiento. Haecceidad, manifestación que se circunscribe en un nivel de conocer en el campo de las relaciones, “de las expresiones unívocas.” El acontecimiento se torna inseparable de la parodia confiriendo nuevos sentidos. Discriminándose del “estado de las cosas,” que afectaban la subjetividad.

Lo que consideramos más interesante de la estas circunstancias es que ni el yo del actor ni los pacientes, se pueden atribuir la propiedad ni la autoría de dichas afecciones ni de sus consecuencias, aunque todos participan de ellas. Deleuze, G., (1981), *“...las esencias son eternas pero las pertenencias de la esencia son instantáneas.”*(p.78)

La falla que impedía a algunos payasos tomar contacto paródico con el dolor “en otro”, remitía a los dolores no sanados en los actores y las deudas filiales. Cuando estos lograban “*re-conocer-se*”, podían volver a la sala a jugar con los pacientes. Su personaje como tal, podía abordar su ser personaje inmortal.

De esto en parte, trata la simultaneidad paradójica con el ser creativo, de una lucha interior. La intuición de saber sobre: *“El que nunca nace, el que nunca muere”*.

Al parecer se trata del arte sin artificio, que puede hacer extranjeros primeramente de sí mismos.

Dirá Foucault, M., (1982). *“En consecuencia, se podría denominar psicagogía a la transmisión de una verdad que no tiene por función dotar a un sujeto de actitudes, de capacidades y de saberes, sino más bien de modificar el modo de ser de ese sujeto... Y esto que es válido para cualquier pedagogía es válido también para lo que se podría denominar la psicagogía antigua, que es también percibida como una paideía.”*(p.101)

Quizás el humor paródico, su arte puede contribuir, a desactualizar la “moneda viviente” en la que se ha colocado al “último hombre” o sea

en productor de la mera fuerza material y la identificación con ella y sus argucias estratificadoras.

Consideramos necesario para el lector copiar una carta que da testimonio de la experiencia que viviera Fernando en el hospital Udaondo. Su esposa estaba internada con un proceso terminal con cuidados paliativos. Los últimos meses antes de su fallecimiento. Ella junto con los payasos, crearon una serie de encuentros de la que participaban varios pacientes, payasos y payasos. Se había creado algo así como una tertulia. El juego comenzó en la habitación de Patricia y luego se fue desplazando al pasillo. Los payasos llevaban música serpentinas, bonetes. Cantaban y celebraban cada encuentro, a los que se comenzó a llamar: El boliche de Maq. Pato. A los encuentros de los jueves se sumó en algunas ocasiones Fernando que solía ir a visitarla.

Luego de su fallecimiento Fernando entregó una carta a los payasos de los jueves del Hospital Udaondo. Recomendamos leerla, se encuentra adjunta en el Apéndice.

“Carta a mis nuevos viejos amigos.” (Transcripción.)

Conclusiones

A partir de haber transitado la formación, la experiencia como clown. La supervisión de dificultades en la actuación de los clowns. Se procedió a la reflexión cualitativa desde distintos enfoques.

Se investigó la transposición del clown en el hospital de gastroenterología Udaondo y el hogar geriátrico, Le Dor Vador.

Se tuvo en cuenta el padecimiento institucional de los pacientes.

Se categorizó las intervenciones como dispositivos teatrales, pertinentes al campo de la Sociología de la Cultura.

I) Determinamos una hipótesis central: *La parodia, que desarrollan los payasos de hospital, constituye una estrategia para abordar el dolor ante lo trágico de la existencia.* Los clowns en ámbitos de la salud, constituyen no solo un paliativo humorístico.

Se diferenció parodia del clown de ironía. Por su vinculación con lo lúdico, la relacionamos con la "potencia de dominio".

Se consideró la parodia como "descanso", "barnizado con humor," en su modificación de lo trágico real, predisponiendo a modificar el ánimo de los participantes. (Pacientes acompañantes y personal tratante.)

A partir de las definiciones de Bajtín, sobre el tiempo festivo, se incluye la parodia del payaso como un dispositivo de resistencia popular y social carnavalesco a lo establecido. Diferenciando el contexto hospitalario en el modo de las consecuencias.

Según E. Verón, lo intertextual, expresa y rehace sentidos, se analizaron las condiciones de producción como intervinientes en la semiosis social en el objeto signifiante. Se desarrollaron las resemantizaciones y sus retornos trans-históricos

Consideramos el hospital, como una traslación topológica, del cuerpo colectivo de Bajtín. Comparamos dichos aspectos, al transpolar su resignificación al doble sentido en la parodia de los clowns.

Consideramos la diferencia entre trágico real y trágico teatral. Las escenas, los clowns, las máscaras, los actores. Son las superficies, en las que transita el humor paródico, accionando sobre el pliegue, del discurso dominante, modificando la subjetividad.

Se tomó de “La risa” en Bergson, el distanciamiento anestésico.

Del concepto de Simmel G. (El extranjero 1908), la demostración, de “extranjería,” ante lo trágico de la existencia, se le asoció al permiso dionisiaco de dejar de ser uno mismo. Así comprobamos que: *El payaso es un extranjero que parodia lo social, coloca la fiesta en el lugar "inadecuado", otorga permiso al auditorio a participar, en ser otro, y alterar el orden.* Generando un cambio de lógica, en la producción de nuevas subjetividades al abordar lo “real”, con su paròdia.

Los distintos Dioniso y las facetas del mito. Era un dios *extranjero*, se le llamaba Lysios, su ritual y función catártica, ofrecían libertad de las normas.

Subrayamos el conflicto por la ceguera-soberbia de Penteo con Dioniso. La similitud con el ritual son aspectos del mito que retornan en el carnaval popular, como la fiesta de los locos y del burro y en los clowns al propiciar espacios sociales de igualdad.

Se suma la extranjería de la *máscara*, *invoca seres “ancestrales” provenientes de otros planos del ser.*

Relacionamos lo lúdico en los niños, como base de las artes. Dedujimos: *El clown transporta el espacio transicional, líneas estéticas de su improvisación en su género, basado en la relación, al cual restituye protagonismo acto. Retornando el ceremonial dionisiaco, muta los efectos de significación, descubre al “Penteo”, significante de lo instituido, cual Dioniso, le traviste; genera puntos de fuga a lo establecido.* Da otro lugar a las cosas habituales, se manifiestan vivencias de cambios de humor, en los pacientes inclusive el personal asistencial. Desdobla “lo real”, des-pliega el discurso dominante, instala el valor ambivalente de la risa, descrito

por Bajtín. *“La risa purifica la conciencia de seriedad mentirosa, del dogmatismo y de los fingimientos que la oscurecen.”*

Descubre, el abuso de la seriedad. El humor “registra un carácter de compromiso del sujeto en su propia humorada.”

La extranjería, es una heteronimia, que propone ser otro, mantiene sus vínculos, con la “marginalidad que se universaliza.” Según Certeau: son improvisaciones no supervisadas por los “dispositivos de control.” Generan escenas *extraoficiales al sentido común*, sumergido y “amortizado. Venden remedios milagrosos, igual que los buhoneros-médicos de plazas medievales, que cita Bajtín.

Respecto al *discurso dominante*: *“Tú eres lo que la relación asimétrica designa*, interviene, en la internación a que el individuo es sujeto.

Se comparó el humor crítico de los Cínicos y su hacerse extranjeros de la Polis con la parodia de los clowns,

Se aludió a las patologías sociales y su imbricación con las políticas institucionales. Explicitando someramente los procesos de internalización, máquinas de captura institucionales. Y cuando no se simbolizan, pasan al cuerpo, y trasladan sus marcas. Les inscriben: ejercen coacciones y guían a adoptar comportamientos condicionantes del sometimiento a las lógicas del poder. Plegado, en mercancía, trabajado en "La moneda viviente" Klossowski P. (1994)

La teatralidad del clown, en el hospital, al reconocer la singularidad de los individuos internados, inviste resistencia a dichos pliegues.

El juego paródico de los clowns, al degradar de seriedad y el miedo que suscita la cosificación, capacita a la creación de distanciarse en el aquí y ahora, faculta recursos creativos y participación. Los payadoctores unen a las sensaciones de muerte próxima, la alegría de los momentos gratos de la vida, truecan la muerte por viajes fantásticos a otros planetas.

El dispositivo, destituye la seriedad y la cosificación de los pacientes, restituye la subjetividad, por un instante, coloca lo instituido en el

plano de la “farsa”, efecto paródico-carnavalesco: “*En el sistema de imágenes de la fiesta popular,...* (Ellas.), *tratan de abarcar los dos polos del devenir en su unidad contradictoria.*” Bajtín, M. (1941) (p.182).

El palimpsesto –Según Genette, G. (1983)- de los clowns, en su transposición, constituye *la raspadura casi inadvertida de los discursos* dominantes en sus representaciones. O sea que, su actuar y su discursividad, el personaje involucra hipertextualmente, cuanto texto se encuentre circulando entre él y su público, al incluir como base las circunstancias que le rodean. Se auto nominan Dr. o Dra. etc. La parodia coloca entre paréntesis la subjetividad molar. La acción, da espaldas a lo trágico real, inicia desplazamientos en la consciencia de sí. (pp.14 a 20) La condición de extranjero, desconecta el orden de las palabras y el sentido de los objetos cotidianos.

Se redefinió *teatralidad* para circunscribir su estética: Hablamos de teatralidad cuando el dispositivo despliega en un espacio transicional, inscripto como "escena dentro de la escena", destinado a modificar las lógicas subjetivas de sus participantes. Ya sea por cambios de humor, gestualidad o relato, donde lo paródico altera el orden de las cosas. Ello ocurre por la inclusión de auditorio en el juego, e induciendo una momentánea condición de extranjería subjetiva.

El proscenio del cuál es portador el clown, muta sentidos, abre la imaginación hacia otra dimensión el mundo visible e invisible, restituye en medio de los temores, *una estética de lo sublime*. El payaso, frágil a “*puro corazón*”, expresa una disrupción, deflexión que perdura, sosteniendo su cualidad en los vínculos de los pacientes consigo mismos, con sus compañeros de internación, con sus familiares y con los equipos intervinientes, constitutivos de los rasgos de las resemantizaciones..

Se investigó el género en transposición -Steinberg, O., (2013)- como registro y espacio de transformación de signos y marcas discursivas.

Al clown se le considera un transgénero: Cambiando de soporte, altera los “*niveles de los textos fuente.*” Para Traversa: lo que se sostiene en el pastiche, como matriz es el agenciamiento de enunciación teatral, que define su estética desde la afectación de los personajes.

Los clowns propician acontecimientos, al expresar algo propio del ser, <haecceidades> que “*descosifican*”, la vida que ha sido opacada en su horizonte de expectativas; limitada por la mirada clínica que observa desde

“otro lugar”.

Estudiamos el recorrido histórico de la parodia desde los Cínicos y su crítica a los universales y sus lógicas al ironizar sus costumbres. Su lógica, persiste en la actitud de los payasos, A (ese paciente) es solo A y no es generalizable, de modo, que se presentan preguntando a los internados: ¿Cómo te llamas, a que te agrada jugar, mantienen las lógicas de Antístenes. Al afirmar en cada vínculo, la subjetividad del individuo. Propician un diferencial: “El universal” de la mirada médica clasificadora por la historia clínica, que arrebató las singularidades. Restituyen, escenas que habían sido excluidas del presente.

Realizamos un recorrido, de algunos aspectos del teatro, -Desde las festividades agrarias a nuestros días.- que permiten la comprensión crítica de lo paródico y sus efectuaciones.

Consideramos con Genette, la persistencia en los actores ambulantes actuales como en la antigüedad, la procura del agrado del público, la parodia era la transposición de un texto épico. Desde allí la unión de la parodia, con lo popular y su ruptura de la cuarta pared.

Comparamos el proceso de creación del teatro y su historia, con la incorporación de sus estructuras, como su evolución generó pliegues-construcciones culturales, estratificantes de la subjetividad humana. Históricamente, se osciló en adjudicar al teatro funciones de complacencia y educación, así como crítica social. El teatro reflejó inquietudes políticas, sociales, culturales e ideológicas de distintas épocas y procesos culturales.

Inscribimos el juego como imitación-aprendizaje, base de la parodia. Repetición que elabora el mundo y disminuye el dolor de las pérdidas, dicho proceso observado por Freud, lo denominó "for da". El juego mismo hace del niño un contra efectuator. Actor afirmativo en dos sentidos. Igual sentido da Arfuch, L. (2009), en su estudio sobre la Representación: La representación no es un desplazamiento *"...supone la presencia de una ausencia. Para Baudrillard, la representación sin original, ni referencia, el puro simulacro."* *"Las cosas no significan, somos nosotros los que construimos significados..."* (Los signos son usados) *"...para simbolizar"*, estar por o referenciar objetos, personas y acontecimientos en el llamado "mundo real". Heredero del juego, el teatro, indica desde su origen, la presencia de un conflicto entre la singularidad y lo social. Se encuentra implicado en la transformación de las lógicas sociales y la composición del sujeto anímico. En gran medida en el mundo contemporáneo su función fue sustituida por el séptimo arte.

Se ejemplifico con la oposición entre personajes, como reflejo de cambios históricos en las lógicas sociales; en la obra de Shakespeare Ricardo III y Bottom: Se subraya que *un personaje*, no es un engranaje en un sistema de reproducciones. Sino que cada personaje, constituye una fuerza capaz de generar diferencias que trastocan, impulsan o reproducen indefinidamente mecanismos de reinsertión de sus condiciones de existencia dentro de la obra, sea esta teatral, literaria, e incluso puede tratarse de un rol que un personaje asume para crear un proceso de interferencia en la organicidad de los hechos, por ejemplo en Hamlet.

O sea que *un personaje compone un modo de distribución de las fuerzas, las estratifica, reproduce, fortifican, ponen en crisis, o transforman el "mundo"; léase "realidad" de su entorno. Los personajes, según como estratifican las fuerzas, dan lugar a transformaciones estéticas.*

Se demostró cómo opera la resemantización a partir de la parodia. El clown, resemantiza al quebrar la influencia discursiva y la visión esquemática de las cosas. Pone en marcha su movimiento desde la inocencia. Su fuerza es su fragilidad e incoherencia, por medio de ellas improvisa su composición, con el solo apoyo de una aprobación por identificación. El clown, resulta risible en sus actitudes no en sus intenciones.

Se tomó como prototipo del género a *Bottom* de "Sueño de una noche de verano". Se lo comparó con Buster Keaton en el cine, que es de algún modo, el continuador en el séptimo arte de Bottom. Estos constituyen figuras paradigmáticas del género, que encarnan los payasos de hospital. Bottom, sintetiza, "el fondo" inocente, el piso, la tierra sobre la que se constituye lo humano. "La inocencia es la verdad de lo múltiple... La inocencia es el juego de la existencia, de la fuerza de la voluntad no desdoblada...La correlación de lo múltiple y de lo uno, del devenir y del ser, forma un juego... que se compone con un tercer término, el jugador, el artista, el niño." Así el payaso niño es quien arbitra el devenir del tiempo en un despliegue el de estar despierto-a-la-vida.

Desde el Psicoanálisis, abordamos los conceptos de transferencia y para a la comprensión de la escena, Freud relaciona la creación artística con la escena onírica. Se encontró en Klein M., la vinculación de los juegos infantiles como aporte simbólico. Jones, da a la vida onírica, la doble potencia creativa: la dramatización y el origen de los personajes de la cultura. Para Sharpe, "la dramatización constituye el intento subjetivo intrapsíquico de proyectar y controlar la ansiedad y dominar los estímulos." Meltzer, desarrolla, una teoría del simbolismo, coloca los sueños como núcleo en el proceso del pensar. Y retoma la dramatización considerando el "distanciamiento" del conflicto emocional, el método para modular el dolor mental.

Vinculamos los desarrollos de Winnicott, del “espacio transicional”, con el espacio desde el que actúa el clown para incluir en su presentación al público.

Se consideró la similitud con su hipótesis sobre el origen de algunas conductas antisociales, como actos reparatorios. Con la caída de la representación, vivenciada por los pacientes ante la proximidad de la muerte. Las intervenciones de los clowns restituyen al proceso, la capacidad de simbolización. Los aportes del Psicoanálisis y la dramatización en su teatralidad permiten comprender, la restitución por la restitución de la subjetividad. De ese modo interviene el humor,” seleccionando el acontecimiento puro. Deleuze, G. (1969)

El pasaje por el micelio freudiano vuelve a abrir a partir de Lacan J. interrogantes sobre ¿qué o quién, compone los sueños? Allí encontramos límite a las hipótesis vinculadas al mundo de las artes y los procesos creativos. Procesos situados entre lo racional y lo irracional y lo suprasensible.

Las distintas estéticas en la historia del arte, según Gombrich. E. H., (2016), la concepción clásica griega, la teoría mágico–médica, por asemejarse a los hechizos y los elixires. La simbólica, centrada en los recursos expresivos de Hamlet, “el arte es artefacto.” El romanticismo: “La intensidad de sus sentimientos”. Y suma a la expresión el diálogo entre “lo esperado y lo inesperado”, en que se halla lo mágico.

La recuperación de la Comedia del Arte del SXVI en Italia. No es posible comprender la estética de Brecht, sin la coexistencia de la escuela de Frankfurt. Extranjeros dirá David Frisby (1985), al hablar de Simmel, Kracauer y Benjamin, que pudieron experimentar la modernidad en forma crítica y observar su sociedad como extraños. Creemos que estas han sido pre-condiciones y cambios en el soporte de la teatralidad que han hecho posible la emergencia de las actuales transposiciones del clown. Su presencia de extranjería o extrañamiento, dando curso a otro tipo de experiencia escénica. Ellos hacen llegar su influencia a la formación de clowns, en Francia.

Creada por Lecoq entre otros –en ella se formaron las maestras de clown argentinas- sin las preexistencias que hemos mencionado.

La composición del clown es un trabajo coincidente con la línea de un Brecht que se distancia de la identificación, que supo tomar en cuenta a Freud

(1914), que postula: “Los personajes psicopáticos en el teatro”. Allí, muestra cómo el teatro naturalista, trata de una catarsis identificatoria, por parte del espectador, donde se naturaliza la identificación.

Para Brecht, se trata de “desvirtualizar”, salir del fantasma, de la respuesta automática, del personaje psicosocial e instalar una distancia. Lo que él llamara la forma épica, desde 1930, trata de sustituir el naturalismo teatral dramático: por hacer ver los sentimientos y la estructura misma de la sensibilidad.

Dice Benjamin que Brecht no reproduce, por tanto las situaciones más bien las descubre. Benjamín redescubre en el flâneur de Baudelaire, al príncipe anónimo de los desiertos multitudinarios. No se trata de llevar la platea a sentir sino a interrumpir esos “golpes bajos” de los que está hecha la sensiblería moderna. Esta es la crítica que hacen los surrealistas a Chaplin. La puesta está para salir de lo orgánico y llevar la conciencia de lo molar -del discurso dominante- a lo molecular, a lo múltiple de los conjuntos fragmentados. El enfoque crítico de la modernidad que sostiene Brecht va en procura de otra estética de las sensaciones o sea de otro modo de presentar el mundo. Esto nos vuelve sobre el género descrito por Steimberg: *“Hay humor solo cuando el sujeto de la enunciación –y no solo del enunciado- está allí, para amenazar con el peor estallido emocional y calmar en seguida al auditorio posible con su última, sonriente, manifestación de discreción.”*

Hay circunstancias, de “falla” de los payasos, pierden el “personare”, se les hace imposible desplegar su clown ante el sufrimiento.

Se planteó la relación del actor con la máscara y el vacío entre el rostro y la máscara, como un problema de actor, que da lugar al acontecimiento. Esto les impide generar un diferencial. La necesidad comprendida por Eurípides, el diferenciarse de Penteo, en tanto "...es inepto para comprender la sacralidad del mundo que les toca habitar." La experiencia de cartografiar lo heterónimo, dio lugar a una metodología de revisión de la incorporación del clown y como generar cierta distancia y conocimiento intuitivo en los actores.

La tarea del cartógrafo, era restituir la extranjería del heterónimo ante la "falla".

El cartográfico se coloca entre dos estratos, recuperar la libertad lúdica del clown y la dificultad que se presenta ante lo "real". Observamos cómo, aun en los actores que poseen entrenamiento en clown, suelen presentar "fallas". Al cartografiar, los actores registraban la angustia que le había impedido la acción del clown. La cartografía da cuenta de un combate entre fuerzas opuestas a "*la historia del orden de las cosas*". La fuerza orgánica o discurso dominante, en su deflexión, traspone en su pliegue el campo que la máscara instaura.

En las dramatizaciones, se verificó que en el "*aquí y ahora*", de las intervenciones ocurrían transferencias, de "*allá y entonces, filiales*." Los actores solían tener reminiscencias que estaban de modo preconsciente en la situación. Comprobamos que es factible que ocurran proyecciones del actor, que generan bloqueos asociados, e impiden la acción del payaso. Son dos direcciones, una es la proyección y la otra la deflexión que se interpone y destituye el clown.

La experiencia hizo observables lo que Spinoza denomina el primer nivel de conocimiento, *la falla*. El actor puede "saber" actuar su clown, pero..., ante ese determinado público, en esa escena, se bloquea. Ese desmoronamiento que identificamos como fracaso es identificable como, las "ideas inadecuadas."

Ese chapotear en el agua de quien no sabe nadar. Es dominado por

los “afectos pasión.” Aquello que viene de fuera, se contacta con aspectos históricos, conscientes o no, que impiden al actor su juego.

Dicha práctica generó un aprendizaje. Para los actores emergía un conflicto de la vida del actor, como escena que se interpone, proyectivamente entre el clown y su público, desenmascarando al actor.

Luego abordamos el segundo género de conocimiento. Atribuible a una recuperación de la lógica clown al reconocer las escenas que desenmascaraban al personaje.

Según Deleuze, G. y Parnet (1977) “Por eso el yo solo es un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades.” “Toda acción será analizada según dos dimensiones: la imagen del acto como potencia del cuerpo, lo que puede un cuerpo; y la imagen de la cosa asociada, es decir del objeto sobre el que se produce el acto. Entre los dos hay una relación de asociación. Es una lógica de la acción.”

“Cada uno de estos detalles adquiere valor simbólico.” Se trata de una inducción con muchas entradas donde el hábito y las acciones hacen a los actos y al modo de la subjetividad. Por eso se habla de un cambio de lógica.

Los paya extranjeros y los pacientes devienen “entre” heterogéneos, se trata de una involución creadora.

Respecto del tercer género de conocimiento se torna abordable cuando el payaso, va adquiriendo autonomía y se le hace posible al actor la composición del juego.

Llegando los actores a ir adueñarse de una potencia de auto composición, una estética de sí en el sentido anímico. Esto hace posible a los actores captar una “filosofía de vida” de Pigmalión. Esto coloca al actor a las puertas de reconocer: La capacidad humana de crear nuevas subjetividades. Concluimos que: Los juegos paródicos de los clowns, constituyen una estrategia para abordar el dolor ante lo trágico de la existencia. Los actores se “hacen extranjeros de sí

mismos y colocan en su relación con la máscara, la muerte por sobre sí misma.

A la máscara la habitan los rasgos eternos, la transporta un mortal, que cataliza su presencia. Las cartografías, posibilitan concebir la propia vida como compositiva en obra de arte puesta en acto.

En ese proceso nos aproximamos a un saber trágico. Puede constituir puntos de fuga de los pliegues del yo.

Al actuar en reconocimiento de la propia limitación humana, que es su modo de la verdad y manifestación del conocimiento de sí. En esa medida, el acto de humor paródico se trata más bien de un cierto desplazamiento del sujeto en relación a sí mismo.

El actor: El clown es responsable de sostener reglas expresivas de humor paródico, las de su estética, para decir la verdad, así incluye al auditorio, le incluye y de ese modo le muestra en la vivencia

El corolario, quizás no sea más que el análisis de un sueño. Un sueño tejido por micelio. Sueño que llega de “entre reinos”, a la escritura sobre el payaso hospitalario. Su contenido manifiesto: *“La disputa por el amor de una muchacha de pueblo, vendedora-Dulcinea, en una tienda de antigüedades literarias. Disputa con amigos. Disputa por un beso de niño a la musa cervantina”*. Su resto diurno, la lectura de un párrafo sobre el barroco, escrita por Gamerro, C., (2010). Mientras el clown no deja de ser *“...el cuadro tiene más vida que el modelo, el reflejo se impone al objeto, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro.”* Barroco de conceptos:

“... y se empeña en corregir el referente para que se adecue al signo.”
(p.20) Gamerro, C. (2010)

El espacio transicional ocurre. Transgénero. Pastiche. Máscara, entre la máscara y el sujeto, incorporando lo heterónimo. El espejo le aguarda en el acto con la mirada de los otros. La teatralidad, escena

en la escena, alteración del orden de las cosas. La parodia del clown junto a las camas. Sueño que recupera “...*lo propio del barroco (que) no es la mera multiplicidad sino la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano está. Si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje.*”(p.19) Nada más próximo a las sucesivas descripciones de parodia, subversión del sentido de las pasiones tristes. El relato de pacientes que acceden ante la alegría de jugar, vivir y estar allí, incluidos al proscenio de entre dos mundos. Sueño transpuesto, los clowns, esos locos que en engorrosos meandros, conviven con seres feéricos o enredos de amores contrariados, con orejas de asno como Bottom, dan lugar a otro orden de las cosas. Se hacen extranjeros a un mundo sin sentimientos caballerescos y solidarios como Don Quijote.

Referencias

- Abadi, M., (Abadi, comunicación personal, 1954). *Sobre Dioniso*, Buenos Aires, Argentina, Inédito.
- Adrados, R. (1972). *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*, Madrid, Edit. Alianza. 1983.
- Adrados, R., (1972). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Edit. Alianza. 2003.
- Agamben, G., (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Argentina, Edit. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G., (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica, año 26. <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Altamirano, C. (2002). *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Buenos Aires, Edit. Paidós.
- Arfuch L. (2009). *Dilemas de la imagen: modos de ver y de ser*. (2021): http://rayandolosconfines.com/reflex83_arfuch.html
- Artaud, A., (1932). *El teatro de la Crueldad*. :<https://www.elperromorao.com/2015/09/obras-de-antonin-artaud-todas-enpdf/>
- Aulagnier, P., (1980). *Los destinos del Placer*. España, Edit. Petrel.
- Baigorria, R. M., (2018). *La Ilustración alemana y los dilemas de la Schwärmerei*. (2018): Dialnet-
La Ilustracion Alemana Y Los Dilemas De La Schwarmerei-5082613%20(1).pdf
- Bauzá, H. F., (1997). *Voces y visiones*. Buenos Aires, Argentina, Edit. Biblos.
- Bauzá H. (2003). *La tragedia como revés de la trama del orden social*.
URI: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/91113>.
- Bajtín, M. (1920). *El problema de los géneros discursivos*. México, Edit., Siglo XXI. 1982.

- Bajtín, M., (1929-40). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Edit. S. XX.1987.
- Bajtín, M., (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires, Argentina, Edit., Alianza.1994.
- Banús, E., (1965). *Literatura y espectáculo en la Edad Media*. Univ. Internacional de Catalunya, España.:
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-y-espectaculoen-la-edad-media-las-razones-del-teatro-profano-medieval/>
- Barbero, J.M., (2003). *De los medios a las mediaciones Afirmación y negación del pueblo como sujeto*. Colombia, Convenio Andrés Bello, Edit. G Gili.
- Bauzá, H.F. (1997). *Voces Y Visiones Mundo Antiguo*. Buenos Aires, Edit. Biblos
- Belén, V. P. (2014). Sonrisas que sanan; Experiencias de un payaso terapéutico. *EYFED*, (9), 47-53
https://cesdonbosco.com/documentos/revistaeyfd/EYFD_9.pdf
- Bena, C., (2018). *Red Teatral. Historia del teatro VI: El romanticismo*. Red teatral: <http://redteatral.net/noticias-historia-del-teatro-vi-elromanticismo-370>
- Benjamin, W., (1936). *El arte en la época de su reproducción técnica. Discursos interrumpidos*. Madrid, España, Edit. Taurus.1987.
- Benjamin, W. (1936-40). *Angelus Novus*. Barcelona, Edit. Edhasa.1971.
- Benjamin, W. (1930). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Edit. Taurus.1971.
- Benjamin, W. (1930-40). *Discursos interrumpidos*. Madrid, España, Edit.Taurus.1979.
- Benjamin, W. (1936). *Imaginación y sociedad: Iluminaciones*. Madrid, España, Edit. Taurus. 1999.

- Benjamin, W. (1940). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Edit. Terramar. 2007.
- Bergson, H. (1907). *Evolución creadora*. (2018):
https://en.wikipedia.org/wiki/Élan_vital
- Bergson, H. (1900). *La risa*. México, Edit. Porrúa. 1986.
- Bergson, H. (1893). *Introducción a la metafísica*. México, Edit. Porrúa. 1986.
- Bloom, H. (1996). *Presagios del milenio*. Barcelona, Edit. Anagrama. 1997.
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Colombia, Edit. Norma. 2001.
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental*. España, Edit. Anagrama. 2009.
- Blumenberg, H. (1987). *La risa de la muchacha Tracia*. España, Edit. Pre- Textos. 2000.
- Borges, J. L., (1936). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Edit. EMECÉ. 1953.
- Borges, J. L. (1980). *Conferencia en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Borges todo el año.
<https://borgestodoelanio.blogspot.com/2016/06/Jorge-luis-borges-conferencia-en-la.html>
- Borges, J.L. (1980). *Siete noches*. Argentina, Edit. F. de C. E. Nuevo País. 1987
- Borges, J. L. (1928). *El idioma de los argentinos*. Argentina, Edit. Alianza. 1988.
- Borges, J. L. (1923-1927). *Poesía completa*, Argentina, Edit. De bolsillo. 2015.
- Borges, J.L. (1944). *Ficciones*.
[http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf.3/3/2018;](http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf.3/3/2018)
- Brecht, B. (1948). *Teoría política del distanciamiento*.
[https://datospdf.com/download/el-pequeo-organon-para-teatro-escrito- en-1948-3-_5a4d3dbdb7d7bcb74f179485_pdf- 10/9/2018.](https://datospdf.com/download/el-pequeo-organon-para-teatro-escrito- en-1948-3-_5a4d3dbdb7d7bcb74f179485_pdf- 10/9/2018)

Brecht, B. (1956). *Teatro completo*. Argentina, Edit. Nueva Visión.1981.

Brecht, B. (2015). *Obras Completas*.

https://www.google.com.ar/search?client=ubuntu&hs=QeF&ei=x_4RWt.cmzwASp4LWoCg&q=bertolt+brecht+obras+completas+pdf&oqbertolt+brecht%2C+obras+completas&gs_l=psyab.1.0.0i2.8943.14038.0.17648.17.17.0.0.0.0.115.1665.11j6.17.0..3..0...1.1.64.psyab.0.17.1655...0i67k1.0.QaJKdkAKnLQ

Brecht, B. (1948). *El pequeño organon para el teatro escrito*. Edit. Don Quijote, BV humanidades.

https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/66822f950478c6536d_fb8c69b7068648.pdf

Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona, Edit. Península.

Brook, P. (1987). *Provocaciones, 40 años de experimentación en teatro 1946-1987*. Buenos Aires, Argentina, Edit. Fausto.1989.

Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona, Edit. Alba. 2013.

Burucúa, J., (2002). *Historia, arte, cultura*. Argentina, Edit. F.C.E.

Carretera, A. (2018). *Las razones del teatro profano*. Univ. Internacional de Catalunya. ME.

[https://www.google.com.ar/search?q=CARRETER+L.%2C+\(2018\)%2C+LAS+RAZONES+DEL+TEATRO+PROFANO+MEDIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya%2C&oq=CARRETER+L.%2C+\(2018\)%2C+LAS+RAZONES+DEL+TEATRO+PROFANO+MEDIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya%2C&aqs=chrome..69i57j69i59.14235j0j4&client=ubuntu&sourceid=chrome&ie=UTF-8DIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya](https://www.google.com.ar/search?q=CARRETER+L.%2C+(2018)%2C+LAS+RAZONES+DEL+TEATRO+PROFANO+MEDIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya%2C&oq=CARRETER+L.%2C+(2018)%2C+LAS+RAZONES+DEL+TEATRO+PROFANO+MEDIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya%2C&aqs=chrome..69i57j69i59.14235j0j4&client=ubuntu&sourceid=chrome&ie=UTF-8DIEVAL+Univ.+Internacional+de+Catalunya)

Cela, R. F., (2003). *Modos de ser terapeuta*. Argentina, Edit. El Zorzal.

- Certeau, M. (1980). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, Edit. Univ. Iberoamericana. 2000.
- Cervantes, M. (1605). *Don Quijote de la Mancha*. Elejandria.com <https://www.elejandria.com>, tu sitio web de obras de dominio público. 2020.
- Cine, (2018). *La 4ta. Pared*, <https://iduneditorial.com/que-es-la-cuarta-pared-y-como-se-rompe/> 2018.
- Circo Criollo, (2020): Proyectos Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Circo_criollo
- Clemence, R. (1972). *Historia de la filosofía*. México, Edit. S.XXI.1975.
- Coll, R. (1993). *Ni ética ni cultura, en torno a Nietzsche y Heidegger*. Argentina, Edit. Catálogos.
- Comic's (2018). *La 4ta pared*. Que buena historia. <https://quebuenahistoria.blogspot.com.ar/2012/01/la-cuarta-pared.html>
- Cuatrecasas, J. (1967). *La Metamorfosis del Hombre Masa*. Argentina, Edit. Campos Argentina.
- Cuervo Geijo, M. E. (2012-2013). *Pedagogía del humor y la fantasía en el hospital a través del clown. Payasos de hospital*. Escuela Univ. de Educación de Palencia, grado de Educación Social, Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/4269>
- Dardel Coronado, M., (2014). *Estilo, comunicación y expresión: análisis comparativo de las teorías de Ernst Gombrich y Richard Wollheim*. Argos, 31(60-61), 12-32. 2021. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S025416372014000100002&lng=es&tlng=es. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4269>
- D'Amico, S. (1954). *Historia del teatro Universal*. Buenos Aires, Edit. Losada.

- De Brasi, J.C. (10/2008). Entrevista a Juan Carlos De Brasi: Una ética de la responsabilidad. *Cuadernos de Campo*, (Año 2, Nro.5), 11-13. Edit. Campo grupal.
- Diderot, D. (2018). *Las puertas del drama*. El Kiosco teatral.
<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama41/libro-recomendado-de-la-poesia-dramatica-de-denisdiderot/22/agosto-2018>
- Diogenes, L. (S IV a C). *Los Cínicos*. España, Edit. Alhambra. 1987.
- Deleuze, G. (1966). *El bergsonismo*. España, Edit. Cátedra. 1978.
- Deleuze, G. (1967). *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona, España, Edit. Anagrama. 1986.
- Deleuze G. (1968). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Edit. Atajos.1996.
- Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona, Edit. Barral.1970.
- Deleuze, G. Y Guattari, F. (1972). *El Antiedipo*. Buenos Aires, Edit. Barral, S.A. 1974.
- Deleuze, G. Y Parnet, (1977). *Diálogos*. España, Edit. Pretextos.1980.
- Deleuze, G. Y Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas*. España, Edit. Pre Textos.1988.
- Deleuze, G. (1981). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Edit. Cactus. 2003.
- Deleuze, G. (1985). *Estudios sobre cine*. España, Edit. Paidós.1987.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Buenos Aires, Edit. Paidós Studio.1987.
- Deleuze, G. (1990). *Conversaciones*. Valencia, España, Edit. Pretextos. 1995.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona, España, Edit. Anagrama. 1993.
- Diccionario Enciclopedia Sopena (1934). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona. Edit. Sopena.

- Diccionario filosófico. (2018). Teoría del derecho.
<https://www.teoriadelderecho.es/2013/09/filosofia-siglo-xiv.html>
- Dodds, E.R. (1951). *Los griegos y lo irracional*. España,
Edit. Alianza.1989.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1972). Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Argentina, Edit., S XXI.1974.
- Dubatti, J. Levy, D. (2009). La técnica del actor épico. Una introducción.
- Eandi, V. El actor del drama litúrgico Medieval. Moro Rodríguez, P.
El comediante español del siglo XVIII y las reformas teatrales ilustradas.
"Historia del actor II". Buenos Aires, Argentina, Edit. Colihue.
- Elias, N. (1991). *Mozart, sociología de un genio*. Barcelona,
Edit. 62 sja.
- Eliade, M. (1951). *El mito del eterno retorno*. Argentina,
Edit. Emecé. 1968.
- Eliade, M., (1955). *Muerte e iniciaciones místicas*. La Plata, Argentina,
Edit. Terramar. 2008.
- Emili, T., (1981).El cómico triunfa sobre el mundo. El esplendor de un arte. *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte*. Barcelona, (30),21-35. Edit. Salvat.
- Escoto, J. D. (1810-77). *Teoría del derecho. (Haecceidad)*. Filosofía en el Siglo XIV. (2018).
<https://www.teoriadelderecho.es/2013/09/filosofia-siglo-xiv.html>
- Eurípides, (409 a C.). *Las Bacantes*. Download, PDF.
<https://historicodigital.com/download/euripides%20%20las%20bacantes.pdf>. 2018.

- Every, C.(2003). *Pour une anthropologie des images*. Histoire de l'art, esthétique et anthropologie. Homme, Revue française d'anthropologie. 165/janvier/mars.
- Fabbri, P. (2000). *El giro Semiótico*. Barcelona, Edit. Gedisa.
- Felder, H. (2018). *San Francisco de Asís y el Evangelio*. Directorio Franciscano, Buenos Aires, Edit. Desclée de Brouwer.
- <http://www.franciscanos.org/sfa/felder1.htm>
- Foucault, M. (1964). *Historia de la locura en la época Clásica*. México, Edit. Breviarios, F.C.E.1976.
- Foucault, M. (1971). *Microfísica del Poder*. Madrid. Edit. La piqueta. 1980,
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México, Edit. SXXI. 1985.
- Foucault, M. (1963). *El nacimiento de la clínica*. México, Edit. SXXI. 1978.
- Foucault, M. (1976). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, España, Edit. La Piqueta. 1987.
- Foucault, M. (1986). *El Pensamiento del Afuera*. España, Edit.Pre-textos.1988.
- Fran Ros, C. (2015). *Cómo reivindicar derechos humanos a través del arte del clown: La función social en el payaso*.RES, Revista de Educación Social número 20, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Freud, S. (1900). *Los Sueños*. T.II, Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1900). *La literatura científica sobre los problemas oníricos*. T.II. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.

- Freud, S. (1900). *Psicología de los procesos oníricos*. T. II. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. T.II. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Obras Completas, (Standard Edition) Textos de Psicoanálisis. Infobae, Freud-Lacan. <http://aplicaciones.ugr.edu.ar:3050/opacmarc/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=/xis/opac.xis&db=iugr&task=BIBSEARCH&index=NAME&query=%5EaInfobase+Freud-Lacan>.
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos para una teoría sexual*. T.IV. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1905-6). *Personajes psicopáticos en el teatro*. T.IV. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1915-17). *Duelo y Melancolía*. T.VI, Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1916-17). *Vías de la formación de síntomas*. T.VI. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Obras Completas, Madrid, España, Edit. Biblioteca Nueva.1972.
- From, E. (1951). *El Lenguaje Olvidado*. Argentina, Edit. Hachette.1961.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*. Madrid, Edit. Visor Distribuciones.
- Gadamer, H. G. (1977). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Argentina, Edit. Paidós. 2005.
- Gamerro, C. (2010). *Ficciones barrocas*, Argentina, Edit. Eterna Cadencia.
- Garrote, V. (2008). *Karl Valentin Teatro de Cabaret*. Aisthesis, (44),

- 183-187 <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812008000100014>
- Genette, G. (1983). *Palimpsestos*. Madrid,
Edit. Taurus Alfaguara.1989.
- Ginzburg, C. (1966). “*Notas sobre un problema de método*” de
Warburg, Gombrich, Mitos Emblemas Indicios.
Ed. Gedisa.
- Gombrich, E., (2013). *Arte e ilusión*. (2018) de:
http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wpcontent/uploads/2013/01/gombrich.pdf
- Gombrich, E. H. (2016). Conferencia. Teorías de la expresión.
<http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresionega.pdf>
- Gómez, M. (12/2012). El concepto de personaje teatral y sus variables. *Cuadernos del Picadero*. (AÑO X – Nº 24)
<http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/9/24.pdf>
- Grinberg, L. Y otros. (1972). *Introducción a las ideas de Bion*.
Argentina Edit. Nueva Visión.
- Herrigel, E., (1953). *Zen y el arte de los arqueros japoneses*.
Ediciones Perdidas, Camino de los Espejos 51,04131
Almería, 950207423, [https://www.google.com/search?q.\(\(2019](https://www.google.com/search?q.((2019)
- Hernández Prieto, L. A., (2016). *Detrás de la nariz del clown: La experiencia del profesional clown como aporte para la humanización de la atención en salud*. UNIV. Externado de Colombia, Fac. de Cias. Soc. y Humanas programa de psicología Área de Salud, Conocimientos Médicos y Soc.
Línea construcciones Socio-Culturales Bogotá Colombia.
https://bdigital.uexternado.edu.co/bitstream/001/346/1/DEA-spa-2016Detras%20_de_la_nariz_del_clown.pdf
- Homero, (Siglo VIII a C.). *La Odisea*, Centro editor de cultura. 2013.
- Horkheimer, M. (1936). *Egoísmo y movimiento liberador. Contribución a una antropología de la época burguesa. Razón y*

- autoconcepción. Teoría tradicional y teoría crítica.* Edit. Barral. 1973.
- Horkheimer, M. (1947). *Arte nuevo y cultura de masas.* Barcelona, España, Edit. Barral.1973.
- Huxley, A. (1952). *Los demonios de Loudun.* Bs. As. Argentina, Edit. Sudamericana. 1974.
- Izutsu Toshihiko, (1960). *Sufismo y taoísmo; Ibn 'Arabi, Laozi y Zhuangzi.* España, Edit. Siruela. 1997.
- Jaeger, W. (1937). *Paideia: Los ideales de la cultura griega.* México, Edit. F.C.E. 2001.
- Jara, J. (2000). *Los juegos teatrales del clown, Navegante de las emociones.* Bs. As. México, Edit. Novedades Educativas.
- Jaramillo, Moreno, R. A. (2016). *Aportes de la Risoterapia desde la experiencia del clown y el personal de la Salud, Frente al bienestar psicológico de las personas. Presentadores: Forero Esquivel J. C., Forero Gil N., Torres D. J.* UNIV. SANTO Tomás, Div. de Ccias. de la Salud, Fac. de Psicología, Bogotá, D.C.
<https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/3654/Forerojhen ny2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jaspers, K. (1952). *Esencia y formas de lo trágico.* Buenos Aires. Edit. Sur. 1960.
- Jones, E. (1910). *La pesadilla.* Buenos Aires, Edit. Paidós. 1967.
- Kandinsky, V. (1979). *De lo espiritual en el arte.* México, Edit. Premia. 1985.
- Koss, N. (2003). *La Literatura en el teatro y en el cine.* Bs. As. Edit. Fadu.
- Kahler, E. (1972). *Nuestro Laberinto.* México, Edit. F. C. E.
- Klein, M. (1928-39). *El Psicoanálisis de niños,* Argentina, Obras Completas, Edit. Paidós-Horme. 1974.
- Klossowski, P. (1957). *Nietzsche, el politeísmo y la parodia.* Madrid, Edit. Taurus. 1980

Klossowski, P. (1994). *La moneda viviente, Argentina*. Ed. Alción. 1998.

Kracauer, S. (1947). *De Caligari a Hitler*. Argentina, Edit. Paidós. 1995.

Lacan, J. (1938). Algunas Referencias de Lacan a la Psicología del Desarrollo de Charlotte Bühler (1936–1948). Congreso de Marienbad, en la Société Psychanalytique de Paris en 1936
Guillerault,
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-12472014000100005

Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. España, Edit. Barral. 1977.

Lacan, J. (1975). *Seminario 6, "El deseo y su interpretación", El ombligo del Sueño*. (2019). <http://elombligodelsueno.wordpress.com/2012/01/10/el-ombligo-del-sueno-/28/7/2018>.

Lacan, J. (1966). *Escritos I*. Buenos Aires, Edit. Paidós. 2003.

Lacan, J. (1946) *"Acerca de la causalidad psíquica"*. Buenos Escritos I, Buenos Aires: Edit. Paidós. 2003.

Lacan, J. (1938). *La Familia*. Buenos Aires: Edit. Argonauta. 2003.

Lacan, J. (1938). *La Familia* (1938) preliminar al Congreso de Marienbad, dada en el marco de la Société Psychoanalytique de Paris en 1936

(Guillerault, 2005). "Acerca de la causalidad", (1946) LACAN, 1948/2003c, pp. 105-106). (Lacan, 1938/2003a, p. 45), pepsic.bvsalud.org . (2018). http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198212472014000100005

Lacan, J. (1954-1955) *Seminario 2. "El yo en la teoría de Freud"*.

Bibliopsi.org.(2019).
<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Seminario-2-El-Yo-en-La-Teoria-de-Freud-y-en-La-Tecnica-Psicoanalitica-PaidosBN,.pdf>

Laplanche, J. Pontalis, J. (1967). *Diccionario de Psicoanálisis*. España, Edit. Paidos. 1971.

Le Bon, G. (1974). *La civilización de los árabes*. Argentina, Edit. Arábigo.

Lecoq, J. (1987). *El cuerpo poético; Los Clowns*. España, Edit. Alba. 2003.

Lemoine, P. Y Lemoine, E. (2018). *Aula de psicodrama*.

<https://auladepsicodrama.com/los-lemoine-y-el-psicodrama-freudiano> López, J. M. (2018). <https://academiaplay.es/historia-teatro-comedia-arte/> López, C., (2018). *Brecht de cara Aristóteles*. Biblioteca Digital.

<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9557/1/CB0450355-LF.pdf>

López, M. (2018). *El teatro en la Edad Media, Juglares y Trovadores*. Publicaciones Didácticas.

<http://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/070003/articulo-pdf;30/9/18>

López, y Otro. (2017). *Historia de los Payasos*. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia.. Monografía.:

<https://www.monografias.com/trabajos11/hispay/hispay2.shtml>

López, C. (2002). *Diccionario de la obra de W.R. Bion*. España, Edit. Biblioteca Nueva.

Lings, M. (1966). *Shakespeare; vida y obra*. Barcelona, Edit. Rba. 2003.

Lukács, G. (1910). *El alma y las formas*. Buenos Aires, Edit. Grijalbo. 1975.

Lukács, G. (1923). *Historia y consciencia de clase I*. Edit. Sarpe. 1985.

- Los hermanos Podestá. (23 de junio 2020). En *Wikipedia*
[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermanos_Podest%C3%A1 &oldid=130543223](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermanos_Podest%C3%A1&oldid=130543223)
- Lyotard, J. F. (1987). *Lo inhumano*. Buenos Aires.
 Ed. Manantial. 2010.
- Maci, G. (1983). *La repetición significativa objeto y marca*.
 Buenos Aires Edit. Candil.
- Mansilla, C. (2003). *La literatura en el teatro y en el cine. El cóclope de Homero a Eurípides, de la epopeya al teatro*.
 Ed. Fadu. Argentina.
- Marín, L. (2018). *El poder de la imagen*. Scielo, Prismas.
<https://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a01.pdf>
- Marx, K. (1867). *El Capital*. T.I, V.I. FCE. La Mercancía. AP. Cita I. (1946)-(1857). *Introducción General a la Crítica de la Economía Política* Edit. Pasado y Presente. Argentina. 1968.
- Masud, M. (1964). *Sobre Winnicott*. Argentina. Edit. Ecos. 1975.
- Mayer, M. (2005). *Para una historia del teatro Romano*. Almendrón.
 (2018) <https://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edadantigua/el-teatro-romano/para-una-historia-del-teatro-romano>
- Meltzer, D. (1973). *Una Revisión de la teoría y la técnica psicoanalítica*. Madrid, Edit. Tecnipublicaciones. 1987.
- Merton, T. (1972). "El Zen y los pájaros del deseo", Ed. Kairós. 1994.
- Montoya, Pérez E. (2012). Psicopayasos: Propuesta de modelo de payaso terapéutico para grupo de psicoterapia. *MEDISAN vol. 16 no.2*. Santiago de Cuba. .Scielo.
http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S102930192012000200020
- Moreno, J. (1941-44). *Psicodrama*. Buenos Aires, Edit. Paidós. 1974.
- Moreira, C. (Comunicación personal, 2002). La gracia del Clown.

- Moreira, C. (2015). *Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell'arte para el actor*. Argentina, Edit. INTeatro. Eudeba 2016.
- <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/70/2016%20INTIacomediaWEB.pdf>
- Nápoli, J. (2010). *Espectáculo y teatralidad en las Bacantes de Eurípides*, clásicos. (2018). Eclassicos.
- http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas62/06_espectaculo_y_teatralidad.pdf
- Navas, R. (2019). *Los corrales y la comedia del Siglo de Oro*. Centro Virtual Neihardt, J., Barber, L. y Peggty, A. (2009). *Payasos Sagrados y Tontos Santos, Heyocas, Hopis, Clownudens*, (2018).
- <http://clownludens.blogspot.com.ar/2009/01/payasos-sagrados.html> Nicoll, A. (1964). *Historia del Teatro Mundial*. Madrid, Edit. Aguilar.
- Nietzsche, F. (1888). *Ecce Homo*. Edit. Alianza. España. 1989.
- Nietzsche, F. (1883). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires, Ed. SXX. 1987.
- Oms, M. (1964). *Buster Keaton*. Barcelona, Edit. Tusquets. 1969.
- Pampillo, G., y otros. (2005). *Una araña en el zapato*. Buenos Aires, Edit. Araucaria.
- Pasca Finzi, D. (2009). *Teatro de la caricia*. Montevideo, Edit. Ponce de León F. 2012.
- Platón, (Primera mitad del S IV a C.). *El Primer Alcibíades o de la naturaleza humana*, Obras completas de Platón, Filosofía. org, (2019) <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf01111.pdf>
- Proust, M. (1913). *Por el camino de Swann. En busca del tiempo Perdido*. Argentina, Edit. Hyspamérica S.A. 1982.

- Rodríguez, A. F. (1972). *Fiesta Comedia y tragedia*. España, Edit. Alianza.1983.
- Rodríguez, A. F. (1972). *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*. Madrid, Edit. Alianza. 1999.
- Rodríguez, B. M. (2018). *La Ilustración alemana y los dilemas de la Schwarmerei*. file:///home/arifin/Descargas/Dialnet-LallustracionAlemanaYLosDilemasDeLaSchwarmerei-5082613.pdf
- Nicoll, A. (1964). *Historia del Teatro Mundial*. Madrid, Edit. Aguilar.
- Romanticismo, (2014). *Universidad Computence de Madrid*. EL Movimiento Romántico. Marco Histórico-Social, (2018): <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-13EI%20Romanticismo.pdf>
- Romero, A. y Otros. (2012). *“Payasos de hospital. Lo terapéutico del clown.”* Buenos Aires. Argentina. Edit. Hormé
- Rubliov, A. (2018). *Análisis del Film*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Rubliov_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Rubliov_(pel%C3%ADcula))
- Sáenz, A. (2016). *Helena de Eurípides: Entre lo cómico y lo trágico*. Scielo. <http://www.scielo.org.co/pdf/peri/v8n16/v8n16a08.pdf>
- Sami-Ali, (1977). *Cuerpo real, cuerpo imaginario*. Buenos Aires, Edit. Paidós. 1979.
- Sazbón, J. (1996). *Historia y experiencia*. Buenos Aires, Argentina, Edit., Entrepasados.
- Severi, C. (2003). *“Pour une anthropologie des images:histoire de l`art, esthétique et anthropologie”*. Edit. Homme,Revue française.
- Shakespeare, W. (15091-92). *Ricardo III*. (2020). Librosdemario. <https://www.librosdemario.com/la-tragedia-de-ricardo-iii-leer-onlinegratis>

- Shakespeare, W. (1595-1596). *Sueño de una noche de verano*. España, Edit. Vitae. 2005.
- Shakespeare, W. (1605). *Rey Lear Acto I; Escena II*. Buenos Aires, Edit. Hispamérica. 1982.
- Sharpe, E. (1934-37). *El análisis de los sueños*. Buenos Aires, Edit. Horme, 1961.
- Shidehara, M. (1957). Las teorías estéticas de Zeami, creador del teatro Noh. *Kokusai Bunka Shinkôkai Bulletin Nº 27*, Trad. Soto V.
- Siebel, B. Y otros. (2006). *Clown*. Libros del Rojas. Argentina Edit. UBA.
- Simmel, G. (1908). *Artículos: Sobre la individualidad y las formas sociales. El extranjero. La sociabilidad. Argentina*. Edit. Universidad de Quilmes. 2002.
- Simmel, G. (1900). *Filosofía del dinero, Instituto de estudios políticos*. Cap. VI. Madrid, Edit. Plaza. 2002.
- Sokolowicz, R. (Comunicación personal, 2008). Conferencia, Origen del clown. C. C. Rojas.
- Spelling Ian (18/3/2001). Dafoe, alias Nosferatu. *La Nación, Espectáculos*.
- Spinoza, B. (1677). *Ética*. Edit. Alianza. Madrid. 1987.
- Steimberg, O. (1991). *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Edit. Atuel.
- Steimberg, O. (2001). "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico." Instituto de lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires, Revista Nº 12, Buenos Aires, Edit. Signo y Señá,
- Skrbec, A. y Andrusiewicz, V. (2018). El payaso de hospital como agente de salud. *Revista, Ed Fort-Da* (11). <http://www.fort-da.org/editorial13.htm>
- Tarkovski, A. (1985). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Edit. Rialp. 1991 Teatro Español, (2003). *Centros Educ.*

- Xunta. (2018).
http://centros.edu.xunta.es/iesfonmina/outras_webs/comenius_2003-09/european_popular_culture/sixthyear/theatre/teatro_es.htm
 Teatro de la Antigua Roma, (2017). La otra ventana.
<http://laotraventana.obolog.es/teatro-antigua-roma-2268343> Tieghem,
 V. (1960). *Los grandes Comediantes*. Argentina, Edit. Eudeba. 1961.
- Traversa, O. (1986). *Carmen La de las transposiciones*. Trabajo presentado en el Congreso de la Asoc. Argentina de Semiótica. La Plata.
- Tsunetomo, Yamamoto. (1659-1719). *Hagakure, El camino del Samurai*.
<https://www.isliada.org/libros/hagakure-el-camino-del-samurai/>
- Tzu-Chuang, (206 a C.). Venezuela, Edit. Ávila. 1972.
- Unamuno, M. (1912). *El sentimiento trágico de la vida*. (2019).
[Unamuno+el+sentimiento+trágico+de+la+vida&aq=chrome.4.69i57j0l5.32467j0j1&client=ubuntusourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=Unamuno+el+sentimiento+trágico+de+la+vida&aq=chrome.4.69i57j0l5.32467j0j1&client=ubuntusourceid=chrome&ie=UTF-8)
- V Valdivia, P. (2013). *El teatro Romano en el Siglo II. La comedia Plauto y Terencio*. IES Pedro Valdivia-studylib. (2018)
https://iespedrovaldivia.files.wordpress.com/2013/01/resc3bamenes_pregunta-literatura.pdfernant,
- Vernant, J. P. Y Naquet, P. V. (1968). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona, Edit. Paidós. 2002.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social*. Barcelona, España,
 Edit. Gedisa.1993.
- Winnicott, D. (1971). *Realidad y Juego*. Buenos Aires, Argentina,
 Edit. Granica. 1972.
- Zaida Espino, M. Y Dr. Arellano Tapia, P.J. (2019). *El Clown en intervención comunitaria*. (Residente del proyecto Elam Ecuador)CPENSAP Santiago De Cuba.

Apéndice: “Carta a mis viejos nuevos amigos” (Transcripción)

“Queridos amigos de todos los jueves y algo más, sé que hay que pasar el rato que nos toca ahora, tendrán que meter la mano dentro de la bolsa de los recuerdos, agarrar un manojo de los mejores momentos y con ellos en la mano, echarse a andar. Mi Pato, que ahora es de todos, les da un mágico toque en el hombro con una de sus alas y les dice ¡ánimo! Que todavía tienen que continuar. Quedan muchos dolidos en los hospitales y no hay que dejarlos sin su entrada en la disco.

Cuando con Pato nos despedimos, no nos dijimos adiós.

Nos dijimos hasta luego, hasta pronto, hasta pasar el rato. Porque cuando la vida también me despida nos volveremos a ver. Pero también, porque me queda y a todos esa bolsa de recuerdos felices en la que podemos echar una mano y, con una lágrima de emoción mediante, poder revivir una vez más, todos esos gratos momentos. Por ello, piensen entonces que esa muchacha, es ahora inmortal, porque solo alguien que echa raíces en las mentes y los corazones de aquellos que lo rodean, vive para siempre.

Alguien me dijo una vez “lo bueno dura poco,” yo pienso que eso no es cierto, yo pienso que lo que es realmente bueno, dura para siempre. Desde el corazón. Con ustedes nos volvimos a sentir niños y salimos a jugar, como en el patio de la escuela cuando pibes, o en la vereda de la vecina con la pelota, haciendo ruido a la hora de la siesta. Entre las paredes amarillas y a veces lúgubres del hospital, hicimos un patio de juegos en el que todos éramos chicos felices. Con esa idea de alegría, un poco Cirquera y un poco loca fuimos mágicos. Fuimos divertidos con la alegría de Botiquita. Fuimos músicos, con el talento de Alicante, fuimos artistas con las interpretaciones mandibulares de la doctora Leonora. Aprendimos mucho sobre aves con el Dr. Pi Loro y charlamos mucho por “suerófono” tanto, que ya mis patos saben hablar.

Desde la reflexión. Nada. Solo decirles de que con lo que hacen, vuelven al mundo un poquito mejor cada día. Que nos recuerdan siempre, la idea a veces de que podemos ser mejores. Que no es cierto que los malos sean más que los buenos. Que la amistad, es como un lienzo, cuando se teje de ida y de vuelta, se vuelve tan fuerte, que dura para siempre.

Desde el tributo; decirles desde bien adentro, que mi gratitud y reconocimiento hacia ustedes es y será eterna, por haber alegrado y haber hecho feliz a mi flaca, que fue y será el amor de mi vida, y así hacer la lucha más llevadera y menos mucha.

Siempre pienso que la felicidad es como un picaflor, es extremadamente efímera y maravillosamente hermosa. Hay que buscarla en puntitas de pie, para no espantarla y cuando aparece, hay que disfrutar de ese poco tiempo que queda, para luego, volver a marcharse. Era difícil hallar al picaflor entre gasas, análisis y horarios estrictos. Ustedes nos facilitaron ese encuentro y por ello, mi más profundo agradecimiento y deseos de buenos augurios para sus vidas y sus familias.

Nos estaremos viendo siempre, como vecinos que viven a la vuelta, porque vivimos a la vuelta, a la vuelta del corazón o justo en una de sus esquinas o en su centro. Ansiosos de compartir alguna idea nueva, alguna canción o alguna ocurrencia. Por ello, también les digo a ustedes hasta luego y me despido solo pensando en el nuevo momento en que nos volvamos a ver. Sepan con seguridad que la vida no es un tango triste, a veces es desatenta, nada más.

Recordarles que el boliche de Maq. Pato no se cerró, que sigue abierto, ahora más que nunca. Que están todos invitados a la fiesta, que la fiesta está por empezar, que la fiesta siempre va a estar por empezar y por ello, lo mejor está por venir. Como me dijo un viejo y colorido amigo una vez, mejor que ayer y peor que mañana. Fernando.

Anexo de la defensa a la Conclusión General de la tesis

Al solicitar el jurado exponer: “Las hipótesis de mediación con los distintos aspectos/momentos de la experiencia de campo.”

Se consideró, la necesidad de presentar: ¿Cuál había sido el punto de vista epistemológico-filosófico que había guiado nuestro trabajo? Ello nos condujo a preguntarnos, cuales habían sido las hipótesis propuestas en el desarrollo y conclusiones que presentaba la tesis.

Si bien no se cuestionaba el desarrollo constructivo-interpretativo, propuesto. Se solicitó, como se sostenía la validez y legitimidad de lo que se daba a conocer y su correspondencia con el escenario social en que esos desarrollos se habían aplicado.

Al partir del trabajo de campo que implica “el riesgo del cotejo empírico de “las ideas”. Se nos hizo necesario diferenciar: La observación vivencial que denominamos punto de vista antropológico. Puesto que compartimos las vivencias con la población estudiada, adquiriendo la identidad del personaje paródico en las experiencias del clown al constituir parte de las trasposiciones en el hospital.

Se trató entonces de como conceptualizamos el territorio y con qué herramientas abordamos, las hipótesis:

Hipótesis central

Los juegos paródicos de los clowns, constituyen una estrategia para abordar el dolor humano ante lo trágico de la existencia.

Con esta hipótesis, validábamos como incidían los clowns, según el sentido común y otros autores que nos precedieron, incluidas las hipótesis de resiliencia y sensibilización: Con ello, se investigó si la presencia de los clowns en ámbitos de la salud, constituye no solo un paliativo humorístico. Para ello se fue diferenciando la puesta teatral de los clowns, su género y los mecanismos que pone en marcha la parodia propiciatoria de los impulsos a asociarse por lo absurdo. Y como dicho “descanso” del “barnizado con humor,” modifica la auto percepción de lo trágico real, predisponiendo a los participantes a una “distancia” y modificación de su perspectiva anímica en relación a su situación, la de los familiares, acompañantes, otros pacientes y personal tratante. O sea que se postula que los clowns transformaban los estados de ánimo de los pacientes, como característica particular del personaje del clown. Si bien, dicha hipótesis, es confirmada en el desarrollo de la tesis. Se comprendió que desde esa hipótesis principal abordábamos el desarrollo desde un supuesto psicológico-social-cultural.

Y la Hipótesis complementaria era: La interferencia en las escenas de dolor humano, hace posible, por la facilitación de la teatralidad, generar extranjería, propia de los payasos, y con sus escenas, estos crean un despliegue que intercepta el “clima” de la vida hospitalaria en su conjunto.

Por ello, ante el requerimiento epistemológico del jurado observamos que si bien en el desarrollo de la tesis se habían demostrado fehacientemente ambas hipótesis.

El desarrollo propiamente dicho contradecía, favorablemente, el orden de validez de dichas hipótesis. Decimos “favorablemente”, porque el requerimiento proponía situar las hipótesis en el campo socio cultural. Y si bien el texto estaba orientado a la sociología de la cultura. Decimos que al reconsiderar la validez de pertenencia de la tesis, nos encontramos ante la necesidad de alterar el orden de las hipótesis.

Ello se debe a que el desarrollo de la tesis había ajustado, la comprensión de la trasposición, al procedimiento propio de las ciencias antropológico-sociales. Al preguntarnos por la búsqueda del sentido de la parodia de los clowns en los distintos contextos implicados, nos condujo a interpretar la intervención como cultural. Por consiguiente si, el desarrollo de la tesis pertenece al campo de la sociología de la cultura y el análisis cultural: Ello se debe a haber estudiado la trasposición como un dispositivo que se constituye como al generar una modalidad operativa para las ciencias sociales. De modo que la relectura nos condujo a exponer en la defensa, que la tesis en sus conclusiones debía modificar el orden de las hipótesis, dado que por su desarrollo pertenecía al campo de las ciencias antropológico-sociales. Ello se validó por el desarrollo de la tesis; al situarse en dicho campo analizando los discursos instituidos al haber demostrado las transformaciones en el establecimiento hospitalario apoyados en los aportes de la Semiótica propuesta por E. Verón. Lo que implicaba en las conclusiones una inversión del orden de las hipótesis iniciales. Debido a lo cual hemos de considerar colocar como hipótesis principal la que a punto de partida se consideró secundaria. Puesto que fue esta última, la que guio el eje de la demostración y caracterizada por los instrumentos cualitativos que se utilizaron en la misma, verificados en el desarrollo del texto. Puesto que se toma como objeto de la investigación: El pasaje-trasposición al medio hospitalario, de un género popular. Por consiguiente comprobamos en la tesis, la intervención desde el punto de vista del análisis institucional. Debido a que la escena de los clowns, sus efectos y las múltiples implicancias y sentidos en el instituido hospitalario, en el análisis nos orientamos guiados por la Semiótica de los discursos y la trasposición del género popular de los clowns. Al considerar como un dispositivo, dicha trasposición, situamos la tesis, como una intervención sociocultural.

Es precisamente esto, lo que coloca la tesis en la investigación de una praxis constructivo-interpretativo-dialógica y su modalidad de intervención operativa, como perteneciente al campo de la sociología de la cultura.

El denominado “dispositivo”, implica que: la trasposición de los clowns, se conceptualiza como generatriz de una novedosa dialógica transformadora del discurso dominante en la institución hospitalaria. La propuesta de la tesis, de un modelo de intervención desde la estética en los procesos de transformación de las subjetividades instituidas, configura su presentación dentro de las ciencias sociales.

Por consiguiente es en realidad la segunda hipótesis la que coloca el desarrollo de la tesis en el campo de la sociología de la cultura. También es cierto que caracterizamos dicho dispositivo como propiciatorio del clima festivo carnavalesco (Según Bajtín) cuyos juegos paródicos constituyen un diferencial discursivo en el ámbito hospitalario. Dado que es a partir de estos dispositivos que se genera el juego, en tanto “fuera de lugar”. La paradoja de la parodia, cuyo sentido de crítica social, es capaz de producir transformaciones culturales. Con dicha conceptualización circunscribimos la modalidad socio-cultural del dispositivo al definirlo como: El dispositivo de los payadoctores, destituye la seriedad y la distancia instituida, en tanto discurso institucional dominante, cosifica a los pacientes y los profesionales sobredeterminando los modos estéticos de las relaciones y recortando otras modalidades como ajenas o no pertinentes al contexto. Donde la singularidad, mediada por la historia clínica desaparece. Es así como el dispositivo paródico restituye la subjetividad, por un instante, coloca a la lucha entre la vida y la muerte en el plano de la “farsa”, debido al efecto paródico-carnavalesco: “En el sistema de imágenes de la fiesta popular, ... (Ellas.), tratan de abarcar los dos polos del devenir en su unidad contradictoria.” Bajtín, M. (1941), (p.182).

La otra contribución complementaria de la tesis, consistió en redefinir teatralidad para el dispositivo estudiado con el objetivo de circunscribir sus implicancias: En tanto dispositivo estético que se realiza en un espacio transicional, inscripta como "escena dentro de la escena", destinada a modificar las lógicas subjetivas de sus participantes. Ya sea por cambios de humor, gestualidad o relato, lo carnavalesco altera el orden de las cosas. Ello ocurre por la inclusión de auditorio en el juego, e induciendo una momentánea condición de extranjería subjetiva.

Fundamentado en los desarrollos sobre el palimpsesto –Según Genette, G. (1983)- observamos que los clowns, en su transposición, constituyen la raspadura casi inadvertida de los discursos dominantes en sus representaciones. En la medida que el personaje involucra hipertextualmente, cuanto texto se encuentre circulando en él y su público, además de transformar el “escenario” en que se presenta. Al considerar este dispositivo teatral, de intervención institucional (según los desarrollos de Brecht), se coloca al teatro como un instrumento cultural que “desvirtualiza”, y genera un salir del fantasma, de la respuesta automática, del personaje psicosocial e instala una distancia. Lo que llamara la forma épica, al sustituir el naturalismo hace ver los sentimientos y la estructura misma de la sensibilidad.

Dice Benjamin que Brecht no reproduce, las situaciones las descubre. No lleva la platea a sentir sino a interrumpir esos “golpes bajos” de la sensiblería moderna. Propone salir de lo orgánico y llevar la conciencia de lo molar -del discurso dominante- a lo molecular, a lo múltiple de los conjuntos fragmentados. El enfoque crítico de Brecht procura otra estética de las sensaciones otro modo de presentar el

mundo. Esto nos vuelve sobre el género descrito por Steimberg: “Hay humor solo cuando el sujeto de la enunciación –y no solo del enunciado- está allí, para amenazar con el peor estallido emocional y calmar en seguida al auditorio posible con su última, sonriente, manifestación de discreción.” El dispositivo que estudiamos, el clown genera una salida del discurso instituido y no solo eso sino que instituye otro que dialoga y transforma.

Al modificar el orden de las hipótesis en las conclusiones vimos que la tesis desarrollo la respuesta a la intervención de los clown desde una perspectiva socio cultural. Y que dicha orientación se define no por la experiencia sensible sino por los instrumentos, en tanto teorización-interpretación dialógica conceptual, nos orientamos con los instrumentos de otorga la Semiótica.

En nuestro análisis proponemos definir la trasposición de los “payadoctores” como un dispositivo. Por lo cual en el proceso de reproducción de las condiciones de existencia del discurso que determina el lugar y desempeño de los sujetos al discurso dominante, el dispositivo transforma los signos dominantes en la vida del establecimiento e interfiere transmutándolo por su parodia. Estos signos, según Benveniste, pueden entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra. O sea el dispositivo Payadoctores viene a colocarse en el lugar de los signos dominantes, los doctores. (Estos signos que parecen haber estado siendo esperados, por todos los fundamentos que se desarrollaron como el ánimo sobre-determinado por el discurso dominante y la “sensibilidad institucionalizada.) E interfiere resemantizando, modificando el sentido o mejor dicho superpone el sentido paródico, -propio de los clowns- su barnizando con humor. Lo cual manifiesta un cambio de sentido de los signos y altera la interacción socio-cultural dominante, a través de las creaciones del dispositivo paródico modifica lo serio por el humor institucional que, a su vez restituye la singularidad de los sujetos, dado que se modifica toda la ceremonialidad de negación dominante, de los sujetos que habían sido colocados en el lugar de objetos.