



ASPECTOS DE LA RISA EN LA FILOSOFÍA Y SU PAPEL EN EL
PROCESO CREATIVO ESCÉNICO

Rocío León García

Departamento Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes,
Ciencias Histórica-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

Directora: Dra. María Fernanda Santiago Bolaños

MADRID

2017

INFORME.

TESIS DOCTORAL: ROCÍO LEÓN GARCÍA

TÍTULO DE LA TESIS:

ASPECTOS DE LA RISA EN LA FILOSOFÍA Y SU PAPEL EN EL PROCESO CREATIVO

DIRECTORA DE LA TESIS DOCTORAL: DRA. DÑA. MARÍA FERNANDA SANTIAGO
BOLAÑOS

Son múltiples, tanto en el itinerario como en la intención, los estudios sobre la historia del teatro cómico occidental, de la comedia como género nacido en la Grecia clásica. Con frecuencia, tales estudios inciden en el componente formal, en la temática, en una línea que podríamos llamar “filológica”. Hallamos también estudios canónicos que han nacido de la Filosofía. Sin embargo, combinar ambas sendas investigadoras con la propia experiencia personal, con el o la intérprete de tal tradición añadiendo el porqué, el cómo y la observación sobre el propio proceso creativo de quien interpreta “en” la comedia, es todavía un camino por explorar. Si, además, quien realiza la investigación es, al tiempo, actriz y sus preguntas se formulan con “perspectiva de género”, la metodología del respeto a seguir ha de partir de la pregunta de si, sobre la escena, “la risa de las mujeres” es igual a la risa de los hombres que han marcado canon y si dicho canon ha cegado territorios expresivos posibles. Enfrentarse a preguntas que pretenden respuestas rigurosas, científicas, incluirá un acercamiento a la historia de la risa en la Filosofía y, del mismo modo, un acercamiento antropológico, psicológico y, por supuesto, literario-teatral, al tiempo que se proponen mecanismos abiertos para acceder a ese sutil espacio donde creación y creatividad propia coinciden en la interpretación que, a su vez, se hace espacio de reflexión artística y, por lo mismo, social.

La tesis de doña Rocío León significa una importante contribución en este ámbito, dado que a su solvencia y rigor investigadores se une el hecho de que ella misma es actriz profesional.

Por todo ello, la Tesis Doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con los requisitos de forma y fondo requeridos para su defensa, ajustándose a la normativa exigida.

Dra. M^a Fernanda Santiago Bolaños

Profesora Titular del Departamento de

Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes,

Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

Agradecimientos

Agradezco enormemente la labor prestada por la tutora de esta tesis, María Fernanda Santiago Bolaños. Gracias a ella el camino de esta investigación ha podido realizarse, por su apoyo, saber y cuidado. Comprender lo que significa una “tejedora” es gracias a ella.

Quiero agradecer a mi familia, a mis padres Enrique y María Luisa y mi hermana también María Luisa, porque sin ellos no podría haber llegado aquí. Durante el transcurso de este camino investigador siempre han estado dándome fuerzas y enseñándome que con amor y respeto a lo que uno hace, todo se puede alcanzar. Gracias por creer en mi vida en el arte.

A mis amigos Elena y Guille que siempre han tenido una sonrisa para mí, y muchas más carcajadas, de esas que llenan el espíritu de verdadera amistad, gracias por vuestra generosidad.

Gracias a mis compañeros de profesión que entre las patas del escenario y las salas de ensayo me habéis ayudado a comprender los misterios del teatro y con ello enriquecer esta tesis.

A mi familia y amigos que lejos o cerca dejan sentir su calor.

Y a ti siempre Andrés, gracias por quererme libre, por regalarme tanto y por hacer que las palabras sean insuficientes...

Índice

1. Introducción	12
1.1 Metodología	15
2. La Filosofía y la risa	18
2.1 . Demócrito y otros Presocráticos	21
2.2 Ironía socrática como metodología	35
2.3 La risa en los diálogos de Platón: hacia Kant y María Zambrano	53
2.4 La Poética aristotélica: ¿Existió el libro de la comedia?	73
2.5 La risa en la Filosofía Helenística	92
2.6 Negación de la risa en la Edad Media	113
2.7 La Modernidad recupera la ironía	140
2.8 Nietzsche y la risa de Zaratustra	162
2.9 ¿Queda lugar para risa en la Filosofía Contemporánea?	185
3. Mapa de la risa sobre la escena: ¿dónde están las mujeres?	215
3.1.De la Comedia del Arte hacia el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega	218
3.2.La crisis del mundo contemporáneo se ríe sobre la escena	

3.3.a. Teatro del gesto como arma: mimo y clown en la escena contemporánea	233
3.2. b. Esperpento y “humor negro”	256
3.2. c. La risa macabra de Artaud	270
4. A la busca de una genealogía de la risa desde una perspectiva de las mujeres en la escena	277
5. Conclusiones	300
6. Bibliografía	335

A todas mujeres tejedoras de risa...

1. Introducción

El estudio de la risa ha resultado ser un tema ampliamente investigado por las diversas ramas del conocimiento humano. Con la *Poética* aristotélica se marca un punto inicial en la definición de la risa y su vinculación exclusiva al género teatral de la comedia. Así mismo sobre el valor que ambos, risa y comedia contienen en cuanto a la creación y expresión artística del ser humano, esta obra ha supuesto un troncal referente para posteriores investigadores.

Interesa investigar las causas por las que la comedia, a diferencia de la tragedia, ha sufrido una serie de connotaciones negativas a lo largo de la historia. Considerada el “género menor”, constituye una creación que viene acompañando al ser humano desde su origen, en la imperiosa necesidad por burlar y desacreditar el orden o normas establecidas en una u otra comunidad. Del mismo modo esta desigualdad del género cómico se refleja en el número de obras teatrales estudiadas y representadas en el transcurso de la historia del teatro y en las prohibiciones de su desarrollo en diferentes épocas.

Desde las primigenias manifestaciones artísticas del ser humano, se revelan en sus ritos, oraciones y danzas la presencia de la risa vinculada a los poderes equilibradores del orden cósmico. La risa nos acerca a Dionisios, a sus adoradoras las Bacantes, al territorio de lo salvaje y a rituales de fertilidad muy próximos a los de la muerte. Ambos se unen por el misterio que les caracteriza, del mismo modo que la risa y el terror están presentes en todo rito y como no,

en los dionisiacos. La risa está en los misterios de Eleusis y su diosa Deméter y sus propiedades encubren un principio regenerador que suscita temor, ocultismo y desprecio. Mediante la burla, bufones, clowns, mimos, arlequines, trovadores o juglares destapan aquella vedad que nadie en sus comunidades se atrevía a desvelar y constatan que sus dones se reciben con adoración o se prohíben o rechazan.

Los libros de texto sobre la historia teatral dedican a los dramaturgos una atención desproporcionada con respecto a los artistas cómicos. La documentación sobre su labor no corre la misma suerte y eso que construyó parte de una historia común. La presencia de la risa ha perdurado en el tiempo porque el pueblo ha demandado reiteradamente que les hagan reír, tanto en el teatro como en plazas y calles.

Así mismo, si atendemos a la presencia femenina dentro de la escena y más concretamente de las actrices, nos topamos con la inexistencia de una genealogía de su paso por la historia del teatro. Una vez más el ostracismo mediático al que son sometidas las figuras femeninas de la escena, representa la alarmante realidad que soportan las artistas y a la que urge aplicar medidas de regeneración.

Desde el inicio de nuestra tarea, en el que la risa fue siempre el punto de partida, el objetivo de nuestras inquietudes y el motor de las investigaciones, la andadura teórica desarrollada por los terrenos del conocimiento se fue enriqueciendo con la experiencia práctica actoral desarrollada. Durante este período y como fruto de la profundización investigadora, se hizo patente la brecha del silencio y la ausencia de referentes de las mujeres creadoras e intérpretes escénicas. Esta desoladora carencia nos provocó la imperiosa necesidad de redirigir

la investigación desde la perspectiva de género, para encontrar respuestas sobre el papel que han interpretado las mujeres a lo largo de la historia del teatro y el lugar que han ocupado.

Conforme planteamos una pregunta referida a cualquier aspecto de las mujeres creadoras, surgen a continuación una serie de incógnitas que resultan sustanciales para el desarrollo de la investigación. Hemos iniciado un camino de no retorno que busca a las tejedoras de risa, está en nuestras manos sacar del cajón sus vidas y obras dramáticas que esperan revivir encima de un escenario.

1.1. Metodología

La propuesta de nuestra investigación incluye aspectos teóricos además de prácticos. Nuestra hipótesis inicial y punto de partida se irá investigando y desarrollando históricamente por comparación psicológica y antropológica. Para ello vamos a valernos de la simbología en cuanto idioma común posible entre todos estos campos. El centro de la investigación será acotado y dirigido a la expresión artística que nos interesa, el teatro y las artes escénicas con sus consecuencias. Lo haremos mediante ejemplos específicos como encarnación de lo antes señalado y la necesidad sustentadora de esta hipótesis.

En el teatro, como espejo donde el público se ve reflejado, al estallar la risa compartida se produce una catarsis tanto en la sociedad de nuestros ancestros como en la actual, por lo que se llega a percibir lo bueno, grande o sublime del ser humano que se representa. Nos preguntamos si las obras de ciertos artistas contribuyeron al establecimiento de una “moral popular”, debido al aporte que realiza la comedia a descubrir caracteres universales perennes en toda sociedad, desvelando todo lo humano o menos humano.

De otro lado observamos que en la mitología el principio femenino viene expresado como la “diosa”, y en la historia cultural se indica en valores asociados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición. En nuestra cultura no existe la dimensión femenina de lo divino, la imagen de un dios masculino se concibe más allá de la creación y no en el interior de la misma como estuvieron las diosas madres antes que él. Esta conciencia determina en la religión o mitología judía y cristiana el orden de las cosas y la creación desde la “palabra”.

Consideramos que estos aspectos están directamente relacionados con la apreciación, valoración y desarrollo de la hilaridad cuanto asociados a los principios femeninos.

Así mismo, el punto de partida de nuestros interrogantes nace del papel que la risa ha ocupado en nuestra cultura y en el desarrollo de la misma en el proceso creativo escénico. Cuestiones como ¿qué la suscita? ¿Hay una causa primera, común, universal y necesaria en ella? ¿Es general o individual dicha causa? En la esfera de los objetos bellos, del arte, no hay una definición ajustable a una ley general, siguiendo el planteamiento kantiano. Pero la risa no podríamos decir que sea arte, es la consecuencia de una obra artística que ha suscitado en el espectador la respuesta hilarante. En este territorio escénico nos preguntamos si la risa ¿es un objeto aparente? ¿Qué oculta tras su apariencia íntima y verdadera entre ella y el ser humano? ¿No tiene la risa un velo subjetivo?

Partiremos de aspectos teóricos sobre el estudio de la filosofía occidental, perspectiva tratada tras la selección previa de los pensadores en cuya obra está presente la preocupación por la corporeidad, la hilaridad o la estética teatral con la finalidad de buscar cómo ha tratado esta rama del conocimiento nuestro tema. Esta selección de momentos filosóficos son los que hemos considerado que definirán territorios escénicos en presencia de la risa y su desarrollo.

La risa en el pensamiento occidental vendrá complementada con la aparición de rasgos antropológicos y de la mitología comparada, así como psicológicos, haciendo posible una visión más completa de las expresiones escénicas posteriormente tratadas, como imagen de los rasgos sociales e históricos que conforman la obra artística en presencia de la risa y la suscitación de la misma.

Tras este recorrido aparece un hecho significativo que nos hizo reflexionar, se trata de la ausencia de la figura femenina como agente influyente en el pensamiento occidental y su papel relativo a la creación escénica humorística. Los interrogantes entorno al silencio y olvido de las mujeres nos hicieron dirigir el camino de la investigación con la preocupación de hallar los posibles motivos y explicaciones de esta realidad.

En segundo lugar abordaremos aquellas figuras en la historia del teatro cómico con el estudio de obras concretas que, dentro del marco histórico de sus realidades, se han valido del humor, la burla y por tanto de la risa como herramienta expresiva y transgresora en respuesta a la convulsión social, crisis histórica y carencias humanas.

Para abordar la inmensa y confusa historia del teatro con sus complejidades y variaciones, hemos tenido que dejar atrás obras y figuras, siendo conscientes de que su importancia y aportación es indudable. Las necesidades de la propia investigación y el camino optado nos han obligado a centrar el estudio y focalizarlo en nombres y obras concretas pues de lo contrario sería inabarcable para nuestro cometido.

La tercera parte de la investigación emerge de la inquietud por buscar una genealogía de la risa en la escena, aún inexistente, desde la perspectiva de género, con figuras halladas tras el estudio en torno a la risa. Así mismo desarrollamos reflexiones sobre la significación de lo cómico y los agentes influyentes en la creación del humor propio en las mujeres.

2. La Filosofía y la risa

Las preguntas e hipótesis sobre el fenómeno de la risa en el teatro han sido sustentadas por ciertos aspectos de la filosofía a lo largo de la historia, teniendo en cuenta el contexto social, político y biográfico de los pensadores seleccionados. Posteriormente estudiaremos a aquellos artistas escénicos que, a través de sus obras, reflejaron el pensamiento de su época y más concretamente los que utilizaron la risa como herramienta y espejo social.

Al emprender este sendero hacia la hilaridad y su papel en el proceso creativo buscaremos ayuda en los filósofos, ya que ellos no han sabido habituarse del todo al mundo y a sus misterios, han tenido y tienen esa capacidad. Los pensadores emprendieron su proyecto hacia la búsqueda de respuestas al límite del lenguaje y de la existencia, en nuestra labor conforman el germen de nuevos interrogantes.

Partimos señalando que la risa es un objeto real pues sabemos de su existencia y además sus propiedades cuando se trata de la risa del otro, son independientes de “mi”. Conjuntamente este objeto es percibido por el ser humano mediante los sentidos o la imaginación o el pensamiento. Lo que nos conduce a la siguiente cuestión: ¿es la risa un fenómeno? Si es así por este principio, ¿el chiste podría ser su causa primera si la tuviese?

Podríamos afirmar que las carcajadas del público ¿son el efecto o la consecuencia de? Conocer es hacer conceptos y a su vez el concepto es referido a otro más general, en esta serie de referencias, de enlaces y síntesis de conceptos que constituye toda la trama del conocimiento científico:

[...] su labor proseguida infinitamente en el tiempo, plantea en cada momento, a cada generación, un problema determinado: el de hallar nuevos conceptos para poder definir nuevas incógnitas.¹

Situados en esta definición kantiana del conocimiento nos preguntamos: ¿nos puede dar el teatro en cierta medida ese parecido saber? El teatro es experiencia en el proceso de creación como en el acto de la representación, puesto que en ambas labores el actor- artista percibe, siente, y ordena; tanto a través de su cuerpo como de su razón. A lo que sumamos que en la comedia, la risa se presenta en parte como un objeto aparente, puesto que puede estar presentada como la realidad oculta tras esa apariencia, íntima y verdadera, que entre ella y nosotros tienden las formas de la sensibilidad.

Trazamos la hipótesis de que el teatro da a los artistas, e incluso al público, experiencia al ser humano. Una experiencia en términos kantianos, que se define como el saber adquirido en la vida por la vida misma, no refiriéndose a un saber que viene por vivir mucho, sino que para adquirir este conocimiento, no solo se precisa de ver y oír, sino mirar, escuchar y retener. Es pensar lo recibido, que requiere ordenar lo visto y oído, establecer juicios y leyes generales.

¹ GARCÍA MORENTE, Manuel: *La filosofía de Kant*. Madrid, Espasa-Calpe S.A, 1975, p. 75

El entendimiento común no necesita de ninguna filosofía moral para saber lo que debe hacer, lo que es noble y bueno, lo que grande y humano².

Si vamos más allá, el teatro, la danza, el mimo o el clown, otorgan al artista la valiosa capacidad de pensar “desde el cuerpo”, motivo por el cual nos apoyaremos en aquellos pensadores que trabajaron la corporeidad. Citamos las palabras de Marifé Santiago ya que definen con maestría lo que significa la experiencia teatral. Sus obras, como un faro han iluminado la presente investigación.

Un espacio de pensamiento creador en el que dar vida a esas palabras intuitivas que soñaban con hacer que el cuerpo piense y que la mente sienta³

² GARCÍA MORENTE, Manuel: *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe S.A, 1975, p.142

³ SANTIAGO BOLAÑOS, Maria Fernanda: *Mirar al Dios. El Teatro como camino de conocimiento*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 14

2.1. Demócrito y otros Presocráticos

Los Dioses de la religión griega tenían casi todos los vicios de los mortales, se emborrachaban, reían, decían mentiras, cometían infidelidades. La “sede” se los Dioses, el Olimpo, estaba situada en la cima de una montaña, a diferencia del resto de religiones que está en el cielo, esto ¿qué nos demuestra? La cercanía de y la ausencia de miedo. El pueblo griego respetaba y honraba estas divinidades, pero desde otra dimensión, sin el terror y el misterio, sin el ocultismo y la lejanía que de la mayor parte de las religiones.

Abramos el telón con los filósofos de la “Naturaleza”, a quienes debemos los primeros pasos hacia una manera “científica de pensar”. A pesar de la pérdida de gran parte de sus escritos, de ellos desencadenaron todas las ciencias naturales posteriores. Transformaron la manera del pensar de Occidente con una aparente sencilla decisión: entender los sucesos de la naturaleza sin recurrir a los mitos tradicionales. El aspecto religioso de la antigua Grecia es el paso del mundo supersticioso de los ritos órficos, al mundo científico de las primeras observaciones de la naturaleza⁴.

⁴DE CRESCENZO, Luciano, *Historia de la filosofía griega (Los presocráticos)*, versión digital en pdf de: bookdesigner@the-ebook.org, 28/04/2011, p.5

Luciano de Crescenzo ofrece una visión “coloquial” de la filosofía griega que nos sirve para situarnos en la visión más “lúdica” del entorno y sociedad de los pensadores. Hemos contado con su trabajo a pesar de conformar un sentido digamos “divulgativo” de la filosofía por acercarse a la jovialidad del lenguaje que interesa en lo referente a la risa. Así mismo nos valemos de la obra de Kirk, Raven y Schofield para profundizar en las nociones de los presocráticos.

Importante detenernos en este periodo, el cual desde el siglo VII al VI a.c, se dio a luz la culminación del pensamiento filosófico griego antes de Platón, con los conocidos atomistas. Esta nueva concepción infundió un positivo impulso al desarrollo de la teoría atómica moderna influida, posteriormente a través de Epicuro y Lucrecio.⁵

Lo poco que encontramos de ellos es a través de Aristóteles, quien se refiere a los resultados que los presocráticos consiguieron adquirir, por lo que desconocemos el “cómo” llegaron a sus conclusiones. Sus preguntas y preocupaciones giraron en torno a la materia primaria y a los cambios en la naturaleza. Sirvieron sus palabras para educar los padres a sus hijos, a los oradores en la política y en los tribunales, y sus canciones, presentes en los banquetes, estaban cargadas de numerosos principios morales. Las máximas de los siete sabios superaron fronteras, recorrieron una ciudad tras otra, como ellos mismos, quienes en común tenían el pulso de sus viajes.

⁵ KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN EARLE, John, SCHOFIELD, Michael, *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid, Gredos, versión digital en pdf de: www.fiuxy.co, p. 108

Escarbando en las raíces de nuestro conocimiento occidental, han sido Pitágoras, Heráclito, Jenófanes, Parménides y Demócrito quienes nos han dado su mano para rastrear la risa. El motivo de esta selección se ha visto motivado tanto, por el vínculo de sus obras con nuestro tema, como por aspectos biográficos de algunos de ellos importantes para nuestro empeño.

Entre muchos de los encuentros que tuvo Pitágoras con diversas personalidades de su siglo, rescatamos a Zaratustra, con quien Pitágoras aprendió la teoría de los opuestos. Viene a decir que todo se genera del choque entre las fuerzas del Bien y del Mal. Con las del bien, se encuentran la Luz y el Hombre, con las del mal, las Tinieblas y la Mujer⁶. Este choque de fuerzas, que también se halla en la base de la filosofía y religión de la India, nos remite a los rituales preteatrales, donde la vida y la muerte se celebraban formando un mismo acontecer social, antropológico y cultural.

A nuestra mente occidental segmentada le resulta difícil dicha comprensión del universo, en la que conviven lo bueno y lo malo, la vida y la muerte. Nos preguntamos, ¿no es frágil la cuerda que separa la comedia de la tragedia? De un salto un género se puede transformar en otro, o quizás beben el uno del otro sin estar fragmentados. La risa y el llanto, dentro de esta concepción del origen del Ser, irían de la mano.

⁶ Intentado comprender esta definición, que todo se genera del choque de fuerzas entre el Bien y el Mal, la separación del hombre y la mujer podemos aceptarla entendiendo la diferencia de ambos sexos como si de fuerzas opuestas se tratara. Sin embargo, no podemos pasar por alto, aunque ahora no sea el tema concretamente, la asociación- definición del Mal y las Tinieblas con la Mujer, contrario al Hombre, que lo sitúa en la Luz y el Bien.

Hallamos en la metempsícosis de Pitágoras otro influjo de Oriente. Esta teoría del filósofo afirma que el alma transmigra de un cuerpo a otro y puede, o bien ascender a un nivel superior (haciéndose comerciante atleta o espectador), o a retroceder a una serie inferior (árbol, perro, oveja, cerdo, etc) según su comportamiento en la tierra. Es más, el filósofo afirmaba que él mismo había vivido en épocas anteriores, cuatro veces en concreto, visitando en los intervalos cuerpos de animales y plantas.⁷

La muerte permite que se una un “final con otro “principio”, por tanto, mientras el cuerpo muere, el alma en tanto es inmortal, sigue la trayectoria circular. El cuerpo no es más que una tumba, una prisión donde el alma está obligada a expiar sus culpas (no muy lejos, en tiempo y pensamiento, al mito de la caverna de Platón).

La escuela que fundó Pitágoras, de la que sabemos el carácter integralista de sus seguidores, que pretendía era ser una universidad de estudios filosóficos. Nuestro interés recae en que sus alumnos convivían juntos, y conocemos que entre ellos, también había alumnas mujeres. Otro de los motivos por los que nos hemos detenido en la labor del filósofo de la Isla de Samos, puesto que las primeras filósofas emergieron precisamente de su escuela. Donde situamos la primera aparición como seguidoras y practicantes de filosofía. Diecisiete fueron las principales discípulas de Pitágoras relatado en *Vita de Pitágoras*⁸. Hecho trascendental para la historia del pensamiento Occidental, recordemos que en los roles sociales de nuestros antepasados griegos, los hombres ocupaban la esfera del “logos” y a las mujeres delegaban, en

⁸DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.36

gran medida, la esfera de lo sagrado. Marginadas por tanto en terrenos públicos, sí tenían funciones importantes como sacerdotisas o profetisas en el ámbito religioso.

Sobre el pensamiento de Heráclito “el oscuro” no todos los filósofos se ponen de acuerdo. Para algunos es el filósofo del “fuego” y para otros el del “devenir” por la lucha entre los opuestos, que nuevamente se aparecen. La realidad para el filósofo es un incesante fluir y transformarse de las cosas, incluso las inanimadas. Nos interesa por su persona-personaje, quien era de mal carácter, desconfiaba de todo, sus críticas eran abundantes a los seres humanos de su época y sus escritos eran difíciles de entender.

El conflicto cósmico para Heráclito aunque aparentemente sea caótico, para él escondía una racionalidad, lo llama “logos” y cuyo significado es sencillamente lenguaje. Es una supuestamente simple ley natural que regulaba la lucha entre los elementos. Sus preguntas eran del tipo: ¿qué sería del mundo si no existiese la lucha? ¿No es acaso la enfermedad la que hace buena la salud? ¿No es quizá el hambre la que gratifica la saciedad, y el trabajo pesado el que hace el descanso dulce? En y con los opuestos es como todas las cosas surgen y de esta contienda precisamente, de la “batalla” de los opuestos, surgía lo mejor.

El hombre al fin y al cabo debe aceptar esta lucha como una norma de vida, no como una excepción. Lucha como aceptación, justicia natural y entre fuerzas más o menos equivalentes que en el terreno creativo, apoyados por lo que Marifé Santiago nos advierte, los conceptos tales como “crisis” y “conflicto” cuando se utilizan en el terreno creativo, su resultado es vivificante, alentador. Sin embargo, cuando alguna de las dos palabras nace de lo externo de la creación (del entorno social o histórico) es una vez pasado el tiempo cuando surge

el resultado positivo: la obra en sí, puesto que el motivo que hizo nacer la obra es, el dolor y necesidad.

Crear en épocas de crisis y conflicto es aceptar el afuera como formando parte del adentro constante del artista. Crear es oponerse a la evidencia, empezar a hablar en modo condicional, imaginar y darle pábulo a lo que la imaginación propone.⁹

Tanto la aceptación de la lucha de opuestos en “un fluir” del pensamiento de Heráclito, o de Pitágoras la muerte como “final con otro “principio” anteriormente referidos, nos remite a la trayectoria circular y al “Todo Pasa” del Budismo. Es el deseo de permanecer lo que nos encadena, nos hace sufrir, es la vejez, la enfermedad y la muerte, es decir, la impermanencia. Todo lo que esté dentro del ciclo de nacimiento-muerte-nacimiento, denominada experiencia fenoménica, si no está “iluminada”, es un sufrimiento.

Buda, contemporáneo cercano de Heráclito y Pitágoras, desde su experiencia da a los seres humanos la posibilidad de liberarse, de alcanzar la liberación o *Nirvana*¹⁰. Como decía Heráclito “el oscuro” en el hombre habita lo vivo con lo muerto, y esta mirada preliminar que hacemos a Oriente, al igual que en el periodo de fin de siglo para algunos artistas, fue una lección a modo de esperanza.¹¹

⁹SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Cumbres, 2013, p. 20

¹⁰SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p.124

¹¹ Recordemos en el teatro a Meyerhold, o Brecht, en el cine a Chaplin y Eisenstein entre otros, quienes a través de Mei Lan Fang, actor de la Ópera China, fueron alentados e inundados de valores firmes, en un momento de nuestro siglo xx Occidental cuya escasez de los mismos se respiraba.

Si pasamos a Jenófanes nos aparece como figura controvertida puesto que algunos no lo consideran filósofo, otros plantean la posibilidad de que quizás fue solo teólogo. Fue apodado como “el poeta humorista de Colofón”. Los numerosos acontecimientos que le sucedieron en su vida, su carácter rebelde y su moralismo es lo que precisamente nos resulta atrayente resonar. Puesto que una vez más, el humor y la ironía se nos revela entre los presocráticos de nuestra historia del pensamiento.

Pensamiento y risa han estado y están vinculados, dando a luz originales, prolíferos y avanzados pensamientos para la época en la que nos situamos. Nos referimos a formas del vivir mudadas en pensamiento, en las que la burla, ironía, humor o hilaridad, regulan el ritmo de esa vida, vivida dignamente pero incomprendida comúnmente. Choque de opuestos siempre existentes, lo serio y lo risible, Apolo y Dyonisos, riqueza y pobreza, creación y destrucción, evolución y disolución. O si dirigimos la vista hacia los mitos de la India, los opuestos fundamentales de una única esencia están en Visnü, representados también en el pájaro Garuda, y su adversario Sesa con forma de serpiente; los dos eternos antagonistas.¹²

“El ser es, el no ser no es” de Parménides abre una ventana de reflexiones y preguntas que tal vez no tendrán respuesta con razón de la risa, pero sí plantearon otras cuestiones para tejer nuevos conceptos esclarecedores sobre los misterios de la hilaridad en las artes escénicas. Parménides se refiere a que es lo que no vemos, lo que está oculto o escondido tras las apariencias. Bien, y ¿la risa?, ¿sería una apariencia o forma parte de la esencia del ser?, ¿es

¹² ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela, 2008

mutable la risa?, ¿qué se oculta tras ella que no vemos? ¿Qué espacios invisibles habita en el alma del ser humano el reír? Es más, ¿qué se conquista siendo invisible a los ojos, cuando el ser humano ríe como espectador, o el actor al provocar la risa en ellos y el dramaturgo al escribir?

Conquistas efímeras, no funcionales ni materiales, terreno de los sentimientos, del arte y la estética, que perduran en el tiempo, que se hacen inolvidables. Pertenecen a lo invisible, a lo oculto, pero que se hace notar en el cuerpo que lo ha conquistado, y ya es “condenado” a que los demás lo perciban incluso durante las épocas de crisis. Como el agua que se esparce por todo el cuerpo sin control, la risa y su papel taumátúrgico en estas épocas aparece como bendición.

Demócrito existen opiniones confrontadas, unos lo definían como un jueguista, siempre dispuesto a reír, y otros por el contrario, afirmaban que era un estudioso al que le gustaba retirarse en soledad. Ambas definiciones se ven reflejadas en sus apodos “El guason” o “La Sabiduría”. Para nosotros como para muchos, es el favorito de los presocráticos y detenernos en él como en su pensamiento, es fundamental para nuestro cometido. Estas dos opiniones contrarias sobre él nos sirven como ejemplo de lo que ha sucedido a lo largo de nuestra historia con el estereotipo de persona sabia, inteligente o prolífera en cualquiera de las ramas de la ciencia, asociada mayoritariamente con la seriedad.

Demócrito fue criticado en los círculos intelectuales atenienses más de una y de dos veces, ¿su carcajada estruendosa fue uno de los motivos quizá? A pesar de que Platón, su detractor más potente, intentara por todos los medios que sus libros fueses quemados Su

pensamiento se había difundido por multitud de lugares, Demócrito obtuvo aprobaciones por todas partes. Su éxito o su fama se extendieron por el mundo civil y se habló de él por todos los lugares. Siendo su sueño viajar y conocer el mayor número de maestros, el humor y gusto por la broma que caracterizaba su persona, pudo ser otro gran motivo para atraer esa fama.

Debió ser uno de los escritores más prolíferos de la antigüedad. Su espíritu inquieto le llevó incluso hasta Etiopía. Demócrito, el último filósofo de la “Naturaleza” puso el fin, temporalmente, a la filosofía griega de la naturaleza. Intentó hallar un camino de acuerdo entre dos corrientes de pensamiento de su siglo, por un lado los partidarios del ser, el Uno, como algo inmóvil, eterno e indivisible, y por otro lado, los partidarios del devenir, nada en el mundo que pudiera estar quieto. Demócrito ante estas dos corrientes, inventó la teoría atomista para conciliar ambas tesis contrarias. Recordemos, que con la teoría de los atomistas, la Filosofía había tocado un punto extremo del recorrido.

550 Y, de nuevo, afirma (fr. 10) «Claro ha quedado de

muchas maneras que realmente no comprendemos

cómo es o no es cada cosa». Y, en Sobre Formas (fr.

6): «Es preciso», dice, «que el hombre conozca,

mediante esta norma, que está separado de la realidad».

Y, una vez más (fr. 7): «Este razonamiento demuestra

también que nada sabemos de nada en realidad, sino

que todos tenemos la creencia corriente». Y aún más

(fr. 8): «Sin embargo, quedará claro que conocer de

verdad qué es cada cosa es un enigma».¹³

Este fragmento sobre el testimonio de los sentidos, como afirmaron Aristóteles y Sexto, nos muestra el escepticismo profundo de Demócrito en torno a la fiabilidad de los sentidos, es por lo que él optó, aunque sin llegar a negar totalmente a los sentidos la función positiva en la epistemología. Relevante fue su trabajo sobre los átomos y el vacío, que aunque para nuestra investigación no interese profundizar, sí ha favorecido al nacimiento de nuevas preguntas o planteamientos.

La teoría de Demócrito nos dice que los átomos esparcidos por todo el vacío son infinitos en número y forma, pero diferentes en número y disposición. Lo original y novedoso es que se le otorga existencia al vacío a pesar de que se le identifica con lo que “no es”. Según nos dicen sus estudiosos, es difícil de comprender cómo justificaron esta paradoja, al mismo tiempo que “espacio” o “lugar” ocupa una entidad misteriosa como negación de substancia.

¹³KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN EARLE, John, SCHOFIELD, Michael, *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid, Gredos, versión digital en pdf de: www.fiuxy.co, p.78

Nada sucede por azar, sino todo por una razón y por obra de la necesidad. Cada objeto, cada evento es el resultado de una cadena de colisiones y reacciones, cada una de ellos en consonancia con la figura y movimiento particular de sus respectivos átomos¹⁴

Demócrito, ilustra esta norma tanto en cosas animadas como no animadas, afirmando que los seres vivos se unen con los de su especie, otorgando además la posibilidad de existir muchos mundos. Esta regla que nos hace preguntarnos ¿dónde está la risa y qué lugar ocupa o a qué pertenece? Atendiendo al escepticismo del filósofo respecto a los sentidos, decimos que el ser humano ríe como respuesta a un estímulo que proviene de algo que vemos u oímos. ¿No tendría por consiguiente ningún valor o verdad? La risa carece de peso, de forma, de tamaño y forma, sin embargo, Leucipo y Demócrito, dicen que los primeros cuerpos se mueven constantemente por el vacío infinito, ¿la risa pertenecería a ese “vacío” o a la “nada”?

Por seguro es movimiento, que lo define y acompaña, desencadenando a su vez movimiento al cuerpo riendo. Los átomos, si se mueven mediante colisiones y choques mutuos, la risa se produce mediante un sentido y algo que lo origina: un movimiento, o una formación de letras chistosas. Por lo cual, la risa es el resultado de una colisión en el sentido que el filósofo de la naturaleza nos transmite. Pero ¿qué es lo que haría vibrar la risa en el hombre? Se produce una sacudida en nuestro cuerpo, un estallido en movimiento y sonido, pero no solo corpóreo, sino también del alma y psíquico como veremos posteriormente.

¹⁴ KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN EARLE, John, SCHOFIELD, Michael, *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid, Gredos, versión digital en pdf de: www.fiuxy.co, p .90

Demócrito encuentra la explicación de sensación como la forma de contacto o tacto, ya que el alma consta de átomos esféricos desparramados a lo largo del cuerpo. A la mente la considera probablemente como una concentración de átomos-alma. El pensamiento, como proceso análogo al de la sensación, tiene lugar cuando los átomos-alma o átomos-mente son puestos en movimiento por la percusión de átomos congruentes procedentes del exterior:

[...]el sonido se transmite cuando las partículas de la voz o del ruido se mezclan con partículas semejantes en el aire¹⁵.

En este lugar, podríamos deducir que vemos y escuchamos la risa de otros debido a que, los átomos de ella alcanzan nuestros ojos y oídos. Si continuamos desgranando su teoría, la conciencia para el filósofo de la “Naturaleza” también está compuesta por “átomos del alma” y que, al morir una persona, éstos también pueden entrar en otra alma en proceso de creación.

¿Y a dónde van las carcajadas de los espectadores? Heráclito nos respondería que “todo fluye” pues todo está en continuo movimiento y nada dura eternamente. Él teniendo más fe en los sentidos que Parménides o Demócrito, nos diría que hasta que no riamos a carcajadas de felicidad, no sabríamos lo que es estar triste o lo que es la infelicidad. En el caso de Demócrito, atendiendo a su teoría, atendemos a la posibilidad de que su respuesta sea, que como átomos esféricos, las carcajadas se disuelven en el teatro, quedando quizás en el recuerdo del público, en el alma de los personajes representados o derramados en el cuerpo del actor.

¹⁵KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN EARLE, John, SCHOFIELD, Michael, *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid, Gredos, versión digital en pdf de: www.fiuxy.co, p. 104

De esta manera la experiencia cómica no acaba con el placer de la representación y los aplausos finales, sino que explicaría el por qué perdura mucho tiempo después. Transformación unas veces de manera visible, otras invisibles a lo material, pero los Átomos de risa en el espacio escénico son imposibles de pasar desapercibidos, puesto que son visibles en el cuerpo y la mente.

Demócrito dirige nuestra atención moral hacia el interior, al estado de nuestras almas, al igual que Sócrates, sólo que “el cuidado del alma” de Demócrito. No constituye una búsqueda de verdades universales, ya que su preferencia es nuestro superobjetivo bien-estar. También se interesó por los motivos psicológicos para una recta conducta a través de la “convicción, comprensión y conocimiento”, así como en las sanciones de la conciencia culpable, “la estima de sí mismo”, y no precisamente la de los demás como una “ley para el alma”. ¿Acaso no tiene relación con el conocimiento que puede otorgar la experiencia escénica que al inicio del capítulo planteamos?

Cerramos este apartado con un mito de la India llamado “el Desfile de las Hormigas”. Nos narra que en la ciudad de Indra, un niño va a visitar al rey, y en un momento del desfile de las hormigas, el niño se ríe y el rey le pregunta de qué, a lo que contesta el niño:

Me han hecho reír las hormigas. No puedo decir el motivo. No me pidas que lo desvele. Ese secreto encierra la semilla del dolor y el fruto de la sabiduría. Es el secreto que abate con un hacha el árbol de la vanidad mundana, y corta sus raíces y desmocha su copa. Ese secreto es una lámpara para los que andan a tientas a causa de la ignorancia. Ese secreto se halla enterrado

en la sabiduría de los siglos y rara vez se revela siquiera a los santos. Ese secreto es el aire vital de los ascetas que renuncian a la existencia mortal y la trascienden; pero a las personas mundanas, engañadas por el deseo y el orgullo, las destruye. El niño sonrió y se quedó callado. Indra le miró, incapaz de moverse.¹⁶

El niño ríe cómplice tras ver las hormigas, ríe porque sabe de ese secreto, sabe que las hormigas son en verdad un ejército de Indras, juegan a ser otra identidad aparente. Ríe porque sabe un secreto.

¹⁶ ZIMMER, Heinrich: *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela, 2008, p.17

2.2. Ironía socrática como metodología

[...]Indulgencia y sonrisa que viene a ser la compensación del temor de otros días, de ese temor que acompaña siempre como signo de autenticidad a toda vocación. [...] Y una vocación es la esencia misma de la vida, lo que la hace ser vida de alguien, ser además de vida, una vida¹⁷

Se conoce a Sócrates como un gran filósofo del período ático por, entre otras cosas, la huella que dejó en la civilización europea como bien sabemos. Leemos en diversos lugares lo enigmático de su persona- personaje, y es que no contar con sus propias palabras dificulta definir de manera clara e inmutable su filosofía y carácter como, sin embargo, así perseguía el conocimiento el propio Sócrates. Fiel defensor de la razón, concebía que los buenos conocimientos inducen a correctas acciones; al contrario de los sofistas, para Sócrates sí existen normas “inmutables” que no varían de un lugar a otro: nadie hace el mal “a sabiendas”¹⁸.

De sus huellas nos interesa trabajar sobre la ironía socrática como método, tanto en la vida del creador escénico, como en el pensamiento sobre la hilaridad. Una ironía que también ha dado pie a numerosas especulaciones en el terreno de la política, la filosofía o en las artes,

¹⁷ ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, p. 18

¹⁸ CASTRO FAUNE, Carolina, *El método socrático y su aplicación pedagógica contemporánea*, BAJO PALABRA. Revista de Filosofía. II Época, Nº 7, (2012):441-452, p. 73

germinada por este pensador que caminaba descalzo por Atenas a la busca de respuestas verdaderas. Ironía que nos demuestra así mismo un trágico final.

Entre los misterios que rodean la vida de Sócrates, prevalece el cómo es que lo juzgaron y acusaron de tales corrupciones cuando, aparentemente, abordar a sus interlocutores con preguntas, no nos parece suficiente justificación a la condena recibida. Interesantes enigmas se nos plantean en este “acto” sobre lo peligroso que pudo resultar entre los eruditos atenienses, la “dinamita” de las cuestiones que proponía; *Apología de Sócrates*, la obra de Platón sobre el juicio y la defensa a Sócrates, ofrece una posible respuesta a este “incómodo” acontecer socrático:

[...] Por esto es por lo que se me odia, por decir la verdad. De ahí me vienen las calumnias¹⁹

Concedores de los confusos retratos que nos han llegado sobre Sócrates, así como las contradicciones entre los testimonios biográficos y filosóficos²⁰ nuestra pretensión está lejos de intentar refutarlas. Más bien, apoyarnos en la información de nuestras lecturas y según los datos comunes que han sido encontrados, desarrollar nuestra reflexión en torno a su figura e ironía como metodología en el fenómeno de la risa. Ciertamente circunda a este filósofo la risa que, emparentada con la ironía, nos brinda una sabia manera de vivir el mundo, cuya

¹⁹ PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 31

²⁰ CASTRO FAUNE, Carolina, *El método socrático y su aplicación pedagógica contemporánea*, BAJO PALABRA. Revista de Filosofía. II Época, Nº 7, (2012):441-452, p. 75,76

belleza y verdad serán dos caras de una misma moneda en su concepción filosófica. Nos preocupa trabajar sobre el concepto de la duda en Sócrates y la duda sobre la “verdad” de su historia; todo un entramado sobre el que nos preguntamos, ¿quién era de verdad? ¿Y si parte de lo que nos ha llegado forma parte de una invención como respuesta irónica?

Planteadas las dudas que engloban su figura, las tendremos presentes para el provecho investigador, debemos darnos a la confianza para avanzar y “ejercitarnos”. En ello topamos con un espacio que, a nuestra percepción, siembra la hilaridad en el terreno del pensamiento occidental. Disfrutar de diversos amoríos, rechazar cobrar dinero por enseñar, frecuentar banquetes, beber y emborracharse, negar las comodidades de la “modernidad” ateniense, caminar por las plazas buscando conversaciones para “aprender”, la paternidad, conseguir admiradores y detractores, son algunos datos biográficos que nos sitúan en lo carismático de su personalidad en total conexión con su pensamiento. Su búsqueda incansable de la verdad así lo refleja; que por encima de lo que pensarán de él, encontramos un espíritu “rastreador” del conocimiento correcto y bello. Lo imaginamos como un amante de la vida que indaga en el interior de cada ser humano para alcanzar sus deseos o hallazgos de verdad. Figura misteriosa burlada por Aristófanes, repudiada por el joven Melito, amada por Alcibíades o admirada por Platón.

FIDÍPEDES. ¿Y quiénes son? /ESTREPSÍADES. No sé exactamente el nombre. Son cavilopensadores, gente bien./ FIDÍPEDES. Bah, unos hijos de perra, Ya sé yo: te refieres a

esos fantasmones, paliduchos y descalzos, entre los que están el desgraciado de Sócrates y Querefonte²¹

Formulamos reflexionar el significado de la filosofía que Sócrates fundó en el conocimiento tanto práctico como teórico, junto a la ironía, por brindar ésta la oportunidad de puente entre ambos tipos. El verdadero fundador de esta ironía puede auxiliarnos a trabajar sobre nosotros mismos, cuanto creadores escénicos, y en el papel de la “mujer teatrera” más específicamente. El filósofo americano Richard J. Bernstein, quien hoy en día es un reconocido especialista de la ironía socrática²², ofrece a nuestro propósito una mirada que simpatiza con la tradición filosófica “práctica”. Apoyándose en Alexander Nehamas nos recuerda la diferencia con respecto a la tradición “teórica”. Aquella forma de filosofar apoya las opiniones con las mejores razones posibles, y evalúa las afirmaciones de los filósofos; sin embargo, deja a un lado la forma en que los filósofos viven su propia vida²³. Nuestra inquietud sobre el proceso creativo escénico busca ayuda, como venimos diciendo, del pensamiento filosófico para moldear nuestra vida en el arte. La tradición más acorde sería, lo que Nehamas llama “estilo práctico”, que en la figura de Sócrates, hallamos el paradigma del filósofo que trata las preocupaciones “teóricas” como las de “el arte de vivir”, en un intento de equilibrio entre ambas²⁴ mediante la ironía. Además, la perspectiva contemporánea de la ironía, es

²¹ ARISTÓFANES, *Las nubes*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004, p. 42

²² En el año 2015 en el Círculo de Bellas Artes visitó nuestro país con motivo de la conferencia: “What is socratic irony”, de la que haremos referencia por el artículo publicado en la Revista “Minerva 25”

²³ J. BERNSTEIN, Richard, *Ironías de la filosofía*, Entrevista realizada por Ramón del Castillo, Revista Minerva 25. 15, Círculo de Bellas Artes, pág. 20-24, 26-05-2015, con motivo de la conferencia: What is socratic irony /p. 21

²⁴ J. BERNSTEIN, Richard, *Ironías de la filosofía*, Entrevista realizada por Ramón del Castillo, Revista Minerva 25. 15, Círculo de Bellas Artes, pág. 20-24, 26-05-2015, con motivo de la conferencia : What is socratic irony / p. 21

confrontada por J. Bernstein al darle forma de hilo conductor de transformación de la propia vida. Es decir, ironía como visión de “autocuestionamiento radical”.

Ciertamente palabras como ironía, diálogo o autoexamen en la teoría y práctica teatral, quizá hayan llegado hoy en día a tener un significado confuso, superficial incluso. Ironía, en esta disciplina de las artes, comúnmente es comprendida con la función graciosa, humorística o satírica. El reverso que Sócrates nos descubre, es más fundamental en este preguntarnos sobre “cómo” mejorar nuestra vida en el teatro. Más allá de la manera ingeniosa de hablar, la apuesta irónica, parafraseando a J. Bernstein, se dirige un tipo de cuestionamiento, radical, que marca la diferencia en cómo vivimos. Aspecto tremendamente valioso para una profesión que sufre el abandono institucional, una descomunal tasa de paro, un porcentaje de IVA despiadado y además, una desigualdad laboral entre hombres y mujeres.

Decíamos que estudiar la filosofía de la mano de la biografía de los pensadores y su manera de vivir, nos brinda un enfoque más práctico junto a la tradición teórica; salubridad que para las artes escénicas hallamos cabida. El trabajo escénico unido a la reflexión de cómo vive el actor su vida encima y detrás del escenario; por ejemplo, la manera de afrontar las frustraciones económicas o las críticas sobre el papel que ha interpretado, temas como la escasa visibilidad, la cuestión del “éxito”, etc., afectan su pulso creativo sí o sí. Una lectura de la ironía socrática, alejada del cinismo o nihilismo, posibilita un acercamiento al “como vivimos” hondamente. Más allá de las certezas, de los tratados epistemológicos, mirar la ironía socrática de modo que se acerque al ejercicio, al entrenamiento o al autoconocimiento.

¿Cuál fue su aportación a la polis? Sobre esta bondadosa siembra también hay diferentes ideas. La del citado autor dice que fue básicamente difundir este autodescubrimiento. Resultado revelador por lo sano y práctico de esta misión socrática, por así decirlo, al descubrir la ironía como importante conducto hacia la propia concepción, ese “re-descubrirse” tan necesario para la mujer creadora tras siglos de ocultamiento. Ironía como tejido que forma o inicia un viaje, en muchos casos arriesgado, que puede resultarnos aterrador debido al miedo a no ser capaces; pero como habla esta cita:

[...] la conciencia auto reflexiva de la propia humildad fue una virtud política, y en este sentido, simpatizo con la idea de que una sociedad democrática sana es aquella en la que la gente puede reírse *de sí misma* ²⁵

Conciencia que tiene cabida en el “sé que no sé” socrático, con el pistoletazo de salida del deseo de búsqueda y sin negar la existencia de la verdad. De la mano de la ironía para desprendernos de la “maleza” que se esconde en nuestro interior nos interrogamos. Unas veces será al otro, otras a nosotros mismos, pero con la más absoluta “ignorancia” manifiesta, preguntarnos lo que se precise para apostar ponernos de frente a nuestro saber, supuesto, encontrarnos con las propias contradicciones. Liberar el “peso” de las certezas con la “ligereza” de no saber nada. Pero esto ¿nos puede llevar a un callejón sin salida? Ciertamente no lo descartamos, lo hemos vivido, pero como la extranjera Diotima le dice a Sócrates: “la verdadera opinión ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la ignorancia”²⁶, ese lugar donde

²⁵ J. BERNSTEIN, Richard, *Ironías de la filosofía*, Entrevista realizada por Ramón del Castillo, Revista Minerva 25. 15, Círculo de Bellas Artes, pág. 20-24, 26-05-2015, con motivo de la conferencia: What is socratic irony / p. 22

²⁶ PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 127

se tiene una opinión verdadera sin poder dar razón de ella. Intentar extraer la “esencia” de las acciones, mostrar lo común o “universal” que Sócrates pretendía, comparte tarea con el teatro que además, por sí solo, tiene la grandeza y fuerza de resurgir de entre las cenizas a lo largo de toda nuestra historia; alguna verdad esconderá y son muchas las creadoras que están resurgiendo de esa ocultación del pasado en nuestro presente. Labor no tanto propia sino común, como los diálogos y preguntas de Sócrates a terceros; “mayéutica” como órgano para “dar a luz” el conocimiento,

[...] No hago otra cosa que ir por todos lados para persuadiros, seáis jóvenes o viejos, que lo primero no es el cuidado del cuerpo ni el acumular riquezas, sino que lo primero es el cuidado y mejoramiento del alma; no ceso de repetiros que las riquezas no dan la virtud sino que la virtud es la que da a los hombres riquezas y los demás bienes, así públicos como privados²⁷

Fiel a esta empresa en la vida y en el oficio, con el valor depositado en el saber, se alejaba de los bienes materiales. El hecho de que su madre fuera “partera” da una interesante analogía con su compromiso o destino de ejercer como “partero” ayudando a dar a luz la verdad; es que el filósofo se definía humildemente como “estéril”, en sabiduría claro. Era ayudado por un sentido “espiritual” podríamos decir, mediante su “daimon”, este espíritu o guía, la intuición o conciencia crítica que se le otorga, nos resulta vinculado con el principio femenino; asociado con la maternidad, la intuición, el cuidado, el instinto y demás.

²⁷ PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 42

Precisamente en el *Banquete*, es Sócrates quien habla de Diotima, la única mujer calificada como sabia en el diálogo y que, por cierto, no llega a presentarse, por lo que el diálogo con “la otra parte” no se entabla. Diotima no puede corroborar las palabras de Sócrates sobre sí misma (decisión de Platón, no lo olvidamos). En resumidas cuentas, el filósofo afirma que lo que sabe del amor se lo debe a ella, quien conoce de este tema y otros muchos²⁸. Curioso ya que el pensamiento platónico con respecto a las mujeres, no es que digamos “justo”, contrario a este diálogo que posiciona a Diotima como “la que hizo comprender a Sócrates las verdades sobre Eros” y con el mismo método que utiliza el filósofo. ¿Y si fue ella quien lo inspiró? ¿Le enseñó sólo estas verdades u otras más? Afirma que sus razonamientos lo convencieron y pensando como ella, Sócrates asiente que para conseguir un bien grande, la naturaleza humana difícilmente podrá encontrar otro ayudante con más poder que Eros²⁹. Recapitulemos: el amor, el bien, lo bello, la ironía, la verdad, “dar a luz”, “solo sé que no sé nada” es la escena que nos brinda este filósofo y “burlón descarado”³⁰ según Alcibíades; la risa se teje bajo su nombre, es el “sileno” o gran orador que conmueve los corazones:

[...]y pasa toda su vida burlándose, chanceándose con todo el mundo. Pero cuando habla seriamente y muestra su interior al fin, no sé si otros han visto las bellezas que encierra, pero yo las he visto, y las he encontrado tan divinas, tan preciosas, tan grandes y tan encantadoras, que me ha parecido imposible resistir a Sócrates³¹

²⁸ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 127

²⁹ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 141

³⁰ PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 145

³¹ PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 147

Todos se ríen de este pobre joven y enamorado de Sócrates. Lo que le rodea tiene aire de salud y alegría, como este momento de los “elogios” cargado de simpatía y gracia. Se dan al vino, bebida por la que fluye el dios Dionisio, y finalmente se une más gente al banquete. Aristodemo nos cuenta que todos terminaron dormidos y solo tres permanecieron despiertos charlando: Agatón, Aristófanes y Sócrates. No es casualidad. Todos se duermen salvo nuestro enigmático filósofo, pareciendo ser inmune a los efectos del alcohol y vencedor al sueño ¿para qué dormir si hay verdades que buscar?

Tornando a los elogios a Sócrates, no descartamos que el aprecio de Platón a su maestro pudo haberlo embellecido maquillando su carácter; al margen de las teorías sobre Alcibíades y otros jóvenes admiradores del irónico, partamos a la cita de éste. Lo oculto, ese “interior” bellísimo que leímos sobre Sócrates, aparece cuando él está serio. Tras la burla constante y la broma, se “enmascara” otra parte de su identidad, podríamos decir, que se deja conocer en la seriedad.

Recordemos que Nietzsche sostenía que la tradición de la tragedia griega en la forma más primigenia, en su escenario, el único héroe presente era Dionisio. Por tanto las figuras posteriores en la escena son máscaras de aquel héroe originario, famosas figuras que detrás de esas máscaras esconden una divinidad. Si avanzamos en esta concepción, parafraseando a Nietzsche, estudiamos que todos los individuos, son individuos cómicos y por tanto no trágicos. Idea que Schopenhauer sembró, y Nietzsche en su deducción tanto filológica como filosófica, afirma que los griegos no pudieron soportar individuos en el escenario trágico³². Como

³² NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016, p. 96, 10

decíamos, Sócrates mediante su ironía también pudo “escondarse” tras una “máscara”, como intermediario entre el dios y la humanidad por ese *daimon* supuesto que le acompañaba. En esta perspectiva, la máscara de la ironía da la distancia o lejanía que permite mirar las cosas con perspectiva, sin enamorarse de las afirmaciones doctas, y buscar la verdad en un sentido más hondo.

Al final de *Banquete*, Platón cierra su ilustre diálogo con Sócrates³³ obligándoles por así decirlo, a reconocer que es cosa del mismo hombre el saber hacer comedias y tragedias, pues el autor que tiene el arte de hacer unas, también lo tiene de las otras. Acto seguido Aristófanes no aguanta más y se duerme, al momento lo hace Agatón. Define incoherente que Platón ponga estas palabras en boca de Sócrates, ya que su alumno nunca desarrolló esta idea según estudiosos; y además en Atenas no hubo un autor que escribiera ambos géneros. Pero más allá de los motivos por los que se afirma extraño este final, remitimos la “máscara” nietzscheana. Los héroes de la tragedia esconden la divinidad de Dionisio, siendo todos los individuos cómicos y no trágicos.

Aristófanes pisa la escena del *Banquete*, en relación con Sócrates, siendo un tema repetido en confrontaciones con diversas opiniones. El hipo de Aristóteles, un delicioso momento cómico justo cuando le toca hablar de Eros, y el ambiente distendido entre el comediógrafo de *Las nubes*³⁴ y Sócrates, nos muestran atisbos de humildad y tolerancia entre ambos por puño y letra de Platón. ¿Es un dato biográfico o forma parte de la poética de Platón?

³³ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p.156

³⁴ Comedia de Aristófanes en la que se burla descaradamente de Sócrates.

[...] como vosotros habéis oído en la comedia de Aristófanes, en la cual se representa a Sócrates suspenso en las nubes y diciendo mil otras extravagancias sobre cosas de que no entiendo absolutamente nada; y, al decir esto, no es que menosprecie esta índole de conocimientos siempre que haya quien sea en ellos entendido, sino es que, en efecto, no me ocupo de esta ciencia³⁵

Sócrates durante su juicio, en *Apología de Sócrates* como en el *Banquete*, deja ver su ironía. El “yo no entiendo absolutamente nada”, en este caso sobre el arte de Aristóteles, cobra forma como esencialidad del saber filosófico. Reconocer las propias limitaciones, los propios límites de la ignorancia para así evitar el fallo de hablar de aquello que se desconoce. ¿Era esta una máscara irónica?

[...] ¿Cómo? ¿Es quizá el cientificismo solamente un miedo y una evasiva ante el pesimismo? ¿Una refinada y legítima defensa-contra la *verdad*? Y, hablando en términos morales, ¿algo así como cobardía y falsedad? Hablando en términos no-morales, ¿una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso *tu* secreto? Oh irónico misterioso, ¿fue ésa acaso tu ironía? ³⁶

Nietzsche nos dice que, para los griegos, la imagen del sátiro era un anhelo, la naturaleza primordial del ser humano. Las expresiones de las excitaciones del sátiro eran

³⁵ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 24

³⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joan B. Linares), Madrid, Anaya, 2016, p. 29

concebidas como las más fuertes y supremas; imaginamos a Sócrates como ese entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios. Heraldo de una sabiduría, parafraseando a Nietzsche, que nace desde lo más hondo del pecho de la naturaleza³⁷. Leímos que Sócrates fue llamado sátiro, “sileno” por Alcibíades, entre otros. Según Nietzsche, el sátiro para los griegos era una figura sublime y divina. El griego dionisiaco desea la verdad y naturaleza en la fuerza máxima de ambas, viéndose a sí mismo transformado mágicamente en sátiro³⁸.

[...] De la sonrisa de ese Dionisio surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos. En aquella existencia como dios despedazado Dionisio tiene la doble naturaleza de un cruel daimon que ha vuelto al estado salvaje y de un dulce soberano lleno de bondad³⁹

¿Esta definición es próxima a cómo los atenienses vieron a Sócrates? El *daimon* nietzscheano tiene vinculación con el enigmático filósofo ático, con el héroe bondadoso, fuente de conocimiento y del reverso un sufrimiento: es externo al orden común en sus costumbres intelectuales. Su ironía atisba un estado “salvaje” para sus contemporáneos. Entre los calificativos de Nietzsche a la tragedia de Eurípides está el “socratismo estético”, aquella tendencia “no-dionisiaca”, lejos de la artística. Sócrates aparece como destructor de la misma⁴⁰, la culpa recae en él con total claridad. Máscaras al fin y al cabo, aquellas que destapan una divinidad que habla, que en el caso de Eurípides, la máscara es de Sócrates y no la de Dionisio

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016, cit. p.82

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p.82

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p.98

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p.81

ni Apolo, “un daimon que acaba de nacer”⁴¹. Ley de que “todo tiene que ser inteligible para ser bello”⁴², estamos ante la instauración del racionalismo como método y agudo proceso crítico iniciado con Sócrates.

[...]¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?⁴³

Nos asaltan dudas sobre el lugar de la sabiduría y la lógica, referentes a personajes que desarrollan o han nacido del ser humano creador, artístico, cuyo comportamiento se sale de la lógica científica habitual. Acercarnos a la pregunta de que quizá hay una sabiduría no asequible, vetada o velada para la lógica común de la “ciencia”, frente a ciertos límites de la naturaleza y a la lógica, asalta “otra” que camina en distinto modo. A veces la llamada “imperfección” en terreros científicos, viene provocada por una incomprensión. Límite incluso con lo onírico, lo noble y divino, una ebriedad dionisiaca, para continuar en terminología nietzscheana, que guarda un sentido a pesar de sus consecuencias, incluso previas al socratismo, contra el terreno dionisiaco. Frente a una lógica dominante y absoluta, se encuentra una frontera temerosa, postergada, pero de fuerzas naturales. Embriaguez dionisiaca cuya risa es la expresión antagónica de lo apolíneo, un canto cautivador, que rompe los hilos de la absoluta lógica imperante. Pero ¿qué queda de ella? ¿Quiénes emprenden el paso hacia lo fronterizo de este límite de la lógica?

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p.110

⁴² NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p. 112, 8

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016, p. 125, 14

[...] lo que la comedia pretende es presentar la incoherencia última del mundo, la ironía de la crítica, el final inesperado, fantástico o increíble, la sospecha de que, quizá, no todo está sujeto a ese orden pretendido, como podemos comprobar en las posturas de los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides⁴⁴

Fuera o no Sócrates adversario de Dionisio, tuviera culpa⁴⁵ o no del perecer de la tragedia antigua, si la relación entre Sócrates y Eurípides era conocida en la Antigüedad⁴⁶, la apuesta será incluir a Aristófanes entre nosotros. Sabemos que en sus comedias ofrece un tono entre indignado y despreciativo sobre ambos. A pesar de que entre algunos doctos de su tiempo concibieran con horror sus comedias, vayamos al retrato que dibujó sobre el filósofo: un mentiroso y un degenerado. Llegados aquí, son sustanciales varias cuestiones: ¿Por qué Nietzsche no profundiza en la obra de Aristófanes ni en la comedia en general? ¿Por qué Sócrates sólo asistía al teatro cuando se representaba una nueva tragedia de Eurípides? ¿Por qué se utilizaron las burlas de Aristófanes a Sócrates en *Las nubes* durante el juicio de éste, pasados ya más de veinticinco años de su representación? ¿Para eso sí se toman en serio las palabras de un comediógrafo y se utilizan como testimonio de una verdad? Platón pone en boca de Aristóteles en su *Banquete*, que el lenguaje histriónico de la comedia, es mucho más profundo de lo que se cree o parezca.

⁴⁴ SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p.31

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016, p. 115, 8

[...]Y lo más extraño de mi situación es que no se puede saber ni decir los nombres de ninguno de ellos, fuera de uno que hace comedias⁴⁷

Es inquietante. Aristófanes cuando escribe *Las Nubes* probablemente no llegaba a tener los veinticinco años. Elsa García Novo no dice acertadamente que su grado de responsabilidad o comprensión ante la figura de Sócrates, son los de un joven muy brillante, no los de un hombre en su madurez⁴⁸. Si nos pareciera exagerada la crítica de Aristófanes a Sócrates, pensemos sobre el concepto del filósofo y hombre que tenemos hoy, ¿no nos viene acuñado después del transcurso de la historia y los textos de Platón y Jenofonte? Es posible que la percepción o juicio de la sociedad de entonces, viera en los comienzos de Sócrates correspondencias muy cercanas a los sofistas. Es a estos a los que ataca Aristófanes.

Nos resulta verdaderamente injusto y si cabe ilógico, que en cierta medida se culpara al comediógrafo de la muerte de Sócrates. La situación política, económica como social y moral de Atenas, era desastrosa⁴⁹, y habiendo transcurrido más de veinte años de la representación de *Las Nubes* cuando se hace el juicio a Sócrates. Hablaremos de la obra y carácter de Aristófanes cuando convenga, más ahora en relación con Sócrates, damos énfasis en que ambos intentaron mejorar su mundo, aunque no coincidieran en los mismos medios para ello, pero los ataques del comediógrafo en sus obras, como *Lisístrata*, *Las Asambleístas* o *Dinero*, se dirigen más bien hacia aspectos prácticos de su realidad. Por lo que conocemos de sus ademanes y prácticas, Sócrates tuvo que ser una personalidad un tanto desarraigada. Algunos de sus amigos

⁴⁷ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 23

⁴⁸ ARISTÓFANES, *Las nubes*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004, introducción, p. 16

⁴⁹ ARISTÓFANES, *Las nubes*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004, p. 15

no lo comprendieron, como vemos en *Critón*, hasta el final de su vida, reflejo de un personaje “revolucionario”.

Es desmesurada la posible atribución de Aristóteles como influyente al juicio del filósofo, quizás pecó de desconocimiento sobre el pensamiento o persona socrática, pero por los aspectos aquí remitidos, sumado al cambio radical de una Atenas que, en la época del juicio, lo había perdido casi todo, dictan aspectos de una sociedad que posiblemente buscaba culpables por doquier⁵⁰.

¿Quién iba a pensar que el personaje ridiculizado y burlado sobre un escenario fuera a transformarse, pasados tantos años, en criminal de muerte para una sociedad? Momentos de nuestra historia en los que “la realidad supera la ficción”, y ejercitando nuestra reflexión pensemos en el “efecto” que una burla puede provocar a un pueblo en sus momentos de crisis. Posiblemente la risa de la comedia se acoja con más desesperanza y dolor hasta despedazarla en lo descontextualizado, a diferencia de su hermana “la seria”.

La risa es un impulso primitivo que libera el alma de imperfecciones, nosotros hacemos “apología” a la risa suscitada por Aristófanes, aquella que sucede en el teatro. Peter Brook nos dice del teatro que es un arte que siempre se afirma en el presente y esto es lo que puede, entre otras cosas, hacerlo más real y también más inquietante. El teatro tiene una fuerza latente “que

⁵⁰ ARISTÓFANES, *Las nubes*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004, p. 16

muestra el tributo que ha de pagar a la censura”⁵¹. El teatro, incluso en los regímenes políticos en los que la palabra escrita o imagen gozan de libertad, es el último al que se libera de las trabas oficiales.

La risa compartida en este espacio forma un acto público, que mueve y transforma el territorio del templo- cuerpo, llegando a ser un grito sin palabras, una voz silenciosa cuya palabra no puede verbalizarse, esa es la risa que desvela. La risa en el teatro como acción física en un rito o acto artístico, pensamos que busca perpetuar la memoria u olvidar lo que ha sido; la ironía como actitud en la vida expresa en ocasiones mediante la risa una “escritura del cuerpo”.

Descansamos en la visión de Nietzsche cuando nos habla de Sócrates, como la primera existencia de “el tipo de ser humano teórico”⁵² que como el artista, también encuentra placer, disfrute y satisfacción “en el proceso de un desvelamiento”⁵³, su meta más alta. Sócrates es con quien el pensar llega al lugar más hondo del ser; pensar más allá de conocer, es un pensar en “*corregir* el ser”⁵⁴. Ser humano socrático como una antorcha, nos dice Nietzsche, con la vocación noble de diferenciar ente el conocimiento verdadero, la apariencia y el error⁵⁵. Y para concluir, del mismo modo que abrimos este capítulo, lo hacemos de la mano de María Zambrano que, con similitud a Sócrates, su ofrenda es un viaje “hacia un saber sobre el alma”

⁵¹ BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, (Trad. Ramón Gil Novales), Barcelona, Península, 2002, p. 149

⁵² NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p. 126

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p. 16

⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p. 127. 5

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, cit. p. 129, 15

que tilda de risa nuestro acto, recordando que, a pesar de su desconcertante final, aún vive la ironía socrática. Risa como voz del cuerpo, la voz del espíritu.

[...] Lo que publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital [...] Libera aquello que independientemente de que lo pretenda o no, tenga poder para ello, y por el contrario, sin este poder de nada sirve el pretenderlo. Hay un amor impotente, que se llama filantropía⁵⁶

⁵⁶ ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, p. 41

2.3 La risa en los diálogos de Platón: hacia Kant y María Zambrano

Teniendo en cuenta que no hay un diálogo platónico que hable en sí de la risa, asiduamente hace uso de la ironía mediante Sócrates, protagonista en la mayoría de estas obras. Desde la perspectiva teatral y mitológica de la cultura clásica, abordaremos el *Banquete*⁵⁷ como muestra para los diálogos platónicos. Así mismo el ensayo *La imagen y el olvido*⁵⁸ brindará apoyo en nuestra reflexión sobre el valor del arte de la “imitación” en Platón.

Aunque el tema principal del *Banquete* sea el amor, sutilmente existe un planteamiento sobre el significado de enamorarse, engañarse, ser feliz y emborracharse, introduciéndonos en el “humor metafísico” o grandes momentos irónico- graciosos de nuestra historia teatral como veremos en *Luces de Bohemia* de Valle Inclán en homenaje a la escena de *Hamlet* del entierro de Ofelia.

En *Banquete* Platón retoma el mito de “purificación” como forma de conocimiento e iniciación para introducirse en la naturaleza del alma. Los griegos acudían a los oráculos para hallar respuesta a las preguntas: ¿quién soy yo? ¿Cuál es mi destino? Tal hizo Sócrates para escuchar su *daimon* o así se buscaba en los ritos de Eleusis. Tras su maestro Sócrates, y éste a través de Diotima, Platón desde la perspectiva filosófica retoma en *Banquete* hablar de la teoría

⁵⁷ PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003

⁵⁸ AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995

del amor-conocimiento⁵⁹; ¿valoró en demasía la autosuficiencia del amor intelectual? Son numerosas las investigaciones realizadas sobre la figura de Diotima pero se sigue dudando si fue o no, una figura real.

Numerosos filósofos posteriormente han vuelto a escribir sobre esta sabia mujer, como el caso de María Zambrano, en su obra dramática *Diotima de Mantinea*, la que inicia a Sócrates sobre los misterios del amor. María Zambrano encuentra a Diotima en lo subterráneo, en el lugar de los ricos yacimientos, en la entraña sin luz donde, si se puede hablar sólo sería oscuramente.⁶⁰ Dentro de sus temas filosóficos se interesa por la relación entre amor y conocimiento recogiendo el testigo de Platón. En *Hacia un saber sobre el alma* Zambrano nos habla que enamorarse de un ser concreto, un igual, es la experiencia necesaria para hallar las ideas, es “el conocimiento de la verdadera realidad: la realidad invulnerable”⁶¹.

Pero ¿cómo debemos leer los diálogos de Platón? Leo Strauss ⁶² nos advierte que la certeza sobre su pensamiento en este tipo de obras no es del todo exacta. Los diálogos se aproximan a un drama en los que hay: personajes, trama, acción, etc. Tenerlo en cuenta nos acerca más a una obra de arte que a la lectura de una doctrina teórica. Es posible que las abundantes investigaciones con diversas teorías sobre los diálogos de Platón se deban precisamente a que Sócrates es una figura repetida. Comprender el verdadero sentido de un

⁵⁹BERNÁRDEZ, Mariana, *María Zambrano: sobre Diótima de Mantinea*, Revista Conaculta, Biblioteca de México, ISSN 0188-476X, N°69, Mayo-Junio 2002, págs. 17-19 <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx>

⁶⁰ BERNÁRDEZ, Mariana, *María Zambrano: sobre Diótima de Mantinea*, cit. págs. 17-19

⁶¹ ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, p. 117

⁶² AMAT, Dolores, *Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político*, Revista Anacronismo e Irrupción. ISSN 2250-4982, Vol. 5 N° 8, Mayo 2015 a Noviembre 2015 ,p. 79-116

irónico no es tarea unilateral, depende de la época en la que se lea, el lugar o la mirada del que lo haga. Platón en otras obras, como filósofo, no era asiduamente irónico, aspecto que también dificulta la diferenciación entre, las expresiones “sinceras” de las “trampas” irónicas.

Si vamos *Banquete* la obra nos sitúa en un espacio, un tiempo y con unos personajes concretos. Su estructura es con principio, nudo y desenlace. Forma que nos acerca a una lectura más “participativa”, podríamos decir, al representar este encuentro con diálogos y acción. Además, lo cómico e irónico están presentes en la “fiesta” mediante: la presencia del vino, la embriaguez de los personajes, el hipo de Aristófanes, los celos amorosos hacia Sócrates y otras acciones nombradas en el capítulo precedente.

La utilización del humor tiene un carácter metódico, incluido en la forma del diálogo, su sentido aporta al conocimiento un saber representativo, poético, que dista del doctrinario “serio” de máximas filosóficas. La ironía es empleada para hablar del amor y cuestionar las verdades inmutables sobre él, pero ¿también como respuesta a Aristófanes? Concretemos dos aspectos punteamos⁶³: el hipo del comediógrafo, y el final del *Banquete*. Ambos podrían reflejar de lo humorístico- irónico el contenido de un mensaje más serio que innova reflexionar.

En obras de Aristófanes como *Las Nubes*, *La Asamblea de las Mujeres* o *Las Avispas*, sus temas del dios del amor y la presencia femenina como grupo “activo” están muy presentes. Platón en *Banquete*, cuando le toca el turno de palabra al comediógrafo, le “hace” sufrir el ataque de hipo, algo inesperado que se “rebela”, tal que sus comedias en tono risible, la

⁶³ Nos referimos al capítulo anterior: La ironía socrática

dicotomía entre convención y naturaleza. Hasta que el cuerpo no se lo permita, no podrá continuar con las “reglas” del discurso, correspondiente a la parte “racional”. Erixímaco le da pie:

[...] A ti te toca, Aristófanes, suplir lo que yo haya omitido. Por lo tanto, si tienes el proyecto de honrar al dios de otra manera, hazlo y comienza, ya que tu hipo ha cesado⁶⁴

Erixímaco es el estudioso de la naturaleza que, según Strauss, Platón reconoce que Aristófanes investiga la “*physis*” como los filósofos dando un aspecto cómico y serio en las reflexiones de este diálogo⁶⁵. Una vez que recupera su estado corporal natural, vuelve a “jugar” a los elogios a Eros. Los discursos sobre el amor de Aristófanes y Sócrates en común tienen que ni el poeta ni el filósofo pueden demostrar por completo su visión. Eros forma parte de la “natural” y misteriosa razón humana, un impulso que en Sócrates es visto en horizontal y Aristófanes en cambio más vertical. El primero coloca en el deseo de los seres humanos el impulso hacia la filosofía el lugar más elevado, y el comediógrafo en un sentido más liso.

¿Qué podemos obtener? Sócrates quizá es expuesto por Platón en rango “superior” a Aristófanes, cuando además, al final de su obra lo muestra “vencedor” a sus impulsos o naturaleza física. Strauss nos habla de que frente a los dos poetas que permanecen despiertos y Sócrates, el filósofo, es el único que vence al sueño y a los efectos del vino. Por tanto Platón,

⁶⁴PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 11

⁶⁵ AMAT, Dolores, *Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político*, Revista Anacronismo e Irrupción. ISSN 2250-4982 – Vol. 5 N° 8 – Mayo 2015 a Noviembre 2015 ,p. 79-116

en respuesta a las burlas de Aristófanes en *Las Nubes*, describe al sabio Sócrates como “héroe” en cuanto a la razón y misterios de su propia naturaleza corporal. Ayudándose del humor metafísico, Platón emplea su ingenio al escribir la situación y acción de los personajes. El motivo posible sea para ridiculizar a los poetas mostrando que, el filósofo en el discurso racional, como al control de su cuerpo, sobresale.

“Los diversos diálogos forman un *kosmos* que misteriosamente imitan al misterioso *kosmos*”⁶⁶

Y es que sus diálogos varían según los interlocutores, caracteres, habilidades y gracia. La originalidad y naturaleza espontánea de sus palabras, muestran cercanía a lo múltiple del ser, que en presencia del humor, deja ver la riqueza y heterogeneidad del mundo, ¿no es posible que el estilo y habilidad en Platón sea uno de los motivos de su reconocido influjo? El diálogo entre el lector y la trama, narrados con la presencia irónico- cómico, promueve una experiencia de pensamiento. Son nociones importantes sobre el pensar que recurriendo a la risa, Platón sutilmente busca la atención y comprensión de los interlocutores de sus diálogos de modo recíproco.

Es parte de la grandeza de Platón que haya confesado que existen algunas verdades últimas que están por encima de los poderes demostrativos de la razón humana [...] El valor del mito reside en que brinda una vía para intentarlo [...] es un medio para exponer un posible

⁶⁶STRAUSS, Leo, *La ciudad y el hombre*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006, p. 95, citado por: AMAT, Dolores, *Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político*, Revista Anacronismo e Irrupción. ISSN 2250-4982 – Vol. 5 N° 8 – Mayo 2015 a Noviembre 2015 ,p. 79-116, p.110

recuento de hechos que sabemos que existen pero que tenemos que reconocer que son demasiado misteriosos para tolerar una demostración científica⁶⁷

Es momento de preguntarnos: ¿por qué Platón no estimó el arte imitativo? Su idea y valor despiertan dudas y, por qué negarlo, desconcierto, al tratarse de un pensador que ha demostrado utilizar, sobradamente bien, técnicas literarias y artísticas de las que hacía uso. Todo apunta que, era consciente de la utilización de su personal lenguaje, y que su saber era un saber con fundamento, no lo dudamos, pero esa distancia a las imágenes artísticas ¿realmente las concebía como un peligro?

Les tenía un aprecio limitado⁶⁸ y afirmaba que el poder del arte imitativo podía hacer peligrar el alma de los espectadores. El arte “tenía el poder de llegar al alma del receptor y atraparlo para siempre”⁶⁹. Concebía en la mentira e ilusión del arte este significativo signo que consecuentemente apelaba no mostrar interés ni atención excesiva. Reflexionó sobre la magia y efectos que el arte producía sobre el alma de los espectadores⁷⁰, afirmando que eran sobrecogedores. Su preocupación era la mentira y la ilusión, mundo de espejos al que podía introducirse nuestra alma. Arte como utilidad de educar la mente antes que la vista, de lo contrario, Platón piensa que revelaría al ser humano un mundo distorsionado, de seres

⁶⁷GOUTHRIE, William Keith Chambers, *Orpheus and the Greek Religion*, Prinueton 1993, pág.239, citado por: AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p.21.22

⁶⁸AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 16

⁶⁹AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 21

⁷⁰AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p.31

diferentes a lo que son, donde se vive sin libertad, encarcelo y sin juicio, un mundo de espejismos⁷¹

La opinión de Platón sobre los actores, el teatro y la comedia es digna de constatar, no por lo alentador, más bien por la transmisión y siembra de su pensamiento, que en los neoplatónicos y luego en la cristiandad primitiva, fueron cultivados. Siendo conocedores de esta red de pensamientos sobre este arte, nuestro ahora tendrá más perspectivas y si cabe, sentido para justificar por qué esta desalentadora valoración de lo cómico. Pero antes de sumergirnos en su postura sobre este arte y en particular el de la imitación, es importante situarnos en los valores que la cultura griega de entonces tenía en: la mentira y la ilusión. Del mismo modo, la filosofía platónica en cuestiones tales como: los sentidos y las ideas.

La esencia de las Musas, Diosino, y sus seguidoras las Bacantes, nos darán un cierre esencial para nuestra búsqueda de la risa y lo femenino.

Incluso la elección del lugar donde los hombres erigían los templos y practicaban las artes dependía de los dioses [...] Los artistas repetían gestos fundacionales cuya finalidad era refundar el mundo, porque sólo entonces lo que realizaban tenía consistencia de la realidad originaria, no sometida al tiempo⁷²

⁷¹AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit.,p. 31

⁷²AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit.p. 211

La vivencia del artista en esta época trataba sobre lo real y substancial, lo que permanecía vivo independiente del tiempo⁷³, a diferencia de épocas posteriores y en nuestra actualidad, que vive infaliblemente en y del tiempo. *Mnemósine*, era la primera diosa de la memoria del mundo⁷⁴, lo que los artistas documentaban era su seno, la Memoria, para proteger del olvido lo real. Los artistas necesitaban de la Musa, y el intérprete comprendía la realidad atravesándola.

Tras el olvido del tiempo podían salir del mundo e ir al origen, a la fuente de lo informe y el agua para resurgir con el interior dispuesto. La mirada extensa que conecta con lo invisible a los sentidos⁷⁵, ¿nos referimos al impulso creativo? ¿A “eso que pasa” difícil de denominar cuando surge la inspiración? En todo caso es un sentido “místico”, ese “algo” que formaba parte del arte en la Grecia clásica, y que hoy por hoy, no existe como tal. Pero cuidado, sigue habiendo bastante de este sentido “originario” en lo artístico, aunque la saturación de conceptos, técnicas desarrolladas, y demás “ruidos capitalistas”, puedan confundir o difuminar lo esencial. Meyerhold dijo:

Para verter en la escena verdaderas lágrimas, es necesario experimentar la emoción de la creación, el impulso interior, es decir, estar en el mismo estado que en el momento de estallar la risa sincera. La naturaleza psicofísica de las lágrimas y de la risa escénica es idéntica. Las dos brotan de la alegría y del impulso del artista⁷⁶.

⁷³AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela p. 210

⁷⁴AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 210

⁷⁵AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit.p. 212

⁷⁶MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 127

Impulso, alegría, interior, lágrimas, risas: creación. Todo conecta sutilmente con lo referido en la Grecia Clásica, a ellos, la divinidad les era manifestada mediante los intérpretes como portadores de sus dioses. Al igual que ahora, revivía una pasión como si fuera la primera vez que sucediera o como si ésta se mostrara nuevamente. En este período la gran diferencia es que los actores eran “portadores” mediante su cuerpo y voz: un medio que prestaban a los dioses. Sin los intérpretes, la divinidad no tendría una existencia visible en la Tierra, “de algún modo, los intérpretes son dioses, nuevamente encargados, o hijos de dioses”⁷⁷. Pero ¿de qué dioses?

Demos pinceladas de esta mitología: aquella en la sus divinidades jugaban, mentían, se divertían y sufrían. Zeus es un claro ejemplo, jugueteaba con las ninfas, diosas, los y las mortales. Leemos así que, de alguna manera, fue el primer actor o el primer transformista, aprendió que se conseguía más simulando que a la fuerza⁷⁸. Y no solo él, los dioses del Olimpo aprendieron esta lección, sus trifulcas terminaban en peleas o en bromas y burlas, ¿a dónde nos traslada? Precisamente al juego, aquel en el que se engaña o parodia al oponente, para ponerlo a prueba: “la intención de las bromas es provocar una respuesta desmesurada, risible, ridícula”⁷⁹ y esto ocurría en el Olimpo: el ingenio también era útil para “sacar de quicio”.

⁷⁷AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela p.39

⁷⁸AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 37

⁷⁹AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p.38

[...] “Por consiguiente, todo hombre y toda mujer, a lo largo de toda su vida, deben acomodarse lo mejor posible a este papel, jugando a los juegos, más bellos que pueda haber”⁸⁰

Este pensamiento de Platón que nos hace preguntarnos: ¿cómo es que intentó censurar este arte si el juego que desarrolla contiene cierta similitud con el de sus dioses? Hamlet escenificó un crimen en palacio, de este modo fue como descubrió que su tío fue el asesino de su padre. Una escenificación, un juego, un “hacer como si”, que en algún momento, puede dejar la ficción y convertirse en realidad. Kant nos habla del juego como una “finalidad que carece de fin”⁸¹, una ficción de vida que nos produce placer en lo corpóreo y espiritual: su fin es el juego mismo. Los niños son el máximo ejemplo de esta predisposición, tienen la capacidad de juego, verdadera, los adultos jugamos por algo a cambio y tememos perder, ellos no. Como los artesanos o los artistas cuando se embarcan en una tarea, se olvidan del tiempo y del “fin”, se dejan llevar por su actividad y ánimo. Cuando olvidamos que nuestra labor tiene un fin, se convierte en un medio. Kant afirma que en este sentido, simplemente nos entregamos a la labor haciendo desaparecer la idea de utilidad. En el juego, como los dioses, el tiempo se detiene, se anuncia el arte, aparece la gracia y delicadeza: es “juego por el juego”⁸².

Hesíodo cuenta en su *Teogonía*⁸³, obra fundamental sobre los mitos de la religión griega, nos cuenta que los dioses por haber jurado en falso y mentirse entre ellos eran convertidos en morales. Descendían a la Tierra y en un estado “comatoso” durante un Gran

⁸⁰AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela. p. 39

⁸¹GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 194

⁸²GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, cit. p. 194

⁸³GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, cit., p. 49-52

Año se les imponía este castigo. El poeta referido definía este estado de los dioses como si entraran en una pesadilla o pesado sueño durante el tiempo que permanecían destronados.

Los ciudadanos de este tiempo, incluido Platón, al ver en sus dioses este castigo, asistirían normal un rechazo drástico a la mentira. Sobre las mentiras hay diversas opiniones, como la de las Musas del mismo poeta, que resultaban agradables de oír, ayudaban al olvido de las desgracias y aspectos desagradables sobre el origen del mundo. Los sofistas por ejemplo, concebían en las ilusiones un sentido sanador para con el dolor. Estos filósofos al contemplar la verdad distante a los seres humanos, concebían que lo único que podrían poseer eran precisamente las opiniones u ilusiones⁸⁴.

Continuemos con Platón y su metafísica sobre las ideas: el mundo está dividido en Ser y sombra, en ésta última deposita las ilusiones sensibles; su primacía estaba en la unidad del Ser, invisible a los sentidos. Desde la Tierra por así decirlo, Platón afirma que no podemos ver el Ser con claridad, y su condena era clara hacia las ilusiones sensibles. Ahora bien, en su ciudad ideal, ¿qué lugar ocupaban los imagineros, sofistas, adivinos, poetas y artesanos? Junto a los tiranos. El último puesto. Todos ellos vivían lejos de las “realidades verdaderas”⁸⁵. Tras este pensamiento filosófico le sigue una condena hacia la ilusión, mentira o falsedad artísticas. Aunque sea drástica, en cierta medida era de esperar.

⁸⁴AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 70

⁸⁵AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 51

Diferenció que la mentira es diferente a la ilusión. De la primera estaba más a favor si habían sido escenificadas con la supervisión de políticos o filósofos, los primeros en su jerarquía del estado ideal, claro. Ellos sí estaban preparados para corregir la obra⁸⁶. Ahora nos acordamos de Nietzsche, el superhombre y los futuros filósofos artistas que trabajaremos. ¿Y la risa? En nuestra tesis andamos desarrollando que la ironía es un medio de conocimiento, y la risa, entre otros aspectos de su esencialidad, sería la expresión de este “sentido” pensante y práctico.

La ironía desvela una verdad, como Platón en sus diálogos nos hace ver mediante Sócrates y la “duda metódica”. En los tres tipos de conocimiento que Platón desarrolló, el primero es el que se acerca a la verdad, al conocimiento “científico” o “noético”. Nos lleva a reflexionar que la ironía puede ser uno de sus métodos como su maestro Sócrates le enseñó. La risa es una expresión que se manifiesta en lo corporal, mayormente, también existe la risa en nuestra imaginación, deseos, recuerdos, pero no es el caso. Risa y cuerpo, decíamos. Si en la filosofía platónica el cuerpo es una cárcel y el alma en un cuerpo vivo quedaba encarcelada⁸⁷, ¿podría ser la risa una expresión del alma? En el Banquete encontramos una respuesta en boca de Aristófanes:

[...] Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra⁸⁸

⁸⁶AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela p. 48

⁸⁷AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit, 1995, p.174

⁸⁸PLATÓN, *Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003, p. 113

Cuerpo y alma, amor y conocimiento, risa e ironía se plantean en Platón. Cuando reímos se abren ciertas puertas de nuestro Ser, se liberan tensiones y parece como si “algo se quebrara” o distendiera, proporcionando una sanadora sensación de “paz” interior o alivio. Siguiendo con la filosofía de Platón, la risa podría ser una respuesta liberadora del “alma” que llena de fuera y regenera lo encarcelado del Ser. Devuelve un estado originario cercano a lo natural de nuestra esencia. Es una especie de cese, momentáneo, del sufrimiento mediante el abandono a las formas, lo lineal, lo pactado. Cuando nos desapegamos por un instante, somos más propicios a reír, a renunciar de aquello “triste”, “pesado”, “preocupante”. La risa ayuda a quitar el “velo de maya” del Budismo, y captar ciertas verdades, pero ¿qué es lo real? ¿No hay algo en la vida, en lo “real” que pareciera “burlarse”?

El artista está abierto al reino de lo posible, no está ligado a “condiciones reales”⁸⁹, por tanto, la concepción de Platón al arte como perdición del alma, se aleja de la esencia del artista, cuya libertad es distinta de la moral, va por otros derroteros. Su modo de ser del hacer artístico, parafraseando a Hartmann, corresponde precisamente a la “desrealización”: ese es su modo.

¿Acaso el creador no debe de haber creado también el contenido que aparece, elevándolo por encima de lo que se da en la vida?⁹⁰

⁸⁹HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 47.

⁹⁰HARTMANN, Nicolai, *Estética*, cit. p. 48

Simpatizamos con la idea de que, el espacio artístico es ilimitado, la teoría de la “mimesis” en el arte, pudo haberlo acotado. Aunque naciera con Platón, retomado por Aristóteles, son muchos los nombres que acompañan esta teoría con similares concepciones, en las que el artista parece tener ya dibujado lo que ha de formar, sin poder mostrar algo nuevo. Cabe preguntarnos cuánto queda de la concepción valiosa del artista como creador de “algo nuevo que todavía no poseyera”⁹¹.

Platón nos habla que el motivo por el que el poeta no puede llegar tan lejos como un matemático por ejemplo, se debe a su incapacidad para explicar el camino que le había llevado ahí, las causas de su conocimiento. Fruto del azar, sin visión clara del problema, no podía enseñar. La naturaleza, las opiniones y el humor, al ser mudables, no aportaban nada claro y por ende su validez era limitada. Al alma no podían iluminar por ese “fluir sin avisar”⁹². Además una aportación grande de Platón a la teoría del arte fue, precisamente, la diferencia de dos tipos de informaciones erróneas de la mentira, el arte era una de ellas.

A pesar de conocer muy bien a los poetas, Platón retrató al artista sin piedad, un miserable “sufreloto”⁹³ fue su ofrecimiento. Por valerse de las fábulas, nos hace pensar que quizás pudo comprobar la atracción y magnetismo incomparable de los actores, a diferencia de las otras demostraciones. Los lugares donde se juntaban los cómicos y artistas estaban alejados, donde tuvieran “oscuridad”. Se dice que eran interesados, temidos, que opinaban lo que les

⁹¹HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977., p. 47

⁹²AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 185

⁹³AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 167

venía en gana, o si callaban era porque algo ocultaban, es decir, eran cobardes y astutos. Hallamos muchas más bondades acerca de nuestros antepasados “imitadores” que, si nos posicionamos en el los tipos de conocimiento según Platón, ¿estas definiciones atienden a lo científico o más bien a opiniones? ¿Qué método se empleó para constatar de manera tan generalizada la “naturaleza” deshonestas e indigna de este gremio? Ahora, como en Platón, vemos que las opiniones no tienen valor de “verdad”, pues nos hacen dudar.

Las imágenes endurecían el alma que las miraban, y lo temido para Platón era que borrraban los recuerdos e impedían que se formaran, provocando en los seres humanos el desconocimiento: crear opiniones falsas y confundir ilusión con realidad⁹⁴. Y es que resulta difícil explicar las percepciones a modo general, “vemos” la ira o la alegría, mas explicar el “como” se imprime todo ello en nosotros, es complicado. Hartmann nos responde que, en realidad al ser humano, es lo interior lo que concierne y percibe, pues lo externo, lo solemos pasar por alto⁹⁵. Ese “penetrar con la mirada”. Lo que común mueve todas las artes al fin y al cabo es la vida, lo que emociona el espíritu, de donde surgen sus temas y material que, el arte “a esta vida vuelve su efecto”⁹⁶. Según Kant, el pensamiento tiene como actividad esencial formar conceptos, y cuando forma conceptos objetivos no es “otra que la capacidad de hacer juicios”⁹⁷. Somos nosotros los que unificamos las sensaciones, algo es “objeto” y no ilusión, cuando afirmamos de su existencia y propiedades como independientes de “mí”. Percibimos por los sentidos, imaginamos o pensamos, y en último término, lo consideramos pensable y

⁹⁴AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 192

⁹⁵HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 55

⁹⁶HARTMANN, Nicolai, *Estética*, cit. p. 49

⁹⁷GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 84

perceptible. La separación entre reales e imaginadas será, en su pensamiento, mediante la voluntad propia de reflexión y análisis de cada ser humano⁹⁸.

Kant vuelve la mirada hacia Platón sobre las ideas, pero simpatizamos con su concepción y especial validez a la vida “espiritual”. Las ideas son como “guía” para nuestro conocimiento de la realidad, manifiestan algo que se excede a toda experiencia. Es posible que sean ese algo “que no es” y por tanto no tiene realidad empírica como afirma Kant, aunque sí ejercen de brújula para el saber de nuestra realidad.

Vislumbramos en el significado kantiano de “experiencia”, espacio para el teatro, el que ofrece un medio creador de dicho conocimiento. Creemos que este arte sí forma parte de los anhelos por conocimiento que definen al ser humano y su realidad interior. El teatro contiene lo real y lo ideal, es y existe en la experiencia de sus participantes, en los que fueron y los que vendrán, pero también trata lo que no existe en lo cotidiano, el teatro también es pensamiento y dirige la experiencia.

Siguiendo con Platón, la Grecia de su entonces era la que vivía una comunicación muy especial entre la divinidad inspiradora y el espectador y, en medio, como intercesores, los actores, mimos y músicos. Formaban diferentes hilos de un tejido teatral, artístico, que se acercaba al alma humana con una fuerza compartida entre todos. Se creía en el “*éntheos*”⁹⁹, el artista tenía dentro de sí al dios, como el *daimon* socrático o el “genio maligno” de Descartes.

⁹⁸GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 92

⁹⁹ Término griego que se refiere a la “posesión” divina

Con él, el artista está pleno de pensamientos divinos que, según Platón, aquí hallaba la “vertiente agradable de la ayuda celeste”¹⁰⁰. La presencia en forma femenina de las Musas, celestiales seres, invocadas con el don temporal de lo perceptivo, tenían una relación muy cercana con el dios Dioniso.

Los griegos nos hablan de la “posesión divina”, aquella que les llevaba a moverse física y mentalmente “fuera de sí”¹⁰¹, cuya pertenencia o goce les hacía actuar de manera extravagante, original. Platón veía una imagen trampa y seductora en Dioniso,

“[...] hacía brillar antes los ojos del hombre por medio del artista poseído, con el fin de que el alma se olvidara de su divino linaje y muriera de placer, olvidando y olvidada por los demás”¹⁰²

El alma era envenenada por el arte en la estética platónica, el “imitador” tenía opiniones fugaces que “nacen y mueren, no existen realmente”¹⁰³ ¿Y Dioniso dios del disfraz y de las apariencias, precisamente? De sus tres hijas o Gracias, Talía era la musa del teatro. Su significado lo leemos así: “fiesta”, “mascarada” o “banquete”¹⁰⁴, sus hijos eran los graciosos, cómicos, que agradaban a los dioses y éstos a ellos. Dioniso nunca era lo que parecía, dios del

¹⁰⁰AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 99

¹⁰¹AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 83

¹⁰²AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit., p. 227

¹⁰³AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 189

¹⁰⁴AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p.93

nacimiento incompleto, inacabable, del padecer y de la alegría que, anuncia “la vida que muere para volver de nuevo”¹⁰⁵. La expresión de Dionisio, en las palabras de sus Ditirambos o en ritos de las Bacantes, es generosa, dirá María Zambrano: que avasalla. Es la voz incontenible del llanto, de la risa y el grito.

Este dios nos invita a salir de lo cotidiano, “salir del escondite” del “claro del bosque”, ese lugar de vacío y belleza ¹⁰⁶ donde no podemos quedarnos, pero es invitación a salir de “ti”. Propuesta lejos de lo tangible, cierto, lo que regula el ciclo de la vida, los re-naceres: Dioniso el “menos claro”¹⁰⁷ de los dioses, es el más astuto y divertido. Estrecho su vínculo con las Musas mentamos, con los poderes transformadores, con mimar, con lo originario de las aguas y lo femenino. Como las del río Meles, cuales sagradas aguas eran adoradas entre los órficos porque:

“bañaban la tumba del “profeta” Orfeo, el primer poeta y padre de Homero, enterrado cerca de la desembocadura”¹⁰⁸

Las almas que se bañaban en estas aguas, abandonadas a la corriente dejaban la reflexión para aliviarse en la despreocupación. Diotima de Mantinea se la conoce como mujer, sabia, sacerdotisa y también como fuente. Los artistas, decíamos en el transcurso del capítulo,

¹⁰⁵ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 43

¹⁰⁶ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.53

¹⁰⁷AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 94

¹⁰⁸AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p.213

necesitaban de las Musas y se bañaban en aquella fuente de purificación para disolver lo que el tiempo acota. Se dice que el profeta y poeta bebían de la fuente del olvido.

Según lo estudiado por Jung, la fuente tiene una significación de “agua en surgimiento” simbolizado en la fuerza vital del ser humano y de todas las sustancias. Referente a la alquimia, inclina a considerar la fuente como imagen del ánima, “origen de la vida interior y de la energía espiritual”¹⁰⁹. Nos vincula con lo *demónico* tratado en el *Banquete*, que vuelve a surgir con la figura de Diotima, quien podría representar lo intermedio entre las divinidades y los seres humanos. Sócrates aprendió de Diotima, que el amor está precisamente en ese lugar intermedio entre el saber y la ignorancia, la figura sacerdotal, *mántica*, esencialmente puede venir en Diotima¹¹⁰. En las costumbres griegas y espartanas, un banquete era de esos “no lugares” para las mujeres. Tratándose de ella, mujer libre y en un mundo típicamente masculino, su ausencia era lo lícito.

Según estudiamos, estas razones pueden justificar que Platón, al necesitar de su presencia en el diálogo, no la introdujera “físicamente” sino por medio de Sócrates. La *mántica* se hace gozar de mayor consideración cuando es inspirada, intuitiva y natural, emparentada con la figura femenina esencialmente. Y por ello, defendemos la posibilidad que, para un Eros *demónico*, debiera existir una mujer *demónica*, Diotima¹¹¹. Mujer fuerte- fuente, sus aguas nos trasladan a los Vedas, apelativo *mátritamáh*: las más maternas. Concebían el principio de todo

¹⁰⁹ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 212

¹¹⁰ RAMOS JURADO, Enrique Ángel, *Eros demónico y mujer demónica, Diotima de Mantinea*, Revista *Habis*, ISSN 0210-7694, N° 30, 1999, págs. 79-86, p. 85

¹¹¹ RAMOS JURADO, Enrique Ángel, *Eros demónico y mujer demónica, Diotima de Mantinea*, cit., p. 86

como un mar, sin luz, por lo que generalmente el agua en la India, es la mantenedora de vida, que circula en forma de sangre, lluvia, savia y leche¹¹². Aguas como el principio y fin, lo que nace y muere.

Diotima, Dionisios, las Musas y sus mediadores artísticos, nadan hacia un saber creador, que disuelve como la risa. Mediante la celebración de su fiesta todo lo viviente surge, aparece: la risa del que ama “da a luz” el conocimiento. Re-nacimiento de aquello perdido en el dolor de la historia, en la herencia de condenas morales y miedos que tornan lo real en mentiroso, ocultando el verdadero sonido de las fecundas aguas re-generadoras de libertad. Sócrates el irónico representa en los diálogos de Platón, más que una solución, el revelado de un enigma. Aristófanes con ironía y humor nos hace pensar sobre el amor generador de las mujeres:

LISÍSTRATA. Igual que el hilo, cuando se nos ha enredado, lo cogemos así (*Muestra con gestos lo que está haciendo*), y con los husos por un lado y por otro, lo traemos a su sitio, así también desenmarañaremos esta guerra, si es que nos dejan hacer, poniendo las cosas en su sitio por medio de embajadas a un lado y a otro.

COMISARIO. ¿Así que con lanas, hilos y husos, os creéis que vais a poner fin a unos asuntos tan terribles? ¡Qué necias!

LISISTRATA. Si, y también vosotros, si tuvieras una pizca de sentido común, según nuestras lanas gobernaríais todo¹¹³

¹¹² CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 54

¹¹³ ARISTÓFANES, *Lisístrata*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004, p. 148, versos del 569 al 577

2.3.La Poética aristotélica: ¿Existió el libro de la comedia?

El único puente que une todavía al hombre moderno con el de la antigüedad es el psiquismo humano, del que solamente cambia la parte de fuera, pero cuyo sustrato fantasmático- el Inconsciente-es atemporal¹¹⁴

Son varias las líneas de trabajo que nos interesan abordar en este capítulo referente al influyente trabajo de Aristóteles en su *Poética*. Desde este punto de partida así como su filosofía, nos encontramos con una “particular” idea de la mujer cuyo testigo recogerá la Iglesia Católica durante la Edad Media. Nos sumergiremos por los antecedentes mitológicos y filosóficos de la Grecia de Dionisio en apoyo del monumental trabajo *El mito de la Diosa* para recorrer las diversas formas de la “diosa madre” que anteceden o suceden al tiempo de Aristóteles. Con ello labramos un importante avance de nuestra hipótesis en cuanto a la privación de la risa y el papel de mujer constituyéndose ambos como “fuera del orden” común.

Las numerosas especulaciones que giran en torno a la *Poética* de Aristóteles se deben a su aporte analítico sobre la obra de arte, como al territorio de la estética que, hasta nuestros días, es perdurable su esencialidad. La definición de la poética como arte de imitación y creación artística es tomada de su maestro Platón como vimos en el apartado precedente, pero

¹¹⁴ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 13

es a Aristóteles a quien le debemos ser el primero en indagar las formas de la teoría literaria sobre la poesía, independientemente que su estudio sea sistemático o próximo a la figura del historiador de la literatura.

Para nuestro tema resulta enormemente interesante esa extendida hipótesis de si escribió o no un manuscrito sobre la comedia, que dadas las diversas manos por las que pasaron sus obras durante los siglos, resulta factible su pérdida. Un misterio que ha dado pie a numerosas suposiciones e imaginarios, como la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* que, entre otros temas, brinda la posibilidad de su existencia hasta el medievo con su ocultismo de la Filosofía griega y la risa. No obstante en la obra que sí conservamos hay ya apuntes sobre lo cómico a los que haremos referencia.

Posicionándonos en el pensamiento aristotélico, difiere de su maestro Platón, en la concepción del ser; Aristóteles sí cree que hay trascendencia al tiempo que inmanencia. En esa individualidad del ser, el alma como componente del individuo, es tripartita y junto al cuerpo es entendida como que nace y muere. Nos interesa intentar definir el fenómeno de la risa según el pensamiento de Aristóteles ya que entre sus cuestiones está precisamente el tema de felicidad. Según el desarrollo de las capacidades del ser humano, el alma como luz en potencia es capaz de hacer el Bien Supremo mediante el funcionamiento de la razón. Los sentidos son considerados como el mayor grado de la realidad en la filosofía aristotélica que trasladándonos a la risa y lo cómico, ¿pudo darle en su laborioso trabajo científico una explicación? La razón queda “vacía” podríamos decir, si antes no ha ocurrido nada sensible al ser humano, nos dice Aristóteles. Por tanto la risa, como parte del ser humano, constituye su condición o naturaleza a él solo dada y no al resto de los animales ni seres vivos. La capacidad de reír es una forma

inseparable del ser humano que posee esta cualidad específica tanto en el cuerpo como en el alma.

Si continuamos avanzando mediante un “juego” cercano a las “reglas” de su pensamiento, la risa podría estar incluida entre las virtudes “dianoéticas” del ser humano, ya que implica tanto la sabiduría como la sapiencia, es más, la risa se refiere tanto a lo “teorético” como a lo “práctico” de las cualidades que forman o pueden serlo del ser humano. La presencia de la risa va a depender de cómo gestionemos nuestras virtudes éticas en las que, el alma sensitiva en presencia de la risa, también se nos puede presentar como un “equilibrador” de las pasiones. Lo sensitivo o “alma sensitiva” en la filosofía de Aristóteles, nos plantea que la risa tiene cabida para adquirir, llamémoslo “felicidad”, o “Bien Supremo”¹¹⁵.

Es innegable su contribución y el trabajo desarrollado al “catalogar” las formas del teatro de su tiempo y los géneros literarios recogidos en su *Poética*. Entre su obra filosófica, hace referencia a las distintas cosas que el ser humano sabe y no sabe hacer en analogía con las de la naturaleza. Entre las que no sabe hacer es en las “bellas artes” donde encuentra expresión mediante la “imitación” de la naturaleza. Y ¿qué lugar ocupa lo cómico para Aristóteles? La poética tiene su origen en el instinto de la “imitación” y con respecto a lo cómico, alude a una parte de lo feo¹¹⁶. Lo cómico sería por ende la imitación de lo defectuoso, correspondiente al plano psíquico como físico del ser humano. Las diferencias entre las artes ¹¹⁷ van a depender

¹¹⁵ Los ponemos entre comillas por ser términos acuñados por Aristóteles además de parecernos generales para nuestro presente, los empleamos dentro del ejercicio- “juego” filosófico planteado.

¹¹⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, p. 45

¹¹⁷ Refiriéndose a “la poesía ditiámbica, el noma, la tragedia y la comedia” (ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, p. 35)

del uso que haga el artista del rito, el canto y el verso. Alude a lo cómico como género no tomado en serio:

Pues bien, las modificaciones de la tragedia y de aquellos poetas que las realizaron no nos son desconocidas; mientras que la comedia, al no haber sido tomada en serio desde el principio, se echó en el olvido¹¹⁸

Afirmación unida con su opinión de la Tragedia y la Comedia con orígenes diferentes para cada una que, como Adrados nos dice, a partir de Aristóteles casi toda la posterior investigación sobre los orígenes del Teatro griego “ha postulado una diferencia radical, desde el comienzo”¹¹⁹. En el momento no queremos trabajar sobre los orígenes de la comedia pues lo haremos en el capítulo pertinente, pero si constataremos que esta cita de Aristóteles muestra connotaciones “negativas” podríamos decir, sobre este género. También añade que la imitación, pudiendo ser de los objetos, de los medios y sus maneras, en la tragedia se pretende imitar a individuos mejores que los actuales y sin embargo, en la comedia ocurre lo contrario al querer imitar a “individuos peores¹²⁰”. Imita por tanto seres humanos de baja índole:

[...] Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme¹²¹

¹¹⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, p. 45

¹¹⁹ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, Alianza, 1983, p. 14

¹²⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, p. 38

¹²¹ ARISTÓTELES, *Poética*, cit. p. 45

La tragedia debe imitar a los buenos “retratistas” en su labor de imitar a las personas. Además “la poética es obra de personas inteligentes o de exaltados; pues de éstos los unos son maleables y los otros se dejan llevar por la locura¹²². Es momento de resumir junto a Aristóteles que, en nuestra investigación estudiamos un género del teatro que forma parte de lo feo, que es un defecto y para nuestro consuelo, además su máscara es deforme. El gran filósofo suma que, el ridículo es un tema aparente en las comedias y la imitación que realiza es de lo vil.

Aunque pueda resultar anecdótico, se cuenta que a Platón en sus ochenta años de vida nunca le vieron reír¹²³. Dato que nos hace pensar un supuesto: si durante unos veinte años Aristóteles permaneció en la Academia junto a su maestro y el ser humano aprende por mimesis, sumado a que el humor es referencial, llegamos a deducir que la escena del susodicho “mundo académico” en cuanto a hilaridad, sencillamente brilla por su ausencia. Muy diferente al escenario de Sócrates. ¿A dónde nos lleva esto? Inmediatamente a nuestras actuales escuelas superiores de Arte Dramático, en las que el pulso constante de trabajo es de escenas u obras de los trágicos griegos, a diferencia de sus hermanos los comediógrafos donde es prácticamente nulo. Apelamos a que reflejan y contienen, con mordaz y lucidez manera, una fuente tanto histórica como del pensamiento en la Grecia clásica. Por suerte, con el tiempo esto parece ir cambiando mas no por ello dejamos de insistir en que aún queda por labrar, sin “miedos”, el terreno de la hilaridad y cuestionarnos ciertos prejuicios que venimos arrastrando: “re-descubrirlo”. El Teatro griego en palabras de Adrados,

¹²² ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, p. 79

¹²³ DE CRESCENZO, Luciano, *Historia de la filosofía griega (Los presocráticos)*, versión digital en pdf de: bookdesigner@the-ebook.org, 28/04/2011, p.85

[...] Ocupa, puede decirse, sólo igualado por la Filosofía y la Ciencia, de un lado, y del Arte, de otro, el primer lugar en la jerarquía de las creaciones de la cultura griega¹²⁴

Verdaderamente la comedia forma parte de esa historia como fuente de conocimiento, irrumpiendo la escena y la Literatura universal. Valor independiente de que exista una implicación hacia lo divertido y goce como rasgos superficiales que venimos heredando. Al respecto, las palabras de Hartmann nos responden cuando dice que,

[...] el verdadero humorista no experimenta así la vida; él no se olvida en la risa de la seriedad de lo real y quizá lo experimenta más cálidamente aún por contraste. Para ello hace falta la madurez, fuerza moral y algo de auténtica superioridad¹²⁵.

Esta superioridad referida al creador cómico nos viene asociada con otra palabra bien conocida: “peligro”. Se nos ocurre la citada novela de Umberto Eco en cuanto al supuesto manuscrito de Aristóteles y decíamos que ofrece el juicio medieval. Acerca de la risa y el pensamiento de este Filósofo, son entendidos como “malditos” y en cuyas palabras lo que se satisface es la vivencia precisamente del peligro. Será mediante el personaje de Jorge la representación de esa visión cristiana cuando dice:

¹²⁴ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, Alianza, 1983, p. 13

¹²⁵ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 166

[...] aquí se invierte la función de la risa, se la eleva a arte, se le abren las puertas del mundo de los doctos, se la convierte en objeto de filosofía, y de pérdida de teología... [...] ¹²⁶

Nos sitúa con maestría en el interesante territorio del miedo, en este caso se teme destruir el saber que los cristianos llevaban siglos transmitiendo y forjando; un Filósofo como Aristóteles que tratase el tema de la risa, era señal de peligro y de pertenecer a fuerzas lascivas. La cuestión es que se temió, infravaloró, desprestigió o negó, pero resistió a fin de cuentas, en diversas formas, lugares, manifestaciones o creencias. Hecho que pesa y nos remite a los mitos más antiguos de la humanidad en los que estaba presente el fenómeno de la risa como los llamados “preteatrales”, funerarios, agrarios y festivos.

Al comienzo mencionamos el sustancial trabajo *El mito de la Diosa*¹²⁷ del que nos apoyaremos. Decíamos que la idea aristotélica de la mujer, aquella que sólo pone la semilla que el hombre siembra, hizo mella en el pensamiento occidental posterior. Sin embargo en un pensamiento opuesto al de Aristóteles, el citado estudio demuestra la formación de una cultura mitológica muy desarrollada a lo largo de 20.000 años a la que, de manera milagrosa, sobrevivieron imágenes de la diosa madre que definen este pensamiento¹²⁸. Además constituye el testamento de una cultura sorprendentemente unitaria, o con un nexo común de creencia que es más duradera que la del dios padre, cuyas imágenes fueron posteriores.

¹²⁶ ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*, (Trad. Ricardo Pochtar cedida por la Editorial Lumen), Madrid, El país, 2005, p. 547

¹²⁷ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014

¹²⁸ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 44

Aristóteles en su ardua labor investigadora sobre el origen de las manifestaciones naturales, sus movimientos y causas, centra en una sola el motor de todo lo originario, la causa primera o Dios. Dios y no Diosa. Si “las imágenes míticas rigen las culturas de forma implícita”¹²⁹, en tiempos de Aristóteles, ¿qué datos mitológicos nos pueden servir de ayuda? Encontramos una clave importante, y es que los mitos anteriores sobre la relación y conflicto entre dioses y diosas, ya se habían roto con Zeus y su posición como patriarca hegemónico del Olimpo. Seguirán existiendo a su alrededor diosas principales de la religión griega, entre ellas las diosas madres como Deméter, Hera y Afrodita o Atenea y Artemisa como diosas vírgenes entre otras cualidades divinas, pero la diferencia ya estaba claramente asentada. Seguimos avanzando y topamos con esta definición de las imágenes de la “diosa madre” que las portentosas investigadoras referidas nos dicen,

[...] que inspira una percepción del universo como todo orgánico, sagrado y vivo, de la que ella es el núcleo; es una imagen de la que forman parte, como “sus hijos”, la humanidad, la tierra y toda forma de vida terrestre. Todo está entrelazado en una red cósmica que vincula entre sí todos los órdenes de la vida manifiesta y no manifiesta, porque todos ellos participan de la santidad de la fuente original¹³⁰

La continuidad y transmisión de este mito, con toda una gama de imágenes en la firme visión de la vida como unidad, les hizo denominarlo “mito de la diosa”. Tierra y creación como

¹²⁹ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 12

¹³⁰ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Tor 2014,p. 11

una misma sustancia de la diosa, cobrando así la tierra el carácter divino inseparable a la creación; tierra como epifanía de ella. Nuestra cultura, siguiendo el planteamiento de Anne Baring y Jules Cashford, ha perdido dicha dimensión mítica de la tierra puesto que, o bien no poseía o bien no reconocía una imagen mítica del principio femenino¹³¹ ¿Cómo entender este proceso? Se debe a la disminución creciente de la participación de la naturaleza dando así la posibilidad de tener una independencia cada vez mayor de los fenómenos naturales y de la transferencia gradual a la humanidad de la “vida de la naturaleza”¹³².

Referente al contexto evolutivo de la consciencia, tengamos en cuenta que a partir de la cultura babilónica¹³³ la diosa empezó a asociarse cada vez más como fuerza caótica para con la “naturaleza” por lo que debía ser sometida. El dios por el contrario, fue adoptando el papel de someter o poner orden en la naturaleza desde el polo contrario: el del “espíritu”; oposición que no había existido hasta entonces. La humanidad al parecer fue así como acabó posicionándose en polo opuesto con la naturaleza, aspecto determinante en la estructura del pensamiento.

Ahora hacemos un sincero ejercicio de reflexión trasladándonos a nuestro hoy. En sinergia con en esta polarización, ¿qué vemos tras su desarrollo? Que la palabra tristeza resulta escasa tras ver los resultados de una nula percepción instintiva como ser vivo, que quizá nos ha hecho “desacralizar” la naturaleza como en ninguna otra época y que como resultado puede ser una terrible ironía que suena con ahogada voz, gritando una alarma llamada “presente”

¹³¹ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 12

¹³² BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, cit.p. 12

¹³³ c.2000 a.C

diciéndonos que: “el cuerpo entero de la tierra corre un peligro de magnitud desconocida en la historia de nuestro planeta”¹³⁴.

Terrible ironía decíamos, pero hay más. Volvemos a saltar en el tiempo para continuar dialogando sobre lo que a “declive gradual” se refiere, ahora de la mujer en concreto. La Edad de Bronce se nos viene con forma de brecha cuando actividades económicas, políticas y técnicas, se tornaron para ser los hombres portadores de conocimientos importantes en la instauración del patriarcado, ocupando prácticamente todos los aspectos de la vida comunitaria. La lenta marginación llevó a las mujeres al plano doméstico y su influencia social era casi exclusivamente en la órbita religiosa. En el momento que nos ocupa dentro de la Grecia clásica aristotélica, fueron ellas importantes sacerdotisas. La religión aún forma parte de la relación con el saber y la autoridad, siendo en cierta medida bastante accesible a la mujer¹³⁵. En nuestro intento de hallar una posible respuesta a la postura aristotélica de la comedia como “inferior”, “fea” u otros apelativos expuestos, encontramos posible el vínculo con esta contraposición entre “papeles” femeninos y masculinos, entre fuerzas “caóticas” que se deben “someter” y demás rasgos. La risa y su caída tienen un mismo “papel” dentro de esta trama.

Lo vemos en las consecuencias del desequilibrio entre los principios masculinos y femeninos, que son evidentes y sustanciales conforme la manera en que construimos nuestro mundo y cómo lo vivimos. Por ejemplo la construcción de nuestro pensamiento según términos

¹³⁴ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 12

¹³⁵ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p. 12-14

opuestos, de herencia babilónica¹³⁶, tiene relación con la creencia de que el mundo espiritual y el físico pertenecen a esferas distintas, Platón y su teoría de las Ideas son un ejemplo. A su vez si en las separaciones de: la mente de la materia, el alma del cuerpo, el pensamiento de sentimiento o intelecto de intuición, y razón del instinto¹³⁷; el lado “espiritual” es más valorado que el lado “físico”, como resultado obtenemos que reunirlos supone una difícil tarea por ser términos considerados ya muy opuestos. Pero y la risa, ¿a qué categoría de estos opuestos pertenecería?

Desde un plano simbólico *El mito de la diosa* nos ofrece una perspectiva sobre lo cómico que, al no hallarlo en la *Poética* de Aristóteles, nos brinda una dimensión interesante para reflexionar. Aquí la comedia da una perspectiva más allá de las categorías teatrales extendiéndose como totalidad del ser. En la tragedia hay una dinámica innata a la tensión provocando que se adquiera un valor nuevo, hay una necesidad interior que impulsa a la destrucción de formas. La comedia se nos advierte como sabedora de la visión trágica, sí, pero nace de ella “como su resolución extrema y lúcida”¹³⁸. Sigue la restauración de esas formas fragmentadas de las que venimos hablando a través de la participación gozosa con la fuente.

Vayamos al valor del mito, si el “dios” inicia a la humanidad en la dualidad y leyes del tiempo, la “diosa” redime esa visión al liberar la mente de la identificación con mortalidad; la reúne con la vida universal inagotable de la cual surge y a la que retorna cada vida individual.

¹³⁶ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 12

¹³⁷ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 12

¹³⁸ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, p. 572-573

En la mitología el matrimonio sagrado es su metáfora, cuyos frutos de la inmortalidad y de la sabiduría sí pueden ofrecerse juntos.

Parece curioso que el estado anterior a la consciencia se haya imaginado como una “edad dorada de felicidad”, que coincide con la visión de estas gentes de antaño en cuyo “comienzo” no había un hombre y una mujer porque ambos eran uno a imagen de su andrógino creador. Aquí encontramos vinculación con la comedia como participación gozosa de la fuente y restauración de las formas fragmentadas, decíamos, y de ese impulso del ser humano a una necesidad interior de destruir las formas de la tragedia. Si es una resolución extrema y perspicaz a este impulso según el estudio que venimos referenciando, se convierte por tanto en un fruto de esperanza, porque redime y libera las segmentaciones aparentemente opuestas de la existencia. Comedia desde la visión del retorno a la concepción de la vida como un todo, o camino de unión.

Hasta aquí, podríamos decir que la risa y el llanto pertenecen al principio femenino, territorio del sentimiento, la emoción, impulsos o expresión del alma, mas ¿por qué el género cómico cuya risa provoca, se ha infravalorado y la tragedia en cambio, cuyo llanto siembra, se ha colocado en un escalafón superior, siendo ambos arquetipos de lo femenino y por ende relativos a la diosa madre? Quizás la pregunta está mal formulada. Si la asociación de que lo trágico es lo serio, viene a ser del lado mental, referente a lo espiritual y por tanto a lo racional. En nuestra elaboración de la consciencia según los opuestos, ¿lo risible se ha convertido, tal vez de manera inconsciente, relativo a la naturaleza y su asociación con lo impulsivo y emocional? Siendo así, la comedia posiblemente nos represente de modo irracional el género de la intuición y de “lo otro” originario del ser humano.

Si existe un género teatral que transforme, como en mitología mediante el matrimonio sagrado entre *zoe* y *bios*¹³⁹, un camino de retorno a la vida como un todo de la “diosa”, ¿no sería la comedia? Nace según investigadores después de la tragedia¹⁴⁰, pero el gozo de vivir perteneciendo a un todo sagrado y orgánico, se manifiesta en todas las imágenes de la diosa, y no del dios. La alegría, el amor, la danza, la belleza y la fertilidad impregnan la tierra con su llegada, como por ejemplo a la diosa Istar que después será Inanna:

[...] Rendid reverencia a la reina de las mujeres, la mayor de todos los dioses; ataviada de gozo y de amor, está llena de ardor, encanto y alegría voluptuosa; sus labios son dulces, en su boca está la vida; la felicidad es mayor cuando ella está presente. Su aspecto glorioso, los velos extendidos sobre su cabeza, su silueta maravillosa, sus ojos brillantes¹⁴¹

Recrear continuamente el matrimonio sagrado que unía los dos aspectos de la vida entre el dios y la diosa, reflejaba la necesidad interna del alma. Estos dos aspectos de sí misma necesitan regenerarse a través de la unión, *zoe*- diosa madre y *bios*- hijo, consorte, ofreciendo el retorno a la vida universal: era posible juntar sabiduría e inmortalidad¹⁴². Desde esta visión mitológica, nos apoyamos en el matrimonio sagrado como representante de la unión entre lo risible y lo serio, lo racional y lo instintivo, lo “feo” y “sublime”. La risa trágica es aquella que no está separada de los impulsos adversos del ser humano, ni tampoco polarizada del llanto.

¹³⁹ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 699

¹⁴¹ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 202

¹⁴² BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, cit. p. 699

Podemos concebir la risa con la misma seriedad y trascendencia espiritual, pues pertenece a la misma fuente creativa, a la historia y evolución de la consciencia del ser humano y sus creaciones teatrales.

El concepto de arquetipo de Jung¹⁴³ apoya nuestro planteamiento permitiéndonos hablar del arquetipo femenino en los hombres y de arquetipo masculino en las mujeres. Nos proponemos ir más allá del lenguaje conceptual de género, tanto en el nivel de lo personal o el abstracto; la valía de la perspectiva de Jung nos impulsa para trasladarlo a la separación que existe comúnmente en teatro entre: el “género” de la comedia y “género” de la tragedia. Curiosamente al implicarnos en este “juego” del ir más allá nos encontramos orbitando sobre un mismo término, común en psicología y teoría teatral, son las cuestiones de “género”. Nicolai Hartmann apoya nuestra intención cuando se refiere a los valores estéticos diciendo:

[...]Y cuando se crean conceptos para ello y se les da nombres por libre elección, no satisfacen del todo el sentimiento artístico. Aún los conceptos corrientes- ya citados-, como lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo gracioso, etcétera, padecen de la misma falla: dicen mucho y son imprescindibles en tanto que conceptos estructurales, pero como conceptos valorativos callan lo auténtico¹⁴⁴

¹⁴³ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 699

¹⁴⁴ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 14

Aristóteles en su trabajo sobre los conceptos y formas de su entorno, pudo haber caído en lo estructural de la poética, dejando al margen la autenticidad del principio teatral; más sería ilógico culparlo siendo el primer pensador que trató científicamente cuestiones de la poética. No olvidamos posicionarnos en su visión del arte como ciencia¹⁴⁵, de donde puede provenir su intento de examinar y constatar las normas generales que determinan dicho arte casi como si de una enciclopedia se tratase.

En su interés por encontrar lo que le hace feliz al ser humano, cogemos la mano de antecedentes mitológicos aún coexistentes con Aristóteles y en Eleusis hacemos una parada. Este es “el lugar de la feliz llegada”¹⁴⁶ donde se reunía la diosa Deméter con su hija Perséfone una vez hallada. El propósito de estos Misterios era la iniciación a una visión cuyas fiestas tenían una dimensión moral y contaban con diferentes etapas de los ritos de iniciación. Del secreto que rodea las ceremonias sobre el qué veían o como lo veían los iniciados, nos conquistan la intensidad con que lo hacían, la unión de los participantes, y el traslado a un nivel psíquico totalmente diferente. Vemos el ir más allá.

El quinto día de los Misterios mayores la teatralidad estaba servido, se hacía una gran procesión de Atenas a Eleusis, recorriendo el camino sagrado. Peregrinación con las sacerdotisas portadoras de cofres o cestas rodeadas por numerosas personas que bailaban y gritaban estáticamente el nombre de Yaco¹⁴⁷. En la frontera entre Atenas y Eleusis se procedía

¹⁴⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013, [cita de la traductora], p.10

¹⁴⁶ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014, p. 429

¹⁴⁷ Según la leyenda órfica, el otro nombre de Dionisio, hijo de Zeus y Perséfone).

a una parodia de la procesión con figuras enmascaradas, se escenificaba el mito de Yambe o Baubo quien, con su ingenio y espontaneidad, animó a la diosa Deméter en su angustia haciéndola reír. Como en las posteriores Saturnales romanas esta era una fiesta de renovación en la que mediante la burla de lo viejo es como preparaban el nacimiento de lo nuevo. Valor importante a nuestra investigación.

Es una mujer quien hace reír y “sana” la tristeza de Deméter; madre del trigo, diosa de la fertilidad de la tierra arada y de las doradas cosechas. “La que trae la fruta” y “la que trae las estaciones”¹⁴⁸, Deméter sufre enormemente por la pérdida de su hija Perséfone que ha sido llevada al inframundo por Hades. El renacimiento de la primavera vuelve tras la llegada de Perséfone y con ella el nacimiento anual, el florecimiento. Y Baubo, sirviéndose de su ingenio, recuerda a la diosa Deméter su capacidad para engendrar de nuevo, ¿cómo lo hace? Con la aparente “sencilla” capacidad de hacer reír a la diosa consiguió acceder y aliviar su estado de ánimo, además de bromear con ella y lograr que comiera.

Descubrimos que el gesto culmen de la sabia anciana fue exhibir sus propios órganos de reproducción, Deméter ante dicho gesto y ante “lo viejo” que encontró bajo las faldas de Baubo, se rio a carcajadas¹⁴⁹. Según estudiosos, es incierto el origen étnico de Baubo, mas nuestra atención recae en la continuación de ritos en Grecia de este tipo, como aquellos en los que los papeles masculinos y femeninos se intercambian quedándose ellos en las casas y ellas tal como los hombres hacían, salían e iban a las cantinas y otros lugares. Parfraseando a

¹⁴⁸ BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014,p. 417

¹⁴⁹ DEVEREUX, Heorges, Baubo. *La vulva mítica*, (Trad. Eva del Campo), Barcelona, Icaria, 1984, p. 33-34

Georges Devereux, cobraban un comportamiento obsceno portando emblemas fálicos, además de “castigar” a aquellos hombres que aparecieran sometiéndolos a diversas novatadas¹⁵⁰. El “matrimonio sagrado” antes mentado nos asalta con evidente parentesco en esta manifestación-fenómeno.

Mito que nos habla de la tristeza y el llanto de la diosa manifestado en la “esterilidad” de las cosechas, que llega a su fin con la risa y alegría simbolizadas en la “fertilidad” de los frutos. Nos asalta la pregunta: ¿No es la risa una epifanía de la diosa madre? Y si así fuera ¿hay analogía en la cohibición de la risa con la segregación de la mujer en el asentamiento del patriarcado? El estudio de este mito y sus manifestaciones como en otros que veremos, nos hizo tropezar con la posibilidad de considerar esta risa junto al gesto de mostrar el sexo favorable a una estimulación sexual, especialmente durante el luto¹⁵¹. Profundizaremos en ello en el capítulo pertinente donde el psicoanálisis sostiene el surgimiento de una excitación tras observar el sexo de otras mujeres, aludiendo a la posibilidad de que “el humor puede servir de pasaporte para la obscenidad y puede incluso desencadenar y reforzar la pulsión sexual”¹⁵². Nadamos entre el sobresalto de las fuerzas de la vida en presencia de la muerte o el luto, la crisis cósmica que el mito de Deméter nos presenta mediante la acción de Baubo y sus consecuencias en la diosa.

¹⁵⁰ DEVEREUX, Georges, Baubo. *La vulva mítica*, (Trad. Eva del Campo), Barcelona, Icaria, 1984, p. 87

¹⁵¹ DEVEREUX, Georges, Baubo. *La vulva mítica*, cit. p. 96

¹⁵² DEVEREUX, Georges, Baubo. *La vulva mítica*, cit. p. 105

Nadar decíamos, entre ese acabar con el luto catastrófico y redirigirlo para volver a encontrar la receptividad sexual normal, y restaurar el caos. Recordemos además que su hija Perséfone no es hija de su esposo Poseidón, sino que fue engendrada cuando Zeus violó a Deméter, su propia madre, según Devereux ¹⁵³. Dato que reafirma lo anteriormente mencionado sobre la figura de Zeus y su poder hegemónico entre los dioses, con un claro ejemplo de sometimiento a una diosa, y nada menos que a la diosa madre, la que rige la fertilidad de la tierra y el trigo, diosa del cultivo cuyas capacidades fértiles nos recuerdan que:

[...]El cuerpo cultivado riega de fertilidad el cultivo. Cultivar la tierra, escribir en la siembra y en la recolección: cultivar, cultivo, cultura ¹⁵⁴

Sobre el mundo masculinizado nos surge este enlace entre mitología, risa de la diosa, y restauración del orden cósmico fronterizo a la negación progresiva de lo cómico-risa. La exhibición de la vulva delante de un hombre es concebida así mismo como acto despreciativo, insulto gestual que las mujeres persas y espartanas ya hacían. Hay teorías que cuestionan, en esta exhibición de la mujer de su sexo, una intención de intimidar y llamar cobardes a los hombres¹⁵⁵y brinda la magnificencia de plantearnos diversas interpretaciones del gesto. Aunque entre culturas diferentes existan contradicciones de la misma idea, abren nuevos diálogos y lecturas por trabajar con la saludable intención de ir más allá de la frivolidad de lo obsceno.

¹⁵³ DEVEREUX, Heorges, Baubo. *La vulva mítica*, (Trad. Eva del Campo), Barcelona, Icaria, 1984, p. 113

¹⁵⁴ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Cumbres, 2013, p. 37

¹⁵⁵ DEVEREUX, Heorges, Baubo. *La vulva mítica*, (Trad. Eva del Campo), Barcelona, Icaria, 1984, p.37

Y es que, en cuanto a la comedia, existe cierta limitación entre las “categorías” heredadas que la definen, como la *Poética* de Aristóteles, cuyo género es el que imita lo “vil”. Conceptos difundidos con el valor puesto en lo “vulgar” y “grosero” que, desde el conocimiento mitológico, ofrecen otras líneas más saludables y si cabe “abiertas” de nuestra conciencia. La noción en psicología de lo “fantasmático” ofrece apoyo, pues viene a ser aquel imaginario del ser humano provocado por el deseo o el temor. Y es que la comedia y la risa pueden provocar estos sentimientos profundos. Como Penteo en las *Bacantes* de Eurípides, que fantasea e imagina con palabras lo que las adoradoras del dios Dionisio se suponía que hacían. Palabras que hablan de sus propios miedos y deseos, un imaginario masculino creado hasta llegar a invalidar el posible diálogo con la otra parte y, parafraseando a Marifé Santiago¹⁵⁶, Penteo es un ejemplo de quienes han confundido vida y sueño y han hecho del deseo propio una furia que domina su voluntad. Es un “castrador” pues quiere acabar con la fuerza creadora, autoritario de la “matria” que hace de ella una “patria”. La risa según nuestra propuesta como epifanía de la diosa madre en la tierra, desde esta honda visión, también ha sido temida.

¹⁵⁶ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 263

2.5. La risa en la Filosofía Helenística

Nos adentramos en un periodo histórico muy particular, y es que cuando los grandes cambios se producen la cultura se torna diferente o más bien, una nueva avecina. Las grandes conquistas de Alejandro Magno junto a las incesantes batallas, trajeron la convergencia de la civilización griega, egipcia y todo Oriente hasta la India, con el predominio de la cultura griega hasta el triunfo de Roma. Nuestra labor se centrará en estudiar el fenómeno de la risa como medio y expresión de los cambios filosóficos perseguidos, acorde al momento de crisis que sucedía. Tras Aristóteles la risa asoma con mordaz presencia. El contexto social y político de estas gentes nos hace comprender que, a pesar del anacronismo con nuestro siglo, hay aspectos interesantes en el pensamiento de Epicuro y Diógenes que nutren el arte de actuar, así como avances en el papel de la mujer aquí sembrados; logros que puntearemos.

El amasijo cultural presenta su cara científica como sincrética, pero la duda e inseguridad social se ciñe ante conceptos vitales. El movimiento filosófico como religioso giraba en torno a cuestiones como la salvación de la muerte, el consuelo, la angustia vital o la inmortalidad del alma. De las cuatro corrientes desarrolladas en época helenística nos ocuparemos del epicureísmo y el cinismo, por ser las que encontramos más relevantes con la corporeidad y la risa, aunque dejamos constancia de que todas ellas comparten las cuestiones sobre la felicidad y la manera de alcanzarla. Emilio Lledó nos sitúa contextualizando este periodo diciendo:

[...]Pero en el inestable mundo de la expansión militar, de las nuevas formas de utilizar los conocimientos, de la desmoralización política, la búsqueda de felicidad podría resultar una triste excusa para no recibir la realidad, para buscar refugios insolidarios en la insolidaria y tremenda historia¹⁵⁷

Es éste un momento de la historia que se supo hacer génesis de la experiencia, la teoría y las doctrinas sobre el ser humano. La época griega supo, entre otros méritos, buscar para así dar respuesta al ¿cómo hay que vivir?¹⁵⁸Un intento por aunar *teoría* y *praxis* en las aplicaciones del conocimiento, bajo la creencia de que no existía separación entre las acciones del ser humano y el discurso científico. La preocupación por mejorar la “conciencia” del hecho escénico, en esta época brinda encuentros en lo “corporal” de la existencia, que sitúa en el desarraigo de las ideologías previas un deseo preminente. Vemos en el carácter crítico de sus formas, un lenguaje con nuevas miras y carácter aleccionador¹⁵⁹, tanto en Diógenes como en Epicuro. Reflejo la nueva sensibilidad que estaba aconteciendo por el desconcierto que, por ejemplo, Atenas sufrió tras las conquistas de su emperador con los derivados cambios sociales. Truncados sus sueños sobre los ideales políticos, la realidad histórica se deja ver en las ideas de sus pensadores con diáfana expresión.

La sociedad cada vez más “Cosmopolita” silencia el recuerdo del cuerpo como primera y original fuerza. La apuesta venía haciéndose a la reflexión, con la distancia que puede suponer la potestad de la teoría. El surgimiento de la posibilidad de dar al cuerpo el sentido de gozo e

¹⁵⁷ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 9

¹⁵⁸ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit.p.20

¹⁵⁹ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p.22

inteligencia, resurgía con el saludable beneficio de abrir redes dialécticas pasadas. Muestra de este cambio es lo sucedido en la escuela de Epicuro, donde tanto mujeres como hombres podrían asistir a las clases¹⁶⁰. Como mencionamos anteriormente, en *Vita de Pitágoras*¹⁶¹ se relata que fueron diecisiete las primeras filósofas y practicantes, discípulas de Pitágoras.

Las mujeres durante el periodo helenístico en sectores económicos y políticos tuvieron un notable protagonismo, “gracias a una legislación más favorable que en los siglos precedentes”¹⁶². Se formó una burguesía femenina que ejercía un valioso poder y tenía ciertos privilegios. Alejandría, al ser capital cultural de este periodo, nos lo muestra como ciudad de las ciencias y las artes, cuyo Museo era dedicado a las Musas con la más destacada biblioteca. De ellas, las de clase más privilegiada tuvieron acceso a la institución. Recordar en el terreno político a Olímpida y Arsíone II¹⁶³, Berenice, Laodice y Cleopatra VII¹⁶⁴ figura inspiradora de grandes personajes como *Dido* de Virgilio o también Shakespeare, quienes inmortalizaron sus rasgos de amante abandonada, mujer astuta y racional, ensanchando parte del ideal femenino¹⁶⁵.

Diógenes de Sinope junto Antístenes, Hiparquía y su marido Metrocles, son los filósofos exponenciales entre los cínicos. Como introducimos, será el primero quien llamará nuestra atención. Su figura, manera de actuar y pensamiento, muestran un cambio drástico en

¹⁶⁰ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.42

¹⁶¹ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, cit. p. 36

¹⁶² DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, cit. p. 41

¹⁶³ m.270 a.c

¹⁶⁴ 69-30 a.c

¹⁶⁵ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.41

el pensamiento griego, además de contar en su labor con las virtudes de la hilaridad. Diógenes conquista por su peculiaridad en todos los aspectos, desde su talante al vestir hasta los enfrentamientos sin disimulo con Platón, además las burlas hacia los que presumían de fama y riqueza, estimulan el pensamiento. Llegó a desafiar al mismo Alejandro Magno¹⁶⁶, práctica que se suma a la larga lista de anécdotas de “Diógenes el descarado”. Otro apelativo por el que se conocía, “Diógenes el Perro”, que alude a su perfil de vida fuera de las comodidades del mundo “cosmopolita” .

Al igual que los epicúreos, el lenguaje ocupa un puesto de suma importancia cuanto a la actividad filosófica como a la vida, con fuertes lazos vinculantes. En concreto el género literario propio *Kynikòs trópos*, venía a ser “serioburlesco” o “seriocómico”¹⁶⁷, se empleaba en presencia de la risa como conducto de lo serio. La risa aparece en las paremias con un carácter utilitario, en sentido didáctico y como acceso a los interlocutores. Diógenes empleaba un humor aleccionador con la intención de destruir los errores que se asentaban en el alma. Ideal que se sirve de la risa o la suscita con un interesante valor de “corrección” y enseñanza.

La parodia y la sátira son un valor de la locuaz persuasión de Diógenes y la propuesta del lenguaje es crítica en su enseñanza. Hay provocación y desafío entre los cínicos, dialéctica que recuerda cierto aire socrático, embellecen el lenguaje con un claro contenido crítico; como

¹⁶⁶ BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, *Diógenes de Sinope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos*, Grupo de investigación BÁLETEG HUM 380 de la Junta de Andalucía, Revista Paremia, ISSN 1132-8940, Nº. 8, 1999 (Ejemplar dedicado a: II Congreso Internacional de Paremiología (6-9 de mayo de 1998)), págs. 57-64, p.57

¹⁶⁷ ZARZAR MUÑOZ, Cristóbal, *Diógenes de Sinope y los filósofos perros: algunas consideraciones sobre el ideario del movimiento cínico de la antigüedad*, Revista Historias del Orbis Terrarum, ISSN-e 0718-7246, Nº. Extra 2, 2, 2010 (Ejemplar dedicado a: ACTAS DEL III ENCUENTRO PARA ESTUDIANTES DEL MUNDO CLÁSICO Y MEDIEVAL), págs. 8-16, p. 9

“un perro adormecido” que en apariencia servicial mueve su cola e inesperadamente nos muerde¹⁶⁸. Si tenemos en cuenta su situación social de exiliado y viviendo en la auténtica penuria, encontramos sentido con esta intención lingüística, más allá de los adornos, es un acercamiento al pueblo independientemente de la situación económica de éste. Es más, el elitismo del conocimiento era repudiado por los cínicos, su apuesta fue directa a espacios públicos, rehuendo del intelectualismo de unos “elegidos”. Se dirigieron a un auditorio “popular” por medio de los proverbios populares, disconformes con la mentalidad aristocrática. Este cambio alentador se encuentra en el contenido ideológico de estos “dichos”. La risa aparece en ruptura de los prejuicios, pensamiento que surge en un momento de crisis, de dudas, de la necesidad de cambio, y ésta parece prestarles ayuda. Nietzsche, siglos después, comparte una necesidad parecida en el mundo decadente que criticaba. En su vuelta a lo dionisiaco, junto a la filosofía pesimista-trágica de Schopenhauer, mantienen rasgos característicos parecidos con el helenismo griego¹⁶⁹. Comparten las críticas sociales al mundo que les tocó vivir, junto a la necesidad imperiosa de modificarlo. Ese re-encantar mediante el proceso de secularización de Sócrates y Eurípides, después con su cinismo, en Diógenes se representa ese proceso y lo que queda de dicha sabiduría. Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*¹⁷⁰, propone un diálogo con el centro dionisiaco con claves del proceso de desmitificación anterior.

¹⁶⁸ BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, *Diógenes de Sinope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos*, Grupo de investigación BÁLETEG HUM 380 de la Junta de Andalucía, Revista *Paremia*, ISSN 1132-8940, N.º. 8, 1999 (Ejemplar dedicado a: II Congreso Internacional de Paremiología (6-9 de mayo de 1998), págs. 57-64, p. 57

¹⁶⁹ MORA MÍNGUEZ, Teodoro Manuel, *Nietzsche, Eurípides, Diógenes, el “imposible diálogo” en la inversión de los valores desde la desmitificación griega a la secularización moderna*. Comentario a los parágrafos 12 y 13 de *El nacimiento de la tragedia*, Revista HYBRIS, ISSN 0718-8382, Vol. 5 N.º Especial: El arte de Dionisos., Julio 2014, p. 87-99 www.cenaltos.cl, p. 97,98

¹⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016

Lo que tiene un valor supremo ha de tener un origen diferente, *propio*; no puede proceder de este mundo efímero, engañoso, ilusorio y miserable, de esta amalgama de fantasías delirantes y de deseos; sino, más bien, de las entrañas del ser, de lo inmutable, del Dios oculto, de la “cosa en sí”. Ese ha de ser su fundamento; *ahí* ha de buscarse y no en otro lugar¹⁷¹

El cinismo al posicionarse a favor de la naturaleza veía que, debido al influjo de la “polis”, se habían adoptado falsas creencias sobre el mundo¹⁷². Sus valores habían corrompido las necesidades profundas de los ciudadanos, provocando deseos vacíos. Motivos por los que la satisfacción y la vida virtuosa¹⁷³ se veían imposibilitada. Su labor de acercarse a lo originario de la naturaleza humana, guarda relación con la manera de expresarse. En la utilización de un lenguaje con humor vieron un motor para acercarse a lo popular y un medio para invalidar las convenciones y valores rechazados. Llama nuestra atención el compromiso de esta empresa y que decidieron no retirarse de la “polis” y su bullicio; en cierta medida es una labor, podríamos decir, “terapéutica” de la filosofía a la busca de un “pequeño paraíso en la ciudad” dentro del alma humana.

¿Cuál fue el detonador de esta actitud en la vida e ideología? Una sociedad esclavista nos muestra el fracaso de los ideales políticos y la alta tensión social se hace eco de un cambio

¹⁷¹ FRIEDRICH, Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edimat Libros, 2007, p. 26, 2

¹⁷² ZARZAR MUÑOZ, Cristóbal.; *Diógenes de Sinope y los filósofos perros: algunas consideraciones sobre el ideario del movimiento cínico de la antigüedad*, Revista *Historias del Orbis Terrarum*, ISSN-e 0718-7246, N.º. Extra 2. 2. 2010 (Ejemplar dedicado a: ACTAS DEL III ENCUENTRO PARA ESTUDIANTES DEL MUNDO CLÁSICO Y MEDIEVAL), págs. 8-16, p. 11

¹⁷³ ZARZAR MUÑOZ, Cristóbal.; *Diógenes de Sinope y los filósofos perros: algunas consideraciones sobre el ideario del movimiento cínico de la antigüedad*, Revista *Historias del Orbis Terrarum*, ISSN-e 0718-7246, N.º. Extra 2. 2. 2010 (Ejemplar dedicado a: ACTAS DEL III ENCUENTRO PARA ESTUDIANTES DEL MUNDO CLÁSICO Y MEDIEVAL), págs. 8-16, p. 11

en el paradigma de sus pensadores. Se cuenta de Diógenes que vivía errante, intentando subsistir día a día, ¿qué valores se pueden desarrollar? La inmediatez en la vida y el conocimiento sale a la luz. Un saber que dicte las consecuencias del pesimismo moral, la realidad desolada y los peligros de una revolución que se avecina. Y aquí la risa aparece como medio de conocimiento, expresiones de la conmoción por las ruinas de las guerras. En épocas decadentes de esta índole, aflora la risa como chaleco salvavidas hacia la sabiduría de lo natural que el cuerpo ofrece en su sentido originario.

Apelamos por la reflexión de este acontecer filosófico porque trasciende el saber “acumulable” destinado a unos pocos pensadores o iniciados Dejando de lado la perspectiva “política” de los cínicos, por alejarse de los valores democráticos o que su concepción de que toda ley carece de legitimidad¹⁷⁴ , nos acercamos a una lectura, si cabe, más objetiva del pensamiento que aquí vemos, movido por la necesidad de derrumbar barreras. Acercamiento a la naturaleza de todos los seres humanos con la certeza de que el contenido de nuestras almas, para los cínicos, es una misma ley natural, de ahí que encuentren sin sentido la noción de ciudadanía unitaria.

Conforme a la risa y su poder de acercar o también alejar, se nos ocurre un cierto sentido “revolucionario” en los cínicos en presencia de la hilaridad; una propuesta social que quiebra lo encorsetado que la seriedad pudo dar. Para aproximarse al pueblo, participan de él y con él, hay legado socrático en su filosofar públicamente. La práctica filosófica de la “academia”,

¹⁷⁴ZARZAR MUÑOZ, Cristóbal: Diógenes de Sinope y los filósofos perros: algunas consideraciones sobre el ideario del movimiento cínico de la antigüedad, Revista Historias del Orbis Terrarum, ISSN-e 0718-7246, N.º. Extra 2, 2, 2010 (Ejemplar dedicado a: ACTAS DEL III ENCUENTRO PARA ESTUDIANTES DEL MUNDO CLÁSICO Y MEDIEVAL), págs. 8-16,p. 13

selecta y aislada del bullicio social, era un hábito consumado que, para los cínicos, dificultaba la verdadera virtud del ser humano. Hay preocupación moral en el cinismo y también “desvergüenza”¹⁷⁵ en la libertad y franqueza con la que expresaban las lacras de su sociedad.

Este sentido de la “desvergüenza” cínica linda con el descaro como aspectos a destacar según venimos leyendo, pero ¿hay fundamento más allá lo “exterior”? La decisión de prescindir y negar las comodidades, lo harapiento de sus ropas, ¿son caracteres más importantes que un rasgo anecdótico? ¿Tiene cabida la conexión externa con el comportamiento en público y transformación filosófica? Recordamos el capítulo de Sócrates, lo cuestionado sobre la ironía y sus consecuencias en situación de crisis social. La libertad que la risa y lo cómico pueden ofrecer tiene poderes excelsos de transformación en el ser humano; pero la franqueza o cinismo de una propuesta “alternativa” a los ideales patentes, han sido acusados o censurados como indecentes en cuantiosos ciclos. ¿No vemos que la risa guarda tras su “mascara” una profunda seriedad?

La “sabiduría de la vida” de los cínicos se refiere a la estimación hacia saberes inmediatos de la vida, aquellos que acercan al ser humano a su racionalidad, el sentido común y naturaleza. Descubrimos que los valores depositados en la amistad y la filantropía¹⁷⁶, muestran un pensamiento con raíces edificantes, además de ser ideales cosmopolitas en su

¹⁷⁵BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, *Diógenes de Sínope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos*, Grupo de investigación BÁLETEG HUM 380 de la Junta de Andalucía, Revista Paremia, ISSN 1132-8940, N.º. 8, 1999 (Ejemplar dedicado a: II Congreso Internacional de Paremiología (6-9 de mayo de 1998), págs. 57-64, p. 62

¹⁷⁶ BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, *Diógenes de Sínope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos*, Grupo de investigación BÁLETEG HUM 380 de la Junta de Andalucía, Revista Paremia, ISSN 1132-8940, N.º. 8, 1999 (Ejemplar dedicado a: II Congreso Internacional de Paremiología (6-9 de mayo de 1998), págs. 57-64, p. 63

máxima expresión, ¿es posible hacerlo con estilo demoledor y crítico? El lenguaje cuando es proverbial, popular y mordaz, ¿lo habremos desestimado aunque proceda de un pensamiento apto y útil?

La risa, como burla hacia lo antiguo y preparación a lo próspero venidero, tiene en esta filosofía una profunda expresión. Valiente apuesta del compromiso a preparar la nueva siembra con el auxilio de la hilaridad, y cimentar un nuevo orden de valores. La rehabilitación del orden de la naturaleza como algo originario nos vuelve a aparecer, esta vez en los cínicos, con perspectiva drástica para la “re-acuñaación” y salida de la angustia de su entonces.

Trasladándonos al Teatro, terreno efímero por excelencia en el arte, ¿no nos muestra emparentarse con el saber instantáneo del periodo helenístico? La libertad de la configuración creadora de este arte, cambia en cada representación. En el arte del actor, como nos dice Hartmann, “el destino de su “representación” es no poder conservarse”¹⁷⁷. En cada representación la pieza cambia, dentro de unos límites por supuesto, pero a diferencia de otras artes, en el teatro aunque no se modifique, ni llegue a desaparecer la identidad o alma de la obra, sí que varía. Naturaleza teatral que sentimos cerca de la filosofía que asistimos dando paso a Epicuro. La idea de lo corporal e instantáneo de su pensamiento y el teatro, ocupan en común la esencialidad de lo efímero.

El descubrimiento del lenguaje como cuerpo es tremendamente aleccionador para la estética y creación teatral. Esta concepción del lenguaje como aire fonético que, parafraseando

¹⁷⁷ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 129

a Emilio Lledó, en todos nuestros sentidos se aproxima a lo que pensamos y sentimos, además de indicar lo que somos¹⁷⁸. El filósofo que se estableció en su famoso jardín, simpatiza con nuestra idea de que el sabio ame el campo¹⁷⁹, de nuevo presenciamos la cercanía a la naturaleza, pero aquí es más próxima al cuerpo.

Con los sofistas comparten la importancia que alberga en el lenguaje, lo concibieron como dador de libertad, como herramienta que condiciona nuestra manera de organizarnos como seres humanos, Emilio Lledó lo designa “terapéutica teórica”¹⁸⁰. El filósofo de la isla de Samos puede iluminar la faena del actor, entre otros aspectos, con su reflexión sobre las palabras; en el diálogo, éstas sitúan el verdadero sentido del ser humano, que sólo se halla cuando las palabras en total liberación y difusión, permiten el encuentro con los otros¹⁸¹. El teatro contiene un doble diálogo, que siguiendo la máxima expuesta, nos hace reflexionar. Un diálogo interno entre los personajes y actores y el externo, podríamos decir, ente los actores-personajes, espectadores- sociedad. Doble diálogo entre realidad y dicción, que deja ver su multiplicación en el espacio escénico.

El sentido verdadero de las palabras ocupa en este arte un valor supremo y taumatúrgico podríamos decir. Además, al interpretar el actor entabla un doble juego de diálogos: está el que emite palabras sonoras, verbalizadas, junto a un diálogo “mudo” , “callado”, es la voz interior del pensamiento de su personaje y por tanto, es una voz creadora e imaginada, pero que se deja

¹⁷⁸ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 35

¹⁷⁹ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p. 31

¹⁸⁰ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p. 36

¹⁸¹ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p.36

oír mediante el cuerpo y la acción. El público y el resto de actores comprenden esta especial voz que refleja pensamiento y emoción en el cuerpo del que la interpreta.

Lenguaje como lugar donde comienza la experiencia¹⁸², para Epicuro es cuerpo “sensible” articulado como espacio que separa a dos seres humanos que hablan y, entre ambos, se entabla un vínculo significativo. Lenguaje como encuentro de la instantaneidad, tiene un carácter excelso y su desarrollo elabora nuestra experiencia. Aquí situados, hallamos un lazo entre su filosofía y el artista escénico, ya que en este valor dado al lenguaje desde lo corporal, su sonido contiene algo de “misterio”. Pensamiento que ofrece la posibilidad de comprender el lenguaje del actor y su deseo por tropezar con lo que se encierra bajo la referencia real.

La risa sonora forma parte de nuestro lenguaje en esta propuesta e interesa apoyarnos en lo epicúreo y su intento “descifrador”. El escritor, según Hartmann, ha de ser capaz de hacer aparecer lo que “está más allá del ente dado”¹⁸³. La literatura despierta nuestro sentido para los valores morales, abre los sentidos de una manera que no conseguimos en la cotidianidad de nuestra vida hacia los conflictos vitales¹⁸⁴. Esta profundidad viene dada con el lenguaje, pero en el caso del teatro, lo literario va a depender del arte del actor, sobre él recae toda la configuración de los detalles sensoriales¹⁸⁵. Su significado como artista es la de un auténtico creador, pues

¹⁸² LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p.96

¹⁸³ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 48

¹⁸⁴ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, cit., p. 48

¹⁸⁵ HARTMANN, Nicolai, *Estética*, cit. p. 128

[...] su persona se convierte en instrumento, su acción en medio- para la aparición de la otra persona representada, de la figura contemplada y mentada por el escritor¹⁸⁶

El dramaturgo hace al actor, por así decirlo, co-configurador de la obra,¹⁸⁷ por la libertad de acción que éste tiene y por ser innumerables las particularidades de género único. La filosofía de la corporeidad de Epicuro, nos plantea reflexionar este arte como medio de conocimiento del ser humano, cuyo actor “representa” un saber del cuerpo, del lenguaje y lo creativo originario, un auténtico diálogo multidisciplinar.

Pero sigamos avanzando junto a la filosofía. Las discusiones libres, la vitalidad, la ironía y creatividad de los sofistas resultaron comprimidas con los límites de la Academia¹⁸⁸. En este camino hacia una nueva filosofía, la construcción de un nuevo diálogo aparece con la memorización como aliada. Se presenta, según Lledó, como una peculiar herramienta hacia el saber, estableciendo en la memoria la importancia de asimilar la naturaleza tanto interior como exterior. Es decir, parte de nuestra sensibilidad y comportamiento, en la memorización encontramos ayuda para asimilar los contenidos nuevos del pensamiento, es guía de la conducta.

¹⁸⁶HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 128

¹⁸⁷HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p. 128

¹⁸⁸ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p.39

El artista que más memoriza por excelencia es el actor, hecho esencial para el desarrollo de su trabajo. Una asimilación de los pensamientos, la moral o las emociones, implícitas en el texto que el actor ha memorizado. Un saber particular, que junto a Epicuro, esta herramienta tiene cabida como agente vitalista en el actor. La imaginamos con forma de brújula de su conducta pues curiosamente, cuando no está bien memorizado el texto, salvando las diferentes técnicas interpretativas como la improvisación, hay riesgo en la disposición de interpretar. Una vez absorbido el texto comienza a fluir tanto, el movimiento como la emoción, y aún pareciendo técnico o contradictorio, el hecho es que este trabajo aporta la libertad y disposición para asimilar y crear un personaje.

El deterioro del pensamiento de la sociedad que les tocó a los epicúreos, vino acompañada de una resignación que se deja ver en la decisión de tomar independencia espiritual. Pero estos filósofos crearon un mensaje revolucionario, abogando por el desarrollo del conocimiento que haga feliz al ser humano, una aleccionadora escuela que difunde el mensaje de:

El saber no sólo nos hará libres, sino que Epicuro añade algo mucho más concreto: el saber nos hará felices¹⁸⁹

Contra todo lo que impida a la mente humana su deseo de conocimiento, los dioses aparecen como opresores, puesto que forman aquellos lastres heredados que paralizan y mediatizan la mente. Resulta sospechoso que Epicuro sea una de las figuras en la historia que

¹⁸⁹ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 69

más manipulación ha sufrido y es contradictorio que tergiversaran sus mensajes siendo el creador de un pensamiento tan liberador. Quienes lo hicieron, ¿a qué se debía? Una posible respuesta es porque “sintieron amenazada la mentira e hipocresía de la que se alimentaban”¹⁹⁰; alejados del verdadero sentido de la filosofía de la corporeidad y del placer.

La corporeidad da una respuesta frente a los consuelos imposibles, la religión o la mística, ofreciendo una dosis de realismo para aquellos que se habían consolado con el premio de otro mundo y el consecuente alejamiento del presente de sus vidas. Una misión que, en nuestro tiempo, puede abrir nuevas puertas alejadas de los prejuicios que arrastramos y dar profundidad a nuestra tarea creativa ya que, por desgracia, quedan añejos resquicios que la conciben como una ideología grosera por tratar el terrero del cuerpo y el placer.

Definimos la risa como importante medio y transporte para alcanzar un suelo más afable y generoso, un ejercicio saludable en defensa de la vida, como los filósofos del jardín proponían con el serio compromiso de la solidaridad. Alejada de las falsas suposiciones y supersticiones que han dado juicios y frustraciones, pretenden “despertar”¹⁹¹ un pensamiento práctico para alejar aquellos hechos cargados de tensiones que someten o atemorizan a la sociedad por ellos percibida.

¹⁹⁰ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p.11

¹⁹¹LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p. 72

Contemplar la vida como preludeo a la muerte y su preparaci3n, dista de los epic3reos que, en respuesta, proponen la vida cercana al profundo pero, a la vez, sencillo prop3sito de aproximarse a la aceptaci3n¹⁹² de la misma, ¿fue la risa un medio de conciliaci3n?

“Vivir es estar siempre limitado; pero no podemos cargar sobre nuestras espaldas otras limitaciones que las que se derivan de nuestra propia naturaleza”¹⁹³

¿En la pr3ctica c3mo se trasluce este pensamiento? Si el centro “real” de la existencia est3 en la perspectiva de la corporeidad, los valores puestos en el “mundo ideol3gico” son el motivo por el que la naturaleza humana no ha proyectado su cometido con “autonomía”. En el capítulo sobre Arist3teles tratamos la dualidad que el pensamiento asienta en la concepci3n de nuestra conciencia, prop3sito que el epicureísmo rechaza, pues niega considerar la realidad como absoluta, constituyéndose por tanto sobre el cuerpo en límites estrictos¹⁹⁴. Estricto porque los sentidos ocupan el nivel más alto y esencial de todo saber hacia del conocimiento. La sensaci3n se concibe como el mejor criterio de verificabilidad y el cuerpo es un hecho de la naturaleza, una realidad ineludible.

La risa, como realidad corporal del ser humano, ¿fue para ellos una posibilidad de ampliar la experiencia? Emilio Lled3 nos habla de la “prolepsis” como un mundo interior o noci3n general que est3 en nosotros y por la que intuimos la “naturaleza”. Esta posici3n

¹⁹² LLED3, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p.77

¹⁹³ LLED3, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p.72

¹⁹⁴ LLED3, Emilio, *El epicureísmo*, cit.p. 87

despierta a la risa y el humor como posible concepción a este proceso y realidad corporal de forma veraz; por el contrario, cabe preguntarnos si su ausencia ayudaría al empobrecimiento de la experiencia. Unido a la drástica crítica que los epicúreos hacen de la teoría de la inmortalidad, entendida como desprecio de la vida y olvido del cuerpo, aportan una justificación al pensamiento sobre la presencia de la risa como respuesta a “un sí al cuerpo” en este hondo sentido. Si este pensamiento acepta la vida y sus limitaciones, si no teme vivir ni tampoco morir, el sabio que vive hermanado a la hilaridad, niega vivir abrumado y más próximo a la corporeidad. En el periodo helenístico, en contra de los prejuicios agriados, la presencia de la risa como exhibición y afirmación del placer del cuerpo, es un hecho que recuerda lo vital. Un reverso de la ideología del “más allá de la muerte”.

Proponemos la relación tan próxima que habita entre la “temporalidad inmediata”¹⁹⁵ de esta filosofía y el arte de actuar. Temporalidad como fenómeno peculiar que dice ser un proceso físico y efímero del dinamismo del universo. Efectivamente, la inestabilidad del cosmos se puede asemejar al particular sentido fugaz y temporal que forma este arte. Para Epicuro la naturaleza y vida humana, es su perpetua mutación y sucesión en constante cambio. Hay una costumbre que realizan los actores antes de salir a escena que nos puede servir de analogía. Los unos a los otros se dicen “buen viaje”, que puede venir acompañado de un abrazo, de unir las manos o simplemente verbalizar la frase. Detrás de la amabilidad, el miedo o incluso la superstición que mueve este “ritual”, perpetúa la profunda preparación y conciencia de estar a punto de empezar una experiencia compartida que se va a desgastar, algo real que se incorporará a sus realidades subjetivas o “naturaleza interior”, pero que forma parte de un sutil

¹⁹⁵ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 94

mecanismo de la “temporalidad inmediata”, próxima a la concepción que el epicureísmo sembró.

La temporalidad es una realidad a la que no es fácil enfrentarse ni mirar con “felicidad” la vida que la dedicación al teatro representa. Especialmente es temporal y, posicionados en esta filosofía, lanzamos la útil propuesta de aceptar que ésa es su magia y realidad especial. El creador que participa en este oficio, lo hace conviviendo con una “doble temporalidad”, en la obra que representa y su propia realidad laboral. Ciertamente el actor profesional es sabedor de lo que la temporalidad supone con creces. Nos preguntamos si en la búsqueda de lo “trascendente” y del placer de la vida artística, continuamos soñando con la seguridad y continuidad como una iluminación, o si verdaderamente hemos aceptado la naturaleza fugaz y transitoria del entramado artístico.

Pensar en la vida teatral desde esta filosofía posibilita ensamblar la técnica, el placer y la temporalidad, aspectos tan difíciles de equilibrar. Incluso nos aventuramos a dudar si hemos comprendido o asimilado estos términos esenciales en nuestra vida creativa. Hay una concepción del arte dramático que incluye la palabra “sufrimiento” como un añadido. Podemos imaginarla de diversas maneras y optaremos por la denominación de “mochila” aunque pequemos de ser poco originales. Parece ser que desde que el artista decide serlo, se coloca desde lo social, familiar o institucional una mochila del “sufrimiento”. Portadores de esa “mochila”, lejos de la concepción de época “romántica”, nos referimos al actor o actriz del siglo veintiuno con su abolido idealismo.

Esta definición referida al “dolor”, puede tener su origen en el agotador esfuerzo empleado durante siglos para dignificar y dar seriedad al artista. Representa un auténtico peregrinaje constituirse como actor en una sociedad donde el interés por la cultura y sus formas de expresión no figura entre sus prioridades. Aunque los obstáculos y agresiones que ha sufrido esta manifestación artística a lo largo de la historia han sido abundantes y de que es patente la precariedad que caracteriza a este sector laboral, resulta evidente que continuará resistiendo todos los agravios y que el teatro nunca morirá.

Es importante acercarnos a la filosofía de la corporeidad, de su mano nos dimos cuenta que ofrece concebir la existencia desde otro lugar, los artistas saben hacerlo, pero nos referimos a “otro lugar” del propio creador. Es evidente que el actor, y más las actrices, al ocupar un lugar público llevan la transgresión personal y social con los “efectos secundarios” buenos o menos buenos que la acompañan. El hecho de salir “desnudos” a escena con su propio cuerpo y voz, sobrepasa los límites de uno mismo y de la cotidianidad. Conviene reflexionar sobre el placer corporal tomado del epicureísmo, aquel placer que establece un hilo conductor entre el mundo al que pertenecemos o que nos pertenece, y nosotros mismos. Ofrece una correspondencia y fraternidad entre esas dos “materialidades”; parafraseando a Lledó: que son la de nuestro cuerpo y otros cuerpos, la de nuestro cuerpo y el mundo¹⁹⁶. Se nos abren nuevos lenguajes creativos, en los que a pesar de la hostilidad que rodea a los creadores, posibilitan una mirada más amable del goce, línea fronteriza con la libertad.

¹⁹⁶LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 107

[...] La negación del placer provoca, sobre todo, la alternativa ideológica de los “no-gozadores”, de aquellos que encierran la posibilidad del cuerpo, para, de paso, aniquilar también en posibilidad de la inteligencia, de la creación, de la libertad¹⁹⁷

Nos traslada de inmediato a la identidad de la mujer creadora, entre todas las negaciones que vienen sucediéndola, aquella que niega el placer engloba la “patria” que cohiben otras muchas posibilidades creativas. Este sentido del placer y la negación del mismo con respecto a la mujer, se nos ocurre la risa como expresión de ese placer que desprende los prejuicios corporales, e infunde espacios aún por conquistar. Fuera del orden común en los que se ha desarrollado, vislumbramos un fenómeno ilimitado de risas calladas que deben hacerse oír. Epicureísmo y risa como afirmación y explosión del placer en el fundamento de la vida humana; que como contraposición al Dolor, es la filosofía que cree en la vida como un bien y el dolor la dificulta. Pero ¿cuánto dolor venimos escribiendo y tatuando en nuestra historia? Siendo conscientes de ello, esta corriente helenística ve en la escasez, la ambición, la explotación un arduo campo a conquistar.

¿Sobre qué claves se apoyaron? Inteligencia, mente, afirmación del lenguaje, arte y conocimiento, son formas del placer implícitas al del cuerpo en Epicuro. Relacionadas todas ellas en la vida y la justicia¹⁹⁸. Ahora es cuando algunos sienten cierto alivio ya que la inteligencia y la mente se incluye en este propósito a ser feliz, y no es un mero asunto del cuerpo. Su mayor bien y principio de todo está en que la prudencia y la distribución del placer

¹⁹⁷ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, cit. p. 108

¹⁹⁸ LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, p. 109

ha de ser desde la medida. Aquí, creemos que la risa es un fenómeno equilibrador de esta inteligencia.

Para finalizar los encuentros de este “peculiar” y “placentero” capítulo, haremos una breve parada en la Alejandría del siglo I. d. C, junto a María la Judía, quien además de ser una fiel seguidora del culto a la diosa Isis, fue fundadora de la Alquimia. En el mismo lugar, Hipatia de Alejandría es la relevante filósofa de la Antigüedad griega que, a pesar de no conservar ninguno de sus escritos, son varias fuentes las que han llegado sobre ella, el infortunio del olvido lo dejamos a un lado. Brutalmente asesinada y violada por un grupo de fanáticos, esta neoplatónica, era también científica, maestra y un referente político de la comunidad griega. Comparte opinión con las escuelas filosóficas del periodo estudiado, sobre la distinción entre religión y filosofía¹⁹⁹. Se dice que era pagana, y se la culpó injustamente de asuntos religiosos. La época helenística llega a su fin, el papel de la Iglesia cristiana asumía con fuerza el papel de institución, con la desgraciada marginación de las mujeres del culto y sus funciones sociales de poder.

[...] Representaba la tradición de la sabiduría femenina, una antigua tradición egipcia y griega y, por consiguiente, causaba mayor disgusto como docta que como pagana²⁰⁰

Espacios en los que enseñaban, lugares de culto o en las asambleas, las mujeres ya no conseguían el derecho a hablar, pero ¿hay libertad en “habitaciones propias”? La Edad Media

¹⁹⁹ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.43

²⁰⁰ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, cit. p.43

se aproxima y la luz del helenismo, cada vez más apagada, parece enterrar la corporeidad y el saludable cinismo de Diógenes. La voz de las pensadoras se transmite con mudo sonido y la hilaridad se enterrará en otros terrenos que, posteriormente, algunos harán emerger como testigo de su esencialidad.

2.6. Negación de la risa en la Edad Media

Cuando nos disponemos a hablar sobre la Edad Media es común que el apelativo de una época “oscura” nos acuda a la memoria, mas quisiéramos poner en juego diversas cuestiones sobre las posibles luces de esta época, que ciertamente fueron menos dadas, aunque no por ello carecen de relevancia para el estudio del pensamiento y la creación escénica en torno a la risa. Buscar quiénes fueron capaces de crear constelaciones que iluminen las abundantes guerras, persecuciones o conversiones religiosas es nuestro propósito.

Pensamiento y fe será la constante dicotomía de los estudiosos de esta época: ¿es posible acercarse a las verdades cristianas mediante la razón? Las cuestiones filosóficas latentes como la contradicción entre razón y fe o entre la biblia y los filósofos griegos, fueron construyéndose bajo una superficie cristiana cada vez más infundada en el pueblo, a pesar de permanecer vivas algunas ideas paganas de la Antigüedad. Sabemos que gran parte de la filosofía griega fue llevada a través de los padres de la Iglesia Católica quienes, como San Agustín o Tomás de Aquino representan un ejemplo nítido de ello. En la filosofía griega con sus intentos de explicar la mejor manera de vivir en comunidad, estaba cada vez más latente una moral y ética intelectualmente separada de la religión, acompañada del dibujo aristotélico del ser humano bueno, confluyendo a ser prácticamente lo mismo que el buen político.

Los cristianos como bien nos dicen Amelia Valcárcel y Victoria Camps²⁰¹, toman gran parte de todo esto y mucho más, añadiendo la compasión y la esperanza: el llamado “dar sentido” a las grandes filosofías helenísticas precedentes. Todo ello fue fraguando el nuevo molde del mundo religioso que se construía, “ése fue el genio del cristianismo”²⁰².

Mas ¿qué ocurrió con la ironía socrática y con los misterios de Eleúsis? ¿A dónde fueron a parar las comedias de Aristófanes y las grandes tragedias de Sófocles o Eurípides? ¿Se perdieron o se ocultaron? Situémonos en este cambio radical de la sociedad cristiana que exigió un vuelco en las creencias y sistemas de valores. Después de haber resistido a las persecuciones y a la marginación social sometida por el Imperio romano, los grupos de cristianos lograron resistir. Tiene cierta lógica que, una vez alcanzada la libertad, renegaran del teatro y otros espectáculos paganos en los que se invocaba a los dioses “falsos”. La ideología de las comedias griegas o latinas se abominó, no era momento para trasgredir y como consecuencia, el teatro “desaparece”.

Emprender una aportación nueva a lo ya investigado sobre las manifestaciones o el resurgimiento del teatro medieval no forma parte de nuestro cometido, aunque sí señalaremos ciertos elementos que ayuden a situarnos y a examinar el pensamiento junto a las formas escénicas. Se dice que cuando hay momentos de crisis sociales e históricas, las artes figurativas dejan paso a estos conflictos, “la realidad supera a la ficción”.

²⁰¹ VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria.: *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Taurus Pensamiento, 2007, p. 70-72

²⁰² VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria.: *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Taurus Pensamiento, 2007, p. 62

Inicialmente, las formas teatrales se daban dentro de la iglesia, luego salieron a los pórticos de éstas o a las catedrales, para continuar trasladándose hacia plazas y otros lugares públicos. El desarrollo sobre estos lugares refleja una época en la que se fragua el paradigma religioso que, como Amelia Valcárcel nos dice, dentro del proceso de hominización la religión está en la sociedad actual, de marcado carácter laico, y no alcanza la secularización total debido a que portamos y arrastramos este legado religioso²⁰³.

Sabemos de los juglares y sus habilidades para gesticular y tocar instrumentos, eran acróbatas y cantantes. O de los “desahogos”, teoría más aceptada dentro de la justificación al origen del nacimiento del teatro profano en esta época²⁰⁴, redactados por autores del teatro religioso que numerosas veces sí tenían signo cómico. Escritos espontánea o intencionadamente trataban sobre los Reyes Magos, el Papa de los locos²⁰⁵ y otras que poco a poco fueron concretándose en subgéneros dramáticos como: *sermón*, *monólogo*, *sofía*, *moralidad* y *farsa*, siendo esta última la que prevaleció y se desarrolló sobre todo en Francia con más notoriedad. De nuestro país tuvieron la fortuna los *pasos* y *entremeses* del siglo XVI, pero “la historia del teatro en lengua española es la historia de una ausencia” en palabras de Lázaro Carreter²⁰⁶.

²⁰³ VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria, *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Taurus Pensamiento, 2007, p. 33

²⁰⁴ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 84

²⁰⁵ Apuntamos que presidían las saturnales aunque fueran prohibidas por las autoridades eclesiásticas

²⁰⁶ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.79

Es escasa la figura de la risa en los siglos de la Edad Media, es tiempo de las ceremonias litúrgicas que conmemoran la vida del nuevo héroe, Cristo, cuya Misa aparece como un Misterio de fe y como un *drama*. En el pensamiento medieval todo adquiere un sentido trascendente, teológico, en el que la vida del ser humano es concebida como un lugar de destierro y de lucha, con el consuelo en la muerte como final y como llegada al seno de Dios. El mundo es concebido como lugar de representación donde al “espectáculo” social se une toda la concepción simbólica y, a través de la figuración, se implanta el culto cristiano; el teatro es pura alegoría.²⁰⁷.

¿Cabe la risa como medio de conocimiento en este periodo histórico? El panorama es desolador, la crisis está servida. Si el fundamento cristiano se centra en un único dios, la ética que deriva de él será por tanto sólo para sus creyentes. En el medievo lo religioso se desarrolla sin libertad de conciencia, sin expresiones diferentes, la normativa es grupal sucediendo que,

[...] la capacidad de excluir al disidente y anularlo es muy grande. Es cierto que el grupo es un generador de emociones y sentimientos que pocas veces pasan por el filtro de la razón²⁰⁸

²⁰⁷ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 72

²⁰⁸ VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria, *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Taurus Pensamiento, 2007, p. 102

Donde lo cerrado se torna más cerrado y lo grupal más acotado, pensamos que una mirada más sana, sobre todo tratándose ahora de las religiones, podría haber evitado la visión tan trágica del mundo desencadenante de tragedias horribles y de guerras religiosas que hemos sufrido. Por otro lado, todas las formas religiosas han tenido ritos restauradores de pureza que forman parte de un conjunto práctico que libera el mal trayendo una situación de suerte y de gracia. ¿Existió en el cristianismo una forma “no trágica” podríamos decir, de asumir estos asuntos “del mal” en su doctrina? Lo cierto es que la literatura calificada como “seria”, “noble”, “digna”, etc., es muy abundante en comparación con la literatura festiva en todas las épocas, acentuándose esa escasez en el medievo.

Francisco López Estrada nos brinda un apoyo con su trabajo al constatar que la risa, como manifestación del espectáculo colectivo que implica el Carnaval, también coincide en cierta medida con otro tipo de risa de los autores religiosos medievales, pero la postura de la Iglesia con respecto a ella, fue ambivalente²⁰⁹. Escribieron sobre la risa como manifestación de la medicina y de la filosofía aplicada a la condición humana, juzgándola mayoritariamente como mala, por lo que se debía evitar. Por el contrario, sirva el ejemplo de los Arciprestes que percibieron aptitudes propias en la risa y pusieron todo su empeño para llegar a conducirla²¹⁰. En lo que una parte de los filósofos e historiadores coinciden es que el momento donde se desarrolló con más fuerza la poesía clerical, el llamado “humanismo de la Edad Media”, coincide con el mayor aporte de los temas relacionados con la festividad y lo profano. La goliardía constituye una muestra de esas prácticas, donde los poetas de renombre irradian

²⁰⁹ HUERTA CALVO, Javier, et al, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987, Barcelona, Serbal, 1989, p. 65

²¹⁰ HUERTA CALVO, Javier, et al, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, cit.p. 68

hacia otros países con sus poemas de vernácula clerical en cuaderna vía y con capacidad de reunir lo que compone la festividad, como el caso del *Decamerón* de Boccaccio, una muestra de gran capacidad para la comicidad, con formas diversas y una “voluntad poética para contar con la risa para la creación literaria”²¹¹.

Consta que en las escuelas clericales existió una literatura de “condición jocosa”, pero por lo que estudiamos no resultaban propias como para pasarlas al documento. Si añadimos que las formas festivas tienen un gran campo para abarcar manifestaciones diversas, de las que pueden darse el ingenio espiritual y el acercamiento a la chocarrería y obscenidad, motivos por los que parece ser que en el arte medieval no se sirviese de la risa.

En nuestra andadura investigadora nos topamos con un fenómeno denominado *risus paschalis*, que pertenece a este período y presenta una participación de la risa determinante. Entre el desconcierto y la sorpresa, nos ha brindado un rico planteamiento de cuestiones desde nuestros referentes morales heredados, pasando por el eje vertebral de la risa, hasta conducirnos a lo “originario” con signos teatrales. Cuestiones que parten de la concepción de la vida donde el deber y el placer se establecen comúnmente incompatibles, esa mentalidad arraigada del sacrificio, de la corporeidad sexuada del ser humano como obstáculo para acceder a Dios dentro de la teología cristiana y se debe reconocer su influencia hasta en nuestros días. Desde este lugar y actuando como impulsor finalizaremos el capítulo con la filosofía de las mujeres místicas, las “beguinas”, cuyo pensamiento teológico y experiencia mística, nos procuran un camino hacia nuevos lugares para investigar. Un periodo de nuestra historia “occidental”

²¹¹ HUERTA CALVO, Javier, et al, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987, Barcelona, Serbal, 1989, p. 76

marcado por la brecha oscura de la misoginia, “en la escena, los focos se encienden junto a ellas”.

Nos apoyaremos en el ensayo de María Caterina Jacobelli²¹², antropóloga y doctora en teología moral, quien investigó sobre este extraño fenómeno del *risus paschalis* demostrando además de originalidad en su perspectiva, rigor en su desarrollo y en la documentación manejada. Una fiable fuente de conocimiento sobre el terreno de la hilaridad dentro del espacio sagrado de la teología cristiana y ciertamente, poco transitado.

Nos sumergimos en una risa descarada del pueblo asistente a la misa, suscitada por el predicador a través de sus acciones. El momento de su desarrollo era durante la misa de Resurrección, en la mañana de Pascua donde el sacerdote era el que:

[...] *provocaba la risa* de los fieles; de ahí el nombre de *risus paschalis*. Pero esta risa se obtenía con cualquier medio, sobre todo con gestos y palabras en los que predominaba el *componente obsceno*²¹³

Eran varios los objetivos: conseguir que la gente asista a la misa pascual, alegrar al auditorio sea por el medio que sea y por último, mantener despiertos a los fieles durante el

²¹² JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991

²¹³ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, p. 19

sermón; para evitar que el sueño los venciera. Se empleaban bromas y guasas como: la imitación del grito de animales, personajes grotescos, la emulación de un laico a un sacerdote, palabras carentes de sentido o la narración de chascarrillos. Por otro lado era común recurrir a acciones absolutamente obscenas como: palabras lascivas, ofensas al pudor, incluso imitación del acto sexual incluyendo el comportamiento homosexual u onanista²¹⁴.

La fecha más antigua en la que aparece la documentación epistolar sobre el *risus paschalis* está datada en 1518 en Basilea, sin embargo la citada investigadora constata la existencia de una prehistoria del fenómeno en donde fueron diversos los lugares que hacían reír a los fieles. También se practicaba durante las viglias de otras fiestas como Todos los Santos, Pentecostés y Navidad, y en celebraciones entorno a la muerte, ya sea en funerales o la misa en sufragio²¹⁵. Apuntamos que el denominador común es el lugar en el que se celebraba, siempre dentro del espacio “sagrado”.

Otro aspecto que resalta la importancia que adquiere el *risus paschalis*, es la difusión que alcanza; el que se detecten rastros de su celebración en Europa, destacando las celebraciones en toda Alemania, España, Florencia, Sicilia, Reims, orillas del Danubio, etc a pesar de ubicarse su epicentro en Basilea, nos da idea de la proyección internacional que logró.²¹⁶ A modo de repaso, los elementos principales que lo constituyen son: la risa, el componente sexual y el placer del auditorio, que cuantas más fuertes fueran sus carcajadas era

²¹⁴ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 29

²¹⁵ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, cit. p. 42

²¹⁶ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta, 1991, p.46

mejor recibido. Bien, resulta que los temas controvertidos de la Iglesia Católica como la lucha entre católicos y reformadores, la presencia real o culto de las reliquias, todos estaban permitidos con golpes y bromas usados de manera grotesca. No olvidemos que mediante la burla está la intención de desacreditar, aspecto que la Iglesia Católica bien sabía y que utilizó. La expansión de esta práctica es tal que se llega a publicar un manual con relatos entre los siglos XVII y XIX para que los predicadores tuvieran dónde recurrir, usanza que alcanza ser una parte de la liturgia pascual de forma oficial²¹⁷.

Estamos ante una cadena de risas ininterrumpida, provocadas por el sacerdote de tal manera que llegan a configurarse como *risus paschalis*. Resulta asombroso que la risa, como elemento dominante que era necesario provocar, estuviera presente durante más de mil cien años, dentro del espacio “sagrado” del catolicismo. Además, vemos elementos verdaderamente teatrales, en los que lo “sagrado” está estrechamente vinculado con lo escénico, y en los que el público mediante sus risas responde al diálogo propuesto. El “actor” era el sacerdote, dentro de un espacio “sagrado” tanto en pequeñas iglesias de lugares más rurales, como en las grandes iglesias o catedrales. El pueblo iba a la iglesia en Pascua porque anhelaba el placer que ese espacio le brindaba y el resultado era que las iglesias se llenaban de fieles- público.

Los “actores” del *risus paschalis* eran personas cultas e intachables, importantes en la vida eclesiástica y política, entre quienes había párrocos y obispos²¹⁸. Hallamos suficientes aspectos desconcertantes dentro de la Iglesia frente a los prejuicios y posturas comunes ya

²¹⁷ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, cit. p. 41

²¹⁸ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 51

punteados sobre la hilaridad en esta arraigada costumbre, donde la responsabilidad y tarea de iluminar a los fieles, no dejaba de ser valiosa por el compartido propósito de hacerles reír.

Nuestra intención no pretende defender o posicionarnos en ninguna ideología particular más allá de constatar un hecho que alumbra los siglos de Edad Media, mayoritariamente “lúgubres” como la mayoría de los historiadores nos han hecho concebir. En ello encontramos que el fenómeno de la risa es, gran parte, el responsable “iluminador” y, por tanto, objeto principal de este estudio.

La dimensión del goce, más allá del “hacer reír” o del componente sexual, nos propone un terreno de investigación más amplio, cuyo espacio por estar dentro del “espacio sagrado” se configura de un modo cuya rareza es evidente dentro de la cristiandad. Divertirse lo entendemos “unido” a una celebración de lo sagrado que en la actualidad perdura en algunas festividades religiosas que continúan vigentes. Nos remitimos a otros elementos teatrales que se introdujeron en la iglesia de nuestro país a raíz de la celebración del Concilio de Toledo en 1473, coincidiendo con la práctica de sagrados oficios. Estos actos también se realizaron en Italia y Francia.

[...] espectáculos teatrales, máscaras, monstruos, elementos grotescos, y tantas otras cosas deshonestas y de todos los tipos; por si fuera poco, se hace bulla y se recitan poesías lascivas y sermones jocosos, de modo que el oficio divino queda interrumpido y el pueblo se aleja de la devoción²¹⁹

²¹⁹ Conc. Toletanum, cap XIX, Parisiis MDCCCCII, en Mansi, op. Cit., t. 32, p.397, citada por: JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991, p, 54,55

Allá por el siglo XIII se extendió la costumbre de reunirse en la iglesia con motivo de la vigilia de las fiestas principales, precisamente para prepararse a la solemnidad que venía después²²⁰. La rutina consistía en congregar a hombres y mujeres para compartir la cena, recitar poesías de amor e incluso, interpretar canciones y bailes, por tanto cuenta que además de prepararse podemos decir que la alegría acompañaba una celebración sagrada.

Este perdurar durante siglos nos hace reflexionar que sí hubo parte de los sacerdotes que de alguna manera estuvieron de acuerdo con esta costumbre. Si lo común era precisamente que un predicador no fuera tan serio para estar en sinergia con la alegría de la resurrección por ejemplo, si se trataba de levantar los ánimos y alegrar a los fieles después de la larga y triste cuaresma y prepararlos para escuchar las enseñanzas cristianas.

Existen estudios sobre el origen, motivo, y difusión de la risa en la misa de Pascua, pero en este trabajo solo corresponde acercarnos a los de Fluck²²¹ para ejemplificar su hipótesis del *risus paschalis*. En resumen plantea ser un fenómeno que nace de la ignorancia del pueblo (vemos la asociación del reír con escasa cultura) y de la escasa moralidad del clero (placer y goce asociado a inmoralidad); y por último su teoría, entre otras cuestiones, advierte la costumbre del *risus paschalis* se extingue a medida que la “civilización” progresa (progreso vinculado a seriedad y deber).

²²⁰ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 56

²²¹ Propp, V. Ja, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turín, 1972, cita de: JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 73

La risa al ser un fenómeno únicamente humano, como tal está sujeto a una realidad histórica y cultural concreta. Pero situados en el valor intrínseco de la risa en sí, contiene una vinculación con el nacimiento o resurrección de la vida. Reír pudo concebirse como un acto humano que acompaña a la vida y que la promueve, así la concibieron en numerosos ritos antiquísimos como venimos observando. Ahora es en la teología cristiana medieval donde nos cuestionamos si también suenan ecos de esta concepción de la risa como donante de vida, y con ello evitamos el riesgo a perder un significado más originario y profundo. Más allá de que suscite alegría y diversión, durante milenios por diversos pueblos, con sus propios mitos y filosofías hallamos la risa como expresión viva y potenciadora de lo creativo, y ¿en la Biblia?

En los primeros siglos de la era cristiana, en el estudio citado leemos que se le daba a la risa la divinidad primordial, es decir, de donde nacen los demás dioses. En el Génesis es sabido que cuando nace Isaac, Sara exclama “¡Me ha hecho reír Dios!”; de Isaac dice que es hijo del placer y de la risa²²².

Su expresión mayormente se relaciona como metáfora del acto y placer sexual, desde donde colocamos un entramado de asociaciones que progresivamente hace mella en el pensamiento medieval. La expresión de placer o goce sexual tiene con la risa su vínculo, provocando radicales consecuencias en amplísimos campos del conocimiento humano. Toda una cadena heredada de prejuicios que nos alejan de un sentido más saludable, originario y

²²² JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 81

renovador; nos lanzamos a decir un sentido “verdadero” que la hilaridad resiste y conlleva, si no ¿cómo habría hecho frente a condenas, persecuciones e intentos represivos de su desarrollo?

Recurrimos a tres relatos que a pesar de ser en áreas culturales diferentes y con fechas muy alejadas entre sí, presentan analogía en relación al sentido “sagrado” del placer y la risa como estabilizadores del orden cósmico. El episodio de la diosa *Hator* en Egipto, (diosa de la alegría, del amor, del placer sexual y de la sonrisa, también conocida como “gran vaca celeste que había creado el Mundo”), datado en más de mil años antes de Cristo; el de *Jambe* y *Baubo* de Grecia (mito misterioso de la diosa Deméter “madre de los cereales”) siglos siete y seis antes de Cristo; y por último el episodio japonés de *Ama-terasu* (diosa del sol, quien junto a sus doncellas cultivaba el arroz y tejía), de setecientos años después de Cristo. En ellos hay similitudes con el *risus paschalis* ²²³.

Los tres parten de una situación de crisis de sus divinidades²²⁴ que deriva en un conflicto cósmico, ya que son divinidades que rigen el nacimiento, el cultivo del cereal, fuente de vida y el sol. Frente a esta crisis en los relatos sucede de una forma u otra el “descubrir su sexo mostrándose” al dios (en el caso de Egipto) y a las diosas en los otros dos. Quienes lo muestran también son divinidades femeninas, que tras este “enseñar” o “me quito la ropa” denominado en griego con la palabra *anástyrma*²²⁵, se produce la risa (del dios egipcio *Ra-*

²²³ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta ,1991, p. 92-96

²²⁴ apuntamos que en estos tres episodios mitológicos la mujer es la protagonista en forma de diosas y de anciana en el caso de *Baubo*

²²⁵ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta ,1991, p. 93

Harakhti, de la diosa *Deméter*, y de todas las divinidades presentes en el mito de Japón provocadas por la diosa *Ame-no-Uzume*). En los tres ejemplos mitológicos, esta risa provoca el fin de la crisis con la consiguiente restauración del orden cósmico.

Por lo que al *risus paschalis* respecta también existen diferencias y la más destacada que presenciamos es el desequilibrio entre la participación masculina y la femenina. La única participación aparente de la mujer es como asistente de la misa de Pascua, pero su protagonismo e incitación: la risa- solución- restauración, simplemente no existe. La religión monoteísta, con su único Dios hombre, asienta de “su cosecha” la inexistencia de la mujer.

Las analogías del *risus paschalis* con los relatos expuestos son: la situación de crisis (al comienzo de la celebración pascual Jesús-Dios ha muerto), produciendo una crisis humano-cósmica profunda y por parte del sacerdote sucede el *anásyрма*, suscitando la risa (de los fieles) y por último el fin de la crisis (mediante la celebración de la resurrección). Aunque no se muestra con claridad que la consecuencia directa de “mostrar sus partes” del sacerdote y de la risa de los fieles sea, explícitamente el fin de la crisis, vemos un contenido de elementos comunes. Con ello emerge la posible valía sacra y soterrada del *risus paschalis* en la que la metáfora del goce sexual y de la risa anida un sentido por decodificar: el valor “salvador”, tan arraigado en el ser humano.

Ciertamente no podemos decir que sea un ritual debido a su constitución, pues no surge como instrumento o acción constituyente de un modo de estar en el mundo o como medio para modificar la realidad. Es un fenómeno en el que puede ser que la risa se muestre como metáfora del placer sexual, aunque nuestra preocupación se dirige más bien hacia ese salir de lo trivial

que reside en lo cotidiano para buscar lo significativo. Ese “lo otro” que el ser humano ha dado durante milenios en momentos y lugares remotos, a una mitología con elementos interrelacionados comunes, que revela el porvenir y nacimiento de la vida en participación con la risa.

Revertimos el espléndido trabajo de Amelia Valcárcel y Victoria Camps pues estudiamos que todas las formas religiosas son un palimpsesto²²⁶, que viene a colación tras estos relatos en los que el cristianismo deja ver su aproximación a religiones antiguas de ciclos agrarios. El pensamiento medieval dio origen a la existencia de eclesiásticos contrarios a este fenómeno, al que juzgaban vulgar, como fue el caso de Erasmo de Rotterdam²²⁷. Estamos ante la época de la Iglesia más decisiva si cabe, contra el placer físico y también la más misógina, resulta portentoso que se mantuviera la práctica del *risus paschalis*. Risa, goce, nacimiento de vida y placer sexual; en ese vínculo se encierra otra propuesta, ¿hay algo de esta intimidad del ser humano que conecte con la intimidad del Dios cristiano?, ¿se contempló el amor corpóreo como medio para alcanzar algo de lo infinito del Dios cristiano?

El monoteísmo cristiano sitúa al ser humano en total antítesis con la trascendencia divina: Dios es el eterno y nosotros los mortales, él hace siempre el bien y nosotros somos capaces del mal, Dios es espíritu y nosotros cuerpo. Pensamiento que sin embargo tiene en Tomás de Aquino cierta unicidad. Su concepción de la vida moral en dos vías, la razón y los

²²⁶ VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria.: *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007, p. 117

²²⁷ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 137

sentidos, y la de las revelaciones de Dios en la Biblia, nos permite posicionar la risa en su pensamiento con cierta positividad, por su visión de los placeres sensibles y los del espíritu sin distinción. Placer, beatitud, alegría o goce parecen acercarse a un tema con un solo sujeto, cuyo cuerpo no permanece del todo excluido en su filosofía, más bien como participante del goce que el alma puede alcanzar con Dios.

Las voces más antiguas del Shivaísmo consideraban el placer de gran importancia en sentido “espiritual” y muy influyente para su desarrollo. Lo corporal y el goce o placer que el ser humano alcanza se concibe como la experiencia de lo divino. Por tanto hablamos de un sentido del placer más allá de lo inmediato y traspasa las apariencias desconcertantes del *risus paschalis* para verse “como signo de una realidad que recibía en la Pascual de Cristo su razón de ser”²²⁸. Esta concepción dista de la acotada visión del placer como lascivia y obscenidad, arrojando un sentido de plenitud en presencia de la hilaridad pudiendo ver en el *Risus paschalis* un reflejo de “la participación del goce creativo de Dios”²²⁹.

En esas zonas de sombra nuestro interés es rastrear y sacar a la luz otro acontecimiento medieval en el pensamiento cristiano “fuera del orden” pues ¿no hay en la corriente de las beguinas una conexión directa con su Dios y sin intermediarios? ¿No hay corporeidad en su experiencia con el Dios- Diosa? Adentrarnos en las místicas medievales es un ejercicio de reflexión profundo, que traspasa el conocimiento intelectual e invita a una experiencia por otras

²²⁸ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 134

²²⁹ JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991, p. 136

sendas. Nos ofrecen el faro donde las mujeres creadoras pueden templar la frialdad que supone carecer de espejos donde mirarse y construir.

Ellas forman parte de ese lado de la historia que las ha ocultado, borrado, y que a pesar del tiempo que les tocó vivir, como Marifé Santiago nos dice, fueron mujeres valientes, que se ajustaron a su tiempo para precisamente no padecer. Nos abrazamos a ellas y a esa escritura desde el cuerpo, que es “la memoria desde el cuerpo que la danza trae”²³⁰.

La labor realizada por Luisa Murano sobre las beguinas nos obsequia un empuje espiritual e inspiración pensadora que, junto a otras dos especialistas como son Victoria Cirlot y Blanca Garí, fuimos a la busca de la hilaridad. Pero topamos con otro tipo de risa, de “no risa”, de carcajada enterrada, silenciada de las beguinas: la “otra risa” lo denominamos para caminar acorde con la lengua nueva que escribieron, “lengua materna”. Nos preocupa cuestionarnos qué no ha llegado, qué nos habremos perdido de esa senda hacia nuevos lenguajes que ellas propiciaron. En el hilo esperanzador del transcurso de su labor, las beguinas proponen diversos espacios propios, desde los que existe la duda si hubo cabida para la risa a pesar de la ocultación, la prohibición y la opresión que padecieron. Amelia Valcárcel nos da una posible respuesta:

²³⁰ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p.259

[...]Pero donde no hay libertades públicas porque son las autoridades religiosas quienes gobiernan, o porque quien gobierna las teme lo bastante como para no acatarlas, el humor es lo único que queda y es privado, secreto y pecado²³¹

Existe una narración histórica unitaria de las luchas por el poder político y religioso, o de las revueltas sociales durante la Edad Media, sin embargo del movimiento religioso que se desarrolló entre las mujeres de esta misma época, aunque existe un número importante de textos, se desconoce cuándo comenzó exactamente y cuándo finalizó; Luisa Murano nos plantea que quizá nunca ha acabado²³², y por qué no.

[...] es en ese “lugar” ilimitado del no pensamiento donde ellas se tratan con Dios²³³

Motivo que se suma a nuestra responsabilidad para estudiarlas y cuestionarnos sobre los textos de estas mujeres, quienes convidan un saber que lleva al límite de lo cotidiano su experiencia mística y su doctrina, además de existir una relación próxima con el saber que el teatro y su desarrollo aportan como transformador del ser humano creador. En los primos siglos del medievo los clérigos y monjes como casta cultural fueron los portadores de la misoginia, y la senda de marginación de las mujeres culminó en ser culpadas de embaucadoras sirvientes de poderes malignos²³⁴. La entrada a monasterios o iglesias estaba prohibida, la preparación de

²³¹ VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria, *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007, p. 112

²³² MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, (Trad. M^a Milagros Rivera Garretes), Madrid, Horas y horas, 2006, p. 35

²³³ MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, cit. p. 38

²³⁴ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p. 55

la Iglesia para convertirse en la única institución cultural del mundo “occidental” estaba sucediendo. Herencia que viene remolcada de mucho tiempo atrás con el rechazo de la “diferencia”, comúnmente asociada por la herejía y la magia, legado de culturas paganas, con sus claros oscuros como sabemos.

Fue en los siglos XI y XII cuando una “leve” apertura a las mujeres al culto, la educación y cultura comenzó a producirse. El mensaje común en sermones, pastorales o tratados para todas las mujeres era que cualquier apertura al mundo exterior, tenía que evitarse. ¿Qué sitios quedaban para ellas en los que se pudieran proteger? El convento o sus casas. Queremos puntualizar en concreto un mensaje que nos parece de lo más profundo y dañino para la construcción de la “identidad” femenina: ellas debían protegerse de sí mismas, y de “su inestabilidad estructural y volubilidad”²³⁵. Lo insondable de estas palabras creemos que no precisan aclaración, queda diáfano.

Una apertura gradual a los campos de la medicina universitaria y escuelas aunque ellas estaban en los niveles más bajos. Por los itinerarios de las Cruzadas desempeñaron un papel más importante como los casos de Eloísa del Paráclito e Hildegarda de Bingen, el estímulo cultural y espiritual del siglo XII. Siglo en el que las escritoras beguinas inventaron una teología en lengua materna, dato de suma importancia por ser aquella lengua que permite adivinar lo que somos; la que conlleva la combinación de nuevas invenciones y como la poesía, es una manera más libre y esperanzadora de vivir la experiencia y las palabras. Aquella lengua “que

²³⁵ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p. 88

aprendemos para venir al mundo y hacer que el mundo venga a nosotros”²³⁶, es la que aparece con el don de la transformación.

El primer motor que impulsó a las beguinas se produjo previamente con otras mujeres que sacaron a Dios del latín, de la Soborna, de las iglesias, y fueron los espacios públicos, las plazas o leproserías donde llevaron a su Dios a la lengua del pueblo, pues en este movimiento como en las beguinas, la concepción de Dios es el que nace de uno mismo, con esa libertad y amor comenzaron. La persecución al movimiento religioso fue evidente, real y destructivo, a lo largo de toda Europa. Se condenó la doctrina de las beguinas en el Concilio de Viena en 1311, y el siglo XIV se cierra con la devastadora “caza de las brujas”²³⁷.

Ellas como muchas otras pagaron en el nombre de su Dios con la humillación y su propia vida. Aunque hubo apoyo por parte de la iglesia y hay lugares donde se conservan sus escritos, existe constancia en contenido hagiográfico de la fascinación y apoyo que encontraron en la institución clerical²³⁸. Lo que las enfrentará a las instituciones eclesiásticas, después del hecho de ser mujeres infaliblemente, será el movimiento que ellas emprendieron. En las prácticas nos llama la atención el voto privado y sin atenerse a ninguna regla o monasterio, práctica que no impidió que muchas comunidades se hicieran importantes.

²³⁶ MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, (Trad. M^a Milagros Rivera Garretes), Madrid, Horas y horas, 2006, p.79

²³⁷ MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, (Trad. M^a Milagros Rivera Garretes), Madrid, Horas y horas, 2006, p.83

²³⁸ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999, p 22

Traducción a lengua vulgar de la Biblia, incansable lectura, eran mendicantes, otras cuidaban a los leprosos, otras vivían encerradas, otras... ¿qué peligro podían ver en ellas las instituciones eclesiásticas de entonces? El que podía suponer para el poder de éstos la posible inversión de roles: las beguinas exigen y tienen el conocimiento experiencial, cuyo reconocimiento de su relación con lo Divino es inmediata. Visiblemente el peligro estaba en mudar los patrones: la mediación siempre es la figura masculina institucional, y la superación del confesor, sacerdote²³⁹. La contingencia está en la escena medieval y qué queda cuando te imposibilitan o qué hacer ante esta dureza; vayamos más allá, ¿hay cabida para la ironía? La palabra Ironía viene del griego *euronia*, que significa disimulación,

[...] cuando más allá de su sentido evidente y principal, revela un sentido profundo, distinto, incluso opuesto (antifrase) [...] Descubrir la ironía constituye un placer, puesto que así se hace patente nuestra capacidad de extrapolación y que estamos por encima del sentido común²⁴⁰

Descubrimos en la decisión que ellas tomaron frente a su tiempo un sentido vinculado a esta ironía, en la decisión de escribir, convirtiéndola en un acto revolucionario para la cultura europea. Entre la quietud o la movilidad, entre buscar el sentido común a sus vidas o el sentido profundo, distinto al impuesto, hay una capacidad por encima del sentido común, que en la escritura hallaron algo recóndito, un gesto de autoanálisis y meditación.

²³⁹ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999, p. 26

²⁴⁰ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*. (Trad. Jaume Melendres), Barcelona, Paidós, 2013, p. 260-261

Vemos audacia, valentía y una forma de ironía cuando “extrapolaron” y apostaron por el intento de comprenderse a sí mismas, comprender sus actos en la vida religiosa²⁴¹. Es más, la ironía *trágica* en el teatro o también llamada ironía del destino, más allá del personaje- héroe, el público es quien toma conciencia de la ambigüedad del lenguaje y de los valores morales y políticos. Ellas nos hacen ir más allá de toda la moralidad cristiana masculinizada para comprender en sus gestos, un gesto íntimo, privado, donde encontramos extraordinarias experiencias que escribieron, evitando caer en el olvido.

En este lenguaje como mediación en lengua materna, deja de ser puramente un instrumento para “revelar”, donde la lectura se convierte en un sagrado acto al considerar que Dios, era el que los había revelado. Ángela de Foligno nos muestra un ejemplo de ese “lugar fronterizo” mediante su escritura, como otras; espacios entre lo decible y lo indecible, un reto por salir de la línea doctrinal. Pero, ¿hay en lo fronterizo lugar para la risa? ¿Cómo no será posible darse aquí la “otra risa” tras lo que venimos viendo?

Comparten las beguinas una experiencia entre el goce y el dolor, las dos caras que constituyen e involucran a la persona en su totalidad. En las prácticas meditativas que libraron a estas mujeres forman el camino de una experiencia que pasó por la pasión de Cristo: vivirla fue una de sus prácticas. ¿Cuánto contiene la risa de goce y cuanto esconde de dolor? Si

²⁴¹ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999, p. 34

[...]“hablar una lengua viva no consiste en combinar palabras según reglas establecidas, sino en inventar siempre combinaciones nueva y, de este modo, poder adivinar lo que somos [...]”

Es ese adivinar-se de las beguinas donde planteamos que obtuvieron cierto encuentro con la concepción de la hilaridad comentado sobre el *risus paschalis*, el vínculo entre nacimiento o renacimiento y risa. La relación con Dios en ellas respondía a su experiencia, una experiencia salvadora al llevar a Dios a la fragilidad de los inicios, en palabras de Cristina Campo “le llevaron a hacerse naturaleza”²⁴², caminando entre las palabras siempre movibles sin las que no hay mundo.

El uso de las doctrinas cristianas tenía interés para muchas beguinas como soporte para el “descubrimiento” de ellas mismas, como el caso de Margarita Porete, cuyo desconsolado final fue en la hoguera por la escritura de su libro. Ese descubrimiento de un “ser” de libertad absoluta y de alegría por la fuente misma del ser, es del que se puede gozar antes de morir mediante el recorrido previo de la quiebra total, ese “martirio” de nuestra voluntad, de nuestro humano deseo de amar²⁴³.

Las palabras para ellas cobran una importancia diferente, fuertes teólogas que ven a su Dios lejos, y la huella que queda de él, deja mostrarse en el agujero de las palabras²⁴⁴. La

²⁴² MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, (Trad. M^a Milagros Rivera Garretes), Madrid, Horas y horas, 2006, p.79

²⁴³ MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, cit. p.109

²⁴⁴ MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, cit.p.119

palabra dice el descubrimiento de ellas, cuyo nombre del ser es “nada” sin venir acompañado de la angustia moral. Para ellas encontrarse con el centro vacío de cada una de sus palabras no impidió que les visitara la alegría y un sentido del amor desnudo y crudo.

Es común en la historia de las mujeres del conocimiento que la palabra dolor aparezca en sus vidas, también para el caso de otros pensadores y artistas, recordamos a Nietzsche, Artaud, Wittgenstein, Frida Kahlo y una larga lista, de dolor físico o dolor psicológico, dolor a fin de cuentas que sin embargo no les impidió hermanarse al padecer, hacer de él su “hogar”, buscar el “sentido” de su existencia más profunda en amor a la vida.

Trazamos la cuestión de ese goce y dolor de las beguinas, cuales vidas transitaban entre la muerte y la escritura, entre sus conquistas están “otras” palabras situadas en lo privado. Intuimos que influyan estas dolencias del entorno social de desigualdades, la soledad y la dureza, para ver cara a cara el reverso de una existencia que supera el plano externo, físico y ver un “otro lado” más placentero, sin culpa, en paz, que abre otro camino “saludable” de la mano de la ironía y el humor. La “otra risa” se nos aparece como la “bolla” salvavidas para no dejarse llevar a la corriente, una bocanada de aire para volver a sumergirse y bucear por las corrientes más profundas, las de debajo, las de la “matria”.

Hildegarda de Birgen bucea por una “lengua inaudita” como mencionamos, que incorporó y compartió con las monjas de su tiempo, unas letras que la volvieron a contactar

con el tiempo de los orígenes²⁴⁵. Una espiritualidad que viene a colación ya que Jesús aparece como madre, espiritualidad cisterciense que nos regala una ceremonia para las mujeres religiosas cuya abanderada era Hildegarda de Birgen. La celebración que preparaba se desarrollaba con las propias canciones, letras y composiciones musicales de su puño y letra. Nos brinda una perspectiva de la religión del siglo XII en la que los elementos teatrales pisan “las tablas” otra vez. Lo trascendente sucede, vestía a las monjas de blanco, cantaban esas canciones y se realizaba una coreografía cuya celebración es vecina de lo teatral; ellas en su “privado” espacio religioso, también cantaban²⁴⁶. Voz, cuerpo, indumentaria, preparación y espacio “sagrado” forman una teología femenina que concibe a Jesús como madre. Este “otro conocimiento” necesita de una “lengua otra” para que las seguidoras de un Dios o Diosa, Padre o Madre pudieran expresarse.

Mirándose en las ruinas que la naturaleza y nuestra propia limitación imponen, el espacio entregado por el Arte dona un extraño reflejo: el que permite ver más allá de sí, el que contiene lo que hay más allá del límite del lado de acá²⁴⁷

Ultimando este “acto” de la Edad Media, aludir a la inglesa Juliana de Norwich y su aportación sobre la descripción de los sentidos espirituales. El ojo interior definido por ella como “ojos espirituales” como “mi ojo del entendimiento” aquel que deja ver y comprender, pero que curiosamente necesita del entrenamiento de la educación de la mirada que

²⁴⁵ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 260

²⁴⁶ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 260

²⁴⁷ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Cumbres, 2013, p. 40

contempla²⁴⁸ esencia básica en el arte de actuar. Nos traslada a ese conocer profundo y velado, de lo invisible a lo visible, una inteligencia cuyas imágenes son poderosas, y las “imágenes-enigmas” acceden a lo imaginario mediante la acción divina²⁴⁹. Juliana nos vuelve a traer el tema de Cristo madre, la maternidad divina dando un brinco a otro plano de la comprensión. Desarrolla la imagen asociada de Dios como madre de manera que para los estudiosos, es de las formulaciones más grandes en la historia de la teología²⁵⁰. Dios como madre actúa en un ciclo completo de la vida, nacimiento y muerte, cuya relación entre lo divino con la obra materna nos la presenta con indudable similitud, ¿no nos recuerda a lo mencionado sobre “El mito de la Diosa”?

La obra materna de la historia de la gestación, parto, nutrición, cuidados, magisterio, sanación, guía, amor; nuevamente nos aparece con las beguinas en analogía con el Dios- Diosa, cuyas voces se tejieron en lengua materna para llegar a todos, “a los simples” como esta beguina decía, en la bondad y transmisión de su Dios creador- creadora. Pagaron el precio irreversible de la hoguera, a otras les quemaron sus libros, a otras no le reconocieron su autoría, otras... Entre el mal y Dios, entre la danza del corazón y la de la razón hay valor y supremacía. Finalizamos el capítulo con el original de ese “otro conocimiento” y esa “otra risa” en el sano ejercicio de la memoria:

²⁴⁸ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999, p. 266

²⁴⁹ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*, cit. p. 267

²⁵⁰ CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*, cit. p. 275

El pegado es necesario, pero todo acabará bien, y todo acabará bien, y cualquier cosa,
sea cual sea, acabará bien²⁵¹

²⁵¹ DE NORWICH, Juliana, *Schowings*, cita de: CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999, p. 255

2.7. La Modernidad recupera la ironía

[...] los hombres juzgan las cosas según la disposición de su cerebro y mas bien las imaginan que las entienden²⁵²

La Europa Moderna presenta un claro contraste en las diversas dimensiones de la sociedad. Aunque el pulso positivo y vitalista del Renacimiento aún se hacía eco, la guerra de los treinta años muestra su cara más cruda. Las grandes diferencias de clases, las dicotomías entre lo terrenal y lo celestial, lo corporal y racional, llegan a su cauce en el desarrollo de las grandes corrientes filosóficas del empirismo, racionalismo e idealismo.

El teatro alcanzó la expresión artística que más simboliza esta época, “la vida es el teatro” resume el nacimiento del modernismo. Calderón con *La vida es sueño* siembra las preocupaciones de la sociedad en su concepción “breve”, “ilusoria” de la vida. Atrás quedó la Edad Media y su costoso asentamiento del cristianismo con el Renacimiento, emergente de la próspera mirada al mundo. Las nuevas direcciones en el terreno de las artes, la política y las ciencias desarrollaron una mentalidad más crítica, que desembocó en el cuestionamiento de las prácticas y enseñanzas religiosas humanistas o hacia la ciencia escolástica medieval. Una realidad presidida por la monarquía absolutista, la abolición del feudalismo o la invención de la imprenta, que difundieron con rapidez ideas reformadores en el seno de la cristiandad. Los

²⁵²DESCARTES, Rene, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, (Trad. Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 49 Apéndice

avances científicos venían de la mano de Copérnico, Kepler y Galileo, impulsores de la revolución científica con primacía de la razón. La situación de crisis constante y las nuevas teorías del conocimiento, se suman a una difundida desconfianza hacia la metafísica aristotélica y la Biblia.

En el siglo XIII se inició el proceso de la “caza de brujas” con el desarrollo culminante entre la primera mitad del siglo XVI y del XVII. La reforma protestante motivó en los católicos la creación de una alarma religiosa que enfatizaba el fenómeno de la brujería²⁵³.

Un siglo largo en el que ninguna crueldad fue olvidada, mientras que las piedades más elementales fueron en muchos lugares suprimidas. La Reforma desató uno de los más crueles conflictos civiles que Europa haya vivido [...]²⁵⁴

La restauración del catolicismo produjo unas secuelas extremas y profundas, los sentimientos como el miedo, el horror al pecado o el sentimiento de culpa, fueron acrecentándose hacia un llamamiento de socorro religioso. Demanda que desde el Cisma de Oriente, siglo XV, ya venía impulsada con una necesidad de cambio en la Iglesia Católica. El anterior espacio acotado para la espiritualidad de las mujeres, fue tomando en este siglo una nueva dirección en el centro de la Europa reformadora, aunque modestamente, hubo una mejoría en la alfabetización que incluía a las niñas. En el siglo XVII aparecen las primeras

²⁵³DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996,p. 114

²⁵⁴VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria.: *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007, p. 86

mujeres, de la burguesía y aristocracia, que se enfrentaron a la autoridad.²⁵⁵ Puntualizar que la educación hacia las mujeres era para alcanzar cualidades como: ser buena esposa y madre cristiana, poseer ciertas nociones de literatura, saber expresarse bien, cuidar la imagen o saber bailar y tocar algún instrumento.

Un hecho significativo, entre el sector de jóvenes aristócratas, fue el surgimiento de una literatura “femenina”, el fenómeno “preciosismo”, modelo de comportamiento y corriente literaria. El “preciosismo” desplegó ideas sobre cómo la mujer afrontaba cuestiones culturales o cambios en la costumbres sociales. Su auge se dio principalmente en París²⁵⁶. Detrás del movimiento literario, nacen las primeras feministas de Europa, en su lucha contra el matrimonio impuesto. Cansadas de las órdenes del mismo y la servidumbre perpetúa, algunas “preciosas” propusieron el divorcio, otras el amor libre o el matrimonio limitado al nacimiento del primer hijo, fatigosas de dar a luz numerosas veces²⁵⁷.

La vida encarcelada en sus casas junto a maridos no elegidos y comúnmente brutales, empezó a discutirse con más fuerza y lucha. A finales de siglo, el deseo por la ciencia y la cultura, externo al convento o a la segregación conyugal, resplandece en figuras como Madeleine de Scudéry, quien con sus obras quiso defender “el ejemplo de civilización y urbanidad que daba en sus reuniones y sus teorías sobre la vida en sociedad”²⁵⁸. Pensadoras

²⁵⁵DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.128

²⁵⁶ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, cit. p.148

²⁵⁷ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, cit. p.150

²⁵⁸ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.154-156

como Madame de Sablé, Marie Madeleine de La Vergne, o Isabel de Bohemia. Esta última, nos conduce precisamente a dialogar sobre Descartes. Filósofa célebre por su saber, pasión y conocimiento de las lenguas, tuvo una relación epistolar con el padre de la filosofía moderna, tratando importantes asuntos del pensamiento²⁵⁹. Aunque se la haya subestimado u olvidado, su influencia sobre Descartes fue cardinal.

Así mismo, hay un antes y un después con Descartes, Spinoza, Leibniz y Pascal, formadores exponenciales del racionalismo. En común, comparten la idea de que el ser humano antes de cualquier experiencia, nace con ciertas ideas en su conciencia. Descartes, el fundador, ¿qué nos dice del arte o de la comedia teatral? ¿Qué nos invita a reflexionar sobre el proceso creativo, la estética o la risa?

Depositó en la razón el valor supremo, el cuerpo, siempre inferior, se acerca a lo “mecánico”, claro y dualista. Sabemos de su duda metódica, la creencia en el “ser perfecto”, la diferenciación de las dos formas de realidad, la existencia del genio maligno, un rechazo absoluto a la diferencia en su búsqueda casi obsesiva por la verdad. También que sus viajes fueron numerosos, era desapegado, estudió medicina y derecho, carrera que no acabó, pero ¿qué podría pensar Descartes, el racionalista absoluto sobre el actor? ¿Y sobre el reír en el ser humano?

²⁵⁹DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.165

Empecemos por su rechazo del cuerpo y de la materia, resuena a la metafísica sembrada ya por Platón, pero ahora, en el ser humano moderno, va a significar ocupar la naturaleza de modo racionalizada. En su búsqueda por el objeto claro, traslúcido a la luz de la razón, nos hace imaginar el habitar lo natural en modo automático, libre de dudas, lejos del desequilibrio del vacío. El arte del actor lo comprende un campo de estudio y técnica, que en el momento de la representación, entra en el tambaleante mundo de un abismo. Difícil trasladar este planteamiento “geométrico” al terreno escénico, pero sí caló, lo veremos.

Todo lo que he admitido hasta el presente como más seguro y verdadero, lo he aprendido de los sentidos o por los sentidos; ahora bien, he experimentado a veces que tales sentidos me engañaban, y es prudente no fiarse nunca por entero de quienes nos han engañado una vez²⁶⁰

Ofrece un método sobre el objeto que estudiemos para obtener la claridad absoluta. Todo en el objeto debe distar de opacidad y si no, es porque el objeto debe tener algo por descomponer: no hemos alcanzado lo simple. Simple en su filosofía es lo traslúcido, el objeto por tanto no puede estar compuesto de lo que oculta²⁶¹: evitar ser engañado como leemos en la cita. En el teatro, el objeto-obra que se estudie, según el método cartesiano, no debe ocultar nada. Bien, esto para el trabajo del director y su equipo es útil, aporta rigurosidad a la hora de desengranar el texto, los personajes, objetivos, el vestuario, la escenografía, iluminación, etc. Pero siguen escapándose aspectos de nuestro objeto de estudio, no sabemos cómo irá la taquilla, ni cómo será recibida la obra entre los espectadores. No sabemos con claridad si se

²⁶⁰ DESCARTES, Rene, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, (Trad. Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 18

²⁶¹ ARBAIZAR GIL, Benito, *El genio maligno en Descartes y la reiteración moderna de la metafísica*, Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 1 (2002): 223-248 ISSN: 0034-8244 , Fundación Dialnet, p. 234

reirán o no, y después de muchas funciones, con la misma comedia, en diferentes lugares, horas y espacios, será difícil definir un único resultado sobre dónde ríe el público y la cantidad efusiva de sus risas. Hay valores aproximados, pero no con la simpleza cartesiana: confesará “opacidad”.

De lo complejo-condicionado a lo simple- incondicionado del proceso mismo de su análisis, lo traslada al *cogito* en cuanto condición de Dios y sus ideas. Raíz de una época que durante siglos permanecerá latente en su manera de pensar. Oculta la imagen de “lo otro” concebida como lo indomable, aquello que no se puede reducir a la dialéctica racional de la “conciencia que se autoposee”²⁶². De las identidades y exclusiones del cogito cartesiano, esta última, carece de visión, no pertenece a su estudio y camino hacia la razón, es la mirada ciega para la época moderna.

La negación de la diferencia, de lo desplazado, cobra firmeza en la figura del “loco” por ejemplo, negada por Descartes; ni reconocimiento ni categoría le cede. Así mismo, resulta significativo “el error” en su pensamiento. De origen humano, “el error” surge en consecuencia del mal uso de la libertad, nuestro mayor don. Pero ¿hasta qué punto el ser humano obtiene libertad si todo es racionalizarlo? No somos libres, responde, cuando nuestra voluntad, en ocasiones, asiente cosas que no entiende claramente o no distingue. Si el ser humano duda de todo, si desgrana el objeto de estudio hasta convertirlo en simple, si todo ha de pasar por la verdad de la razón, si hasta su dios es domesticado, lejos del dios “donde la razón termina”, ni al que se accede con “el corazón” sino con la razón, ¿es este un panorama policromado, vitalista

²⁶²ARBAIZAR GIL, Benito, El genio maligno en Descartes y la reiteración moderna de la metafísica, Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 1 (2002): 223-248 ISSN: 0034-8244 , Fundación Dialnet, p. 224

o heterogéneo que incite al movimiento? O ¿Es más bien territorio de lo acotado, quieto y un tanto hostil? La cuestión no va de estremecer el “espíritu”, claro está.

El racionalismo se nos presenta dentro de un mundo “autorregulado”, a pesar de que sea Dios el que lo haya creado, es “inmanentemente legal” en pleno dominio de la situación, y cuyos pensamientos son lo único que tenemos en nuestro poder, a diferencia de lo “sensible” que no se da²⁶³. Aunemos: “nuestro poder”, “pleno dominio”, “método”, “orden”, hoy parecieran remitirnos a las palabras de un ciborg en una película de ciencia ficción, seriamente hablando. La meditación, el cálculo y la matemática cobran una forma de ángeles de la guarda. Por otro lado, la risa y el juego, se aproximan a “lo otro”, lo indomado, asilvestrado. Aquello “secreto”, originario de nuestra naturaleza es “desordenado”. Lo positivo es estable y beneficioso para el conocimiento; lo relacionado con lo negativo-malo, es lo imprevisible: lo que no tiene cálculo es desacreditado en Descartes. Si la diferencia es negada, ésta se traslada a aspectos sociales, artísticos y por supuesto científicos.

Lo empírico es el modo cambiante y sospechoso de error, lo matemático no. Además de lo corpóreo, físico y material nunca podremos aprehender algo así como “yo pienso”²⁶⁴, el cuerpo definido como “mecanismo”, aunque forme parte de nosotros, no es “yo”. Este distanciamiento y desapego con nuestro cuerpo resulta alarmante, a nuestro parecer, se aproxima a un objeto. Tras el “avance” tecnológico de los siglos, coreamos que, nos traslada al “ciborg” ¿Cómo concibe esta idea un bailarín o un mimo? ¿Hasta qué punto este cambio en

²⁶³PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.153

²⁶⁴MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p. 67

el paradigma filosófico, fue el detonante de una excesiva técnica-perfección artística? ¿Cuánto de racional y cuanto de empírico tiene un proceso creativo? ¿No se habrá tomado muy “en serio” el racionalismo? El personaje de Rosaura nos representa la dicotomía del Barroco:

ROSAURA. ¿Qué enigmas, cielos, son éstas?/Después de tanto pensar, /¿aún me queda que dudar/ con equívocas respuestas? ²⁶⁵

Sí, aún queda por dudar Rosaura. Descartes halla en una “máscara”, podríamos decir, lo misterioso, enigmático de nuestra naturaleza. Aquellas incertidumbres que siempre han existido a lo largo de la historia humana, en el racionalista cobra nombre de genio maligno. Ocupa la oscuridad, característica del barroco y representa el opuesto a su deseo de conciencia racional. Genera un arrastre de origen no humano, “trae el estado de entusiasmo del que brotan los sueños e impulsa a Descartes, incluso dentro del colegio, hacia la iglesia”.²⁶⁶ Aquello relacionado con la imaginación, con el impulso creativo y también sapiencial, no solamente intelectual o reflexivo, es un salto hacia lo espiritual vinculado con lo “sagrado”. Descartes y su genio maligno, dan entidad divina al “engañador”, responsable de que nuestra mente se equivoque²⁶⁷.

Quien duerme y sueña no puede enlazar y juntar, de un modo perfecto y verdadero, sus ensueños con las ideas de las cosas pasadas, aun cuando puede soñar que las une. Pues ¿quién

²⁶⁵CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1998, Escena X, Acto II, versos 3016 al 3019, p. 196

²⁶⁶ARBAIZAR GIL, Benito, *El genio maligno en Descartes y la reiteración moderna de la metafísica*, Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 1 (2002): 223-248 ISSN: 0034-8244 , Fundación Dialnet, p.226

²⁶⁷MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p. 76

niega que el que duerme puede equivocarse? Mas, una vez despierto, conocerá con facilidad su error. Y un ateo puede saber que está despierto, en virtud de la memoria de su vida pasada; mas no puede saber que tal indicio basta para darle certeza de que no se equivoca, si no sabe que ha sido creado por Dios, y que Dios no puede engañar²⁶⁸

El imaginario o la “poesía” no dejan hueco, son intromisión en una filosofía que se ratifica sobre lo asegurado de la conciencia calculadora que, según estudiamos, podría ser en Descartes una respuesta defensiva “frente al asalto de lo pavoroso”²⁶⁹. El Genio y su máscara son la distracción de lo impulsivo y originario de nuestro espíritu que, presentados como el Dios engañador, nos remite a los dominios del dios Dionisio. Se dice que Descartes era ocioso y libre, su fe estaba en una sabiduría universal: “universalis sapientia”²⁷⁰, en la que todas las ciencias se retroalimentaban. ¿Y el teatro francés, en dónde deja ver la formación del pensamiento racionalista?

La parafernalia técnica, la luz artificial, los decorados, y las leyes de espacio y tiempo, marcan el arte dramático de la modernidad. En Paris se crea un auténtico centro de producción de grandes espectáculos, en los que la técnica y fastuosidad superaron a la escena italiana. Gracias a Luis XIV, la Corte del Rey Sol, los espectáculos más lujosos se llevaron a cabo en el Palacio de Versalles, el mismo Moliere actuó allí con el personaje del dios Pan²⁷¹. Es el Auge

²⁶⁸DESCARTES, Rene, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, (Trad. Vidal Peña), Madrid, Alfaguara, 1977, p. 159 (Objeciones y respuestas)

²⁶⁹ARBAIZAR GIL, Benito, *El genio maligno en Descartes y la reiteración moderna de la metafísica*, Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 1 (2002): 223-248 ISSN: 0034-8244 , Fundación Dialnet, p. 229

²⁷⁰PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p. 139

²⁷¹OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 202

de la comedia- ballet, el teatro isabelino y el Siglo de Oro español continúan con un pie en el pasado. Las fuerzas expansivas renacentistas sufrieron en el Barroco las contradicciones y censuras del contexto político e histórico. Una muestra fue la oposición persistente por parte de la jerarquía eclesiástica de París, o por los jansenistas.²⁷² Las ideas de dicho sector se caracterizaban por teorías sobre la corrupción de la naturaleza humana, el pecado original, el cielo o el infierno. Un amasijo un tanto “pesimista” que deja relucir en la asistencia al teatro, visto por estas gentes como uno de los centros más funestos en cuanto a pecado se refiere.

Como Descartes, Spinoza considera en lo empírico la confusión, ofrece un conocimiento vago y no concreto como creían que debía ser el verdadero saber que construye la mente. Sin embargo Spinoza se acerca más al movimiento, a lo corpóreo del pensamiento: el “ser” para él, es un “llegar a ser”, el “proceder absoluto de la mente”²⁷³ y el continuo movimiento de lo existente, son pilares en su pensamiento. Resulta interesante en cuanto a las artes, su concepción de lo espontáneo, la capacidad de la mente que “actúe” y no “padezca”, lo que se acerca a lo estático, es un cuerpo que se acerca a la muerte.

La libertad del ser humano es tratada en conexión a su necesidad, al dominio de las pasiones. El “esfuerzo” para Spinoza se debe dirigir a mantener el propio ser, con un proceder absoluto de la razón, ofreciendo la posibilidad de alcanzar el conocimiento de Dios, y llegar a ser “tendencia” y voluntad”²⁷⁴.

²⁷²OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, cit. p.202

²⁷³MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p.100

²⁷⁴MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, cit. p.105

En su persistente labor de búsqueda, la preocupación por la existencia de un Bien, en el interior de cada ser humano, quizás vino impulsada por su vida personal. La enfermedad pudo haberle acercado a ese deseo por encontrar el bien verdadero, capaz de comunicar su existencia y una vez hallado y poseído, permitiera gozar “eternamente de una alegría continua y suprema”²⁷⁵. Lejos de los aspectos materiales, Spinoza nos invita a buscar un bien de nivel superior, ya que solo en él, se atisba la posibilidad de alegría infinita mediante la meditación. En su filosofía la entrega a la intensa “reflexión”, promueve una salvación, perspectiva más positiva del futuro. Creía que mediante el “sumo bien”, es posible alcanzar una naturaleza humana más perfecta que la de su entonces.

Se nos aparece nuevamente el tema del amor, ahora en Spinoza, es un amor hacia lo eterno e infinito, cuya meta es la adquisición de esa naturaleza y su conocimiento de la unión²⁷⁶.

*El Pensamiento es un atributo de Dios, o sea, Dios es una cosa pensante*²⁷⁷

El dios de Spinoza es inmanente, de los racionalistas el dios llega a su auge con su filosofía de la auto-interpretación como habla Heidegger²⁷⁸, directamente relacionado con la

²⁷⁵PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.209

²⁷⁶PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.209,

²⁷⁷ SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977, p51, Segunda Parte, Proposición I

²⁷⁸PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.218 ,

ética- grado de perfección, con el obrar, y con la luz- sombra del barroco. Nos acerca a una ética quizá más poética, en la que su amor a Dios y a los demás seres humanos, se convierte en una salvación- meta, como su célebre frase resume: “eterno amor intelectual a Dios”²⁷⁹. Reflejo de las tensiones y contradicciones del Barroco entre realidad y apariencia, finitud y eternidad, su mirada es en el “orden geométrico” para ordenar o tal vez “liberar del pesimismo subyacente en una mirada que cuestiona la Naturaleza”²⁸⁰.

Leemos en su *Ética demostrada según el orden geométrico*, la explicación sobre la existencia de este dios como ente absoluto, infinito cuya naturaleza no tiene semejanza alguna al ser humano, no está compuesto de alma, ni cuerpo, ni tampoco sujeto a pasiones²⁸¹. Todo es en dios, por “las leyes de la naturaleza infinita de Dios”²⁸² y todo se sigue de la necesidad de su esencia. Es significativa su idea en cuanto el uso que hacían los seres humanos de su entorno de la naturaleza. Uso que proviene de la falsa creencia que todo “se ha dispuesto en la naturaleza para su propio uso”²⁸³. Halla un verdadero problema en considerar las cosas como medios, en la creencia de que los dioses dirigen las cosas para el uso propio. Spinoza nos alecciona sobre la adoración divina interesada para “que los ame más que a otros”²⁸⁴. Avaricia y ciega ambición constituyen a este ser humano, el que se justifica para sacar provecho de toda la Naturaleza, ¿no nos remite a lo tratado sobre el “mito de la diosa”?

²⁷⁹PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.234

²⁸⁰SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 65

²⁸¹SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977, p. 22, proposición XV/ Escolio

²⁸²SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, cit. p.22 proposición XV/ Escolio

²⁸³SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, cit, p.44, Apéndice

²⁸⁴SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, cit. p.44, Apéndice

[...]Pues saben que, quitada la ignorancia, se quita el estupor, esto es, el único medio que tienen de argumentar y salvaguardar su autoridad²⁸⁵

Segismundo nos muestra esta idea del barroco en la que, hasta en los sueños, hay que hacer el “bien”. Estar por encima de los deseos es “lo único que puede transportarlo hasta lo “eterno””²⁸⁶. Segismundo necesita seguridad, certezas, pues como para los racionalistas, lo humano es verdadero en lo investigado, en la lógica y en la posibilidad de someter la pasión al “orden racional”²⁸⁷. Calderón como Spinoza, trata lo candente en este periodo, el tema del abuso y uso de poder. El filósofo encuentra en su “ética geométrica”, el amor de un dios racional la salvación y bien supremo como fuente de alegría eterna. El dramaturgo, mediante sus obras, muestra su confianza en el amor, la educación y la ética contra el pesimismo y mal uso del poder que rodea la monarquía absolutista.

Spinoza estudia y reflexiona sobre el cuerpo en conexión con el alma. A diferencia de Descartes, deposita importancia en su estudio. Contempla que en un cuerpo, el grado de capacidad en obrar o padecer diversas cosas al mismo tiempo, influye directamente en la aptitud del alma²⁸⁸, de mismo modo que:

²⁸⁵SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977, p. 47 ética

²⁸⁶SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 62

²⁸⁷SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, cit. p.63

²⁸⁸SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977, p.62, Porposición XIII/ Segunda parte

[...] cuanto más dependen las acciones de un cuerpo de él solo, y cuanto menos concurren con él en la acción de otros cuerpos, tanto más apta es su alma para entender distintamente ²⁸⁹[...]

Los “encuentros” felices potencian la existencia, el movimiento, los tristes, por el contrario, paralizan y disminuyen la potencia de existir en su concepción de enfermedad. El deseo del ser humano y del universo es precisamente la alegría y felicidad que, mediante el equilibrio de deseo y contención, es la fuerza que pone al cuerpo en “marcha”. Su importancia recae en el proyecto y no en un estado hacia el trayecto de la felicidad.

El conocimiento de sí mismo y de Dios nos permite dialogar sobre lo que las artes escénicas ofrecen, ya que en este mismo sentido, el cuerpo, como herramienta de trabajo de un actor, requiere de un profundo y expansivo conocimiento. Spinoza en el tercer género de conocimiento que establece²⁹⁰, su grado de perfección depende de la capacidad de olvidar lo temporal. La “percepción” de nuestra eternidad, conocerse a sí mismo y el propio cuerpo, significa para el filósofo comprender y poseer el conocimiento de dios, y por ende la felicidad²⁹¹. Aquel cuerpo hábil para realizar abundantes cosas, posee un alma muy consciente de sí misma, de dios y de los objetos. Su propuesta es más armónica, en cierto sentido

²⁸⁹SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977, p.62, Proposición XIII/ Segunda parte

²⁹⁰PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.234

²⁹¹PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, cit. p.234

vinculante a la mirada Oriental y de la Grecia Clásica presocrática: equilibrio entre mente y cuerpo.

Creemos necesaria la comprensión de la filosofía del cuerpo, útil en el ámbito de las artes escénicas, ya que tanto para el bailarín o el actor, muchas veces viven enfrentados al propio cuerpo. La convivencia se torna una guerra e imposición limitadora a un fluir creativo. Además de las cuestiones sociales, el mundo masculinizado ha creado paulatinamente con más fuerza y agresividad el canon de belleza, tanto de hombres como de mujeres, quienes se han visto afectados por éstos en sus propias especialidades artísticas.

Resulta descorazonador y urgente prestar atención a los conflictos en este terreno sobre la valía y significado del propio cuerpo dentro y fuera de los escenarios. Atender a una moral secularizada, entablando nuevos diálogos sobre las herencias arrastradas como también, las más recientes imposiciones, aún las artistas resultan más afectadas. Los conflictos individuales sobre el cuerpo, al comprenderlos como una “debilidad” o “carencia”, se ven temidos y silenciados, dificultando, la reflexión compartida.

La invitación de Spinoza es la de la “singularidad” del cuerpo, del momento. La conciencia y grado de evolución para cada persona-cuerpo es de la que va a depender lo bien o mejor que nos tratemos, de las intensidades reguladas o propiciadas. Sin olvidar que “no existe un cuerpo original” sino que se modifica y mueve constantemente en calidad de la ética y su cuidado. “Risus” es para Spinoza una manifestación de la alegría interior, un “contento moral”. Hablaremos del cuerpo y de la risa, de la herramienta “transgresora” particularmente en las actrices y la imprescindible mirada hacia su desarrollo.

En continuación con el Barroco, sus luces y sombras, Pascal será el último filósofo racionalista que nos invite a reflexionar. Continuará con el método creado por Descartes, pero no desde el lado de la metafísica. Pascal nos habla en lo cartesiano del “corazón” y de “sentir”²⁹². ¿Cómo es esto? La diferencia básica creemos que está en que a lo que dios se refiere, él intentó no mezclarlo con el método, haciendo además de la religión, un tema esencial en su obra y vida.

5. Prefacio.- Las pruebas metafísicas de Dios son tan alejadas del razonamiento de los hombres, y tanto implicadas, que impresionan poco; y aun cuando sirvieron, para algunos no servirían sino durante el momento en que ellos ven esta demostración, pero una hora después temen ser engañados. [...] ²⁹³

Las matemáticas dan certeza, creía Pascal, son algo fundado, pero no son el fundamento. La fe en la certeza del método, no puede trasladarse de manera absoluta a la existencia humana, hay un lugar, profundo del ser humano que forma su núcleo, “el corazón”. Este fondo del ser humano es más fundamental que la matemática, siendo ésta la subordinada del “corazón”. ²⁹⁴ Es más, el lugar donde la seguridad cartesiana se torna del revés en este racionalista, resulta irónico, es cuando pone sobre la mesa el problema esencial del ser humano: decidir sobre su existencia. Este terreno, personal, contradictorio de la esencia humana, es

²⁹²MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p. 89

²⁹³ PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, (Trad. Juan Domínguez Berrueta), Buenos Aires, Aguilar, 1966, p. 26, Prefacio general

²⁹⁴MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p. 91

concebido por Pascal un “no lugar” para las matemáticas. “No se prueba que se deba ser amado exponiendo con orden las causas del amor: eso sería ridículo”²⁹⁵. Su filosofía entra en la escena moderna próximo a la hilaridad, leemos su obra *Pensamientos* comicidad e ingenio en su modo de expresión. Además este fiel y honrado cristiano, con apoyo de los jesuitas, publicó las *Providenciales*, libro que se prohibió y condenó tanto por sector eclesiástico como por la propia monarquía francesa. La polémica que rodea a los ”Augustinus” salió a la luz con ingenio y humor por parte de Pascal, las cartas que publicó son una “obra sin parecido en la literatura universal”²⁹⁶, cuyo género empleado es, precisamente, el religioso- humorístico. El dolor físico y la enfermedad acompañaron a este filósofo durante toda su vida, aspecto que nos presenta la cuestión del humor en presencia del dolor como herramienta “sanadora” y como toma de decisión en la manera de mirar la propia existencia. Dolor y humor conviven en la línea de lo fronterizo, que en Pascal, lo vemos con forma de “apuesta”.

El barroco y la angustia de la contradicción aparece en el propio ser humano junto a Pascal, el dogma está servido: no podemos alcanzar ser aquello que siempre podemos ser. Lo incomprendible a la matemática, es “el corazón”, imposible de conducir o decidir. Su “apuesta” lleva un profundo espíritu moderno, una ironía cargada de lógica pues ¿qué puede perder el ser humano si nada tiene y nada es seguro para él?

El dios de Pascal dista del panteísmo de Spinoza, es “otro” dios, intuitivo, barroco, inaccesible a la razón, es un dios oscuro. El genio de las matemáticas, la física y creador de

²⁹⁵ PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, (Trad. Juan Domínguez Berrueta), Buenos Aires, Aguilar, 1966, p. 44, 1º parte/ “el orden”

²⁹⁶MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973, p. 89

máquinas de cálculo, revela un dios misterioso, de la “ocultación”²⁹⁷. La paradoja del ser humano en Pascal viene con la “práctica” respuesta de la aceptación, desde la razón, precisamente, debemos reconocer que hay aspectos que la superan, que nos superan como seres humanos. En la “duplicidad” de nuestra naturaleza y en el conocimiento de nuestra “indignidad” está la grandeza del hombre, ese era su pensamiento. Leemos que era una persona que dudaba sobre lo concreto y lo abstracto, era contradictorio, inconstante, entregado a su obra, a lo particular y abocado²⁹⁸. Tal como su “apuesta”, una mirada hacia lo oculto, lo remoto, lo que no se puede demostrar con la razón, pero queda apostar y creer.

De las dos reformas, la religiosa y la filosófica, nacerá una necesidad y deseo por lo espiritual, por la ruptura de normas y tradición clasicista, dando paso al Romanticismo con exponentes como Schelling, Kierkegaard y Nietzsche, multitud de manifestaciones artísticas como los grabados de Goya, la dramaturgia de Goethe o la música de Beethoven. Pero queda camino que recorrer aún, lo cartesiano y su lado más crudo y moderno de la metafísica, cierra el valor a la diferencia. Hubo artistas que así lo fueron y lucharon por hacer sonar su obra con fuerza y humor. Nuevamente aparece en la diferencia lo cómico, aquello disonante, descontrolado, que deja ver un ejemplo claro en la Francia de Descartes, de Pascal, aquella de Moliere, que guarda una de las historias más crudas del teatro.

La razón en lo escénico se imponía al respeto a las reglas del tiempo, lugar y acción, que los franceses desarrollaron sumando la del “decoro” y “verosimilitud”. Anteriormente, el

²⁹⁷PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998, p.191

²⁹⁸PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, (Trad. J. Llansó), Madrid, Alianza, 1981, p. 7 .[Introducción, por J. Llansó]

siglo XVI y su espíritu de la Reforma, no veía correcto que la Biblia suscitara la risa en los teatros, acción discrepada por los católicos en su defensa a estas representaciones como aportación a la difusión de textos sagrados. Aunque en París se prohibieran los Misterios, fuera de ella, continuaron realizándose. Las moralidades y la farsa tuvieron un esplendor importante, esta última incluso durante las décadas de Moliere. Los Cofrades de la Pasión tenían una especie de monopolio en París, continuando así con sus privilegios y el auge de los misterios del siglo pasado.

Las disputas también existieron en cuanto al decoro de los teatros, el orden y la medida, ecos del prisma filosófico que emergió en este siglo. Por un lado los partidarios de las reglas defendían los decorados simultáneos, aunque creaba confusión a los espectadores para situar a los personajes: uno venía de Francia y a escasos metros, aparecía otro de Inglaterra. En este sentido, la custodia de la unidad de tiempo, no resulta extraña. Después de los neoclasicistas, tenemos en la escena de la tragedia a Corneille, Racine o al gran Moliere con su hermana, la comedia. Las disputas políticas entre Francia y España resuenan entre los dramaturgos. Recordemos la popular influencia de nuestro Tirso de Molina o Alarcón como inspiradores, o lo que Horn-Monval hizo en su compilación con más de cincuenta comedias francesas copiadas de las españolas entre 1625 y 1680²⁹⁹. Controversias “patrióticas” aparte, Moliere alza un monumento con forma de dramaturgia en su Francia y la de Descartes, pero el esfuerzo y persistencia tenaz por llevar a cabo el tipo de comedias que deseaba, le costaron un precio muy alto a pagar. Su batalla duró cinco años para conseguir subir a las tablas *El Tartufo*³⁰⁰, combate

²⁹⁹OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.213

³⁰⁰MOLIERE, *Tartufo*, (Trad. Mauro Armiño), Madrid, Unidad, 1999

como nunca antes registrado en la historia del teatro³⁰¹. Moliere no tira la toalla para arremeter contra su sociedad, las burlas a la figura del hipócrita y las críticas a la religión falseada sobre un escenario, provocan pavor en la conciencia histórica de su sociedad, se prohíbe. El pensamiento y la política cierran las puertas de la comedia y la risa, todo no vale: “orden” y “medida”, pero los cómicos como siempre, sobreviven, y el pueblo los necesita.

Para despedir este capítulo lo haremos con una tejedora de risa que, del rechazo a la diferencia, no tuvo miedo de expresarse. Nos situamos en el Barroco tardío, México, después de la decadencia de la Reforma, en el Imperio transoceánico de Felipe IV y Carlos II. Aparece en la escena Sor Juana Inés de la Cruz, quien produce una popular obra literaria³⁰². La comedia nos llega de su mano con argumento profano en *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, el espacio a su obra y estudio es sustancialmente escaso que, como consecuencia, no se califica en las Escuelas de Arte Dramático de futuros actores de nuestro país.

La realidad de su vida hace patente la dicotomía barroca de la mujer: “hacerse monja para poder estudiar, renunciar al estudio por reconocimiento a la autoridad eclesiástica”³⁰³. Esta realidad trágica en las comedias citadas, de “capa y espada”, toman de lo profano las cuestiones como el honor y la honra, la venganza y renuncia en el personaje de la “dama” del barroco

³⁰¹ MOLIÈRE, *El misántropo, Los enredos de Scapin*, (Trad. Mauro Armiño), Madrid, Espasa, 1999, [cita del traductor] p.7

³⁰²DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.179

³⁰³DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.181

típico español, donde el “marido” o el “padre”, son los personajes que resuelven las faltas, de ellos dependía la restauración del honor de las “damas”.³⁰⁴

La duquesa de Neucasthe, Margareth Cavendish, es otra tejedora, su obra y vida fueron menos comprendidas. Nos brinda una mirada más saludable de su siglo, original donde las haya, la duquesa desde niña amaba escribir y lo hizo sobre todos los aspectos que le inquietaban. Muestra de su ingenio es la variada y prolífera escritura, desde comedias, versos, pensamientos y hasta oraciones. La invención e imaginación era el constante pulso de su vida, que hasta en su original indumentaria que ella misma tejía a floraba su gusto y creatividad.

[...] se interrogaba acerca de la naturaleza de las estrellas, sobre la causa de que los perros contentos agiten la cola, sobre la historia de los monasterios ingleses, sobre las virtudes de las hadas y si los peces sabían que el mar estaba salado [...]³⁰⁵

Se valía con hilos de singularidad y originalidad, pero su ingenio fue un tejido incomprendido, y la creación de escritura propia, de disparate cómico, fue el caldo de cultivo para juzgarla rara, imposible de tratar. Lo “otro” rechazado, lo indomable distinguido fue pesando en ella, una habitación acotada del pensamiento, de la expresión individual, sucumbió lentamente en una locura³⁰⁶. Algunas mujeres valientes que negaron rechazar su talento,

³⁰⁴ CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en las comedias de Juana Inés de la Cruz*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, www.cervantesvirtual.com

³⁰⁵ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.182

³⁰⁶ DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.182

generaron el estigma de la extravagancia y la locura. Locura- racionalidad, sueño- realidad, duda-certeza cierran el telón con la esperanza de un regreso a las aguas transformadoras de la “matria”. La ruptura de la risa y sus normas en el confín de lo privado, alienta un porvenir.

ROSAURA. [...] Yo ofendida, yo burlada, / quedé triste, quedé loca, /quedé muerta, quedé yo, / que es decir que quedó toda/ la confusión del infierno/ cifrada en mi Babilonia. /Y declarándome muda, / porque hay penas y congojas/ que las dicen los afectos /mucho mejor que la boca, / dije mis penas callando/hasta que una vez a solas [...] ³⁰⁷

³⁰⁷CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1998, Acto II, Escena X, versos 2798-2809, p.189,190

2.8. Nietzsche y la risa de Zarathustra

El Arte en su intención conmovedora sobrepasa el plano de las apariencias y saca de lo cotidiano aquella experiencia “tapada”. Nietzsche en su momento histórico atisba que el ser humano se disfraza o enmascara para luchar contra el terror y la debilidad. Sabemos que la máscara es el símbolo del teatro por lo que analizaremos junto a Artaud y Grotowski las propuestas teatrales que guardan parentesco con la visión nietzscheana del arte y la vida del ser humano.

Schopenhauer nos dará un punto de partida como lo fue para Nietzsche, y las fuerzas de la Naturaleza en ellos vislumbradas, nos sumergen en *La ciencia jovial* y el campo de la risa como modo de pensar en ruptura con la solemnidad filosófica tradicional. Espacio que nos traslada a lo escénico y vincularemos su filosofía con el arte del clown y el mimo, ya que presentan analogía con la metáfora del niño nietzscheano y la creación del propio “yo” en la vida-teatro. Chaplin, Marceau, Ionesco y Walter Benjamin serán nombres que entran en la escena con sus intentos de agitación y crítica común hacia la cultura occidental de su tiempo.

Pensar y creación como vínculo y experiencia, vuelve con María Zambrano a aparecer en el pensamiento junto a la poesía. Así mismo, la obra de Nietzsche será trabajada atendiendo a las analogías que el arte del actor ofrece en el “refugio” teatral. En cuyo seno, la palabra esperanza se desvela y conecta hacia la “utopía” ya inexistente en nuestra sociedad y “tiempos líquidos” según Bauman. La aportación del teatro femenino y social como ejemplo de “tejedoras de risa” en nuestro país será con Elena Cánovas. Su ejemplo nos acercará al cierre

del capítulo de la mano de Lou Andreas-Salomé, pensadora vinculada a Nietzsche, citada para mostrar el reflejo de la situación literaria y pensamiento femenino de esta época.

Abordamos aspectos en la filosofía de Nietzsche que guardan relación con nuestro tema y diversos interrogantes, reflexiones sobre el proceso creativo que emergen tras el estudio de su pensamiento. La labor del pensamiento en Nietzsche tiene bastante de “laboratorio”, entablar diálogos desde su prisma es una apuesta por lo creativo, o como él diría: lanzarse al “abismo”. Hoy nuestro mundo globalizado tiene bastante de “abismal”, la sociedad vive sin saber muy bien por qué ha llegado ahí ni tampoco cómo salir de la más absoluta inseguridad y miedo. Como lo define Bauman, el destino es inexorable en la “globalización negativa”, o en palabras de Milan Kundera, la “unidad de la humanidad” significa sobre todo que “nadie puede escapar a ninguna parte”³⁰⁸. Abismo, escapar, sufrimiento: ¿risa?

Poco a poco nos vamos acercando al pensamiento contemporáneo y con él, el significado del teatro en nuestra era. La idea del mismo y su labor cada vez se torna más confusa como lo es para muchos nuestra sociedad multicultural ¿Hay una filosofía que pueda ayudarnos a entablar una dirección clara sobre el cometido de las artes escénicas hoy en día? ¿Tiene la risa más cabida que el mero disfrute y diversión? Vayamos hacia Nietzsche y su llamamiento a lo dionisiaco en retorno a la “unidad primordial”, al proceso cíclico restaurador pleno de todo lo existente. Artaud, como representante de lo teatral siglos después, junto a Grotowski compartieron parecidas intenciones en lo artístico, cuyo teatro, es centro de reactivación en la dinámica cósmica. Los tres se embarcaron en lo teatral viendo un horizonte de salvación a su

³⁰⁸BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Trad. Carmen Corral), México, D.F, Tusquets, 2007, p. 14

sociedad. Lo escénico como participación activa y forma expresiva de lo simbólico, ocupa una dialéctica que asegura la continuidad de la vida³⁰⁹. Pensamiento y acción surgen en llamamiento a estas fuerzas vitales, fe y creencia en su poder aún existía, ¿y hoy, que queda de esta esperanza en el teatro?

En medio de la “revolución atómica” en la que se encuentra Nietzsche, contempla una época que convierte al hombre en lo “rígidamente mecánico”. Frente a ella, Nietzsche vuelve la mirada al hombre de Schopenhauer, aquel que puede alzar el velo Maya, matar la voluntad propia y preparar una total transformación de su esencia. Esa es la meta y el sentido auténtico de la vida que Nietzsche consideró como “vida heroica”. El mundo que en Schopenhauer ha descubierto tiene órdenes establecidas de manera poco perceptible y la existencia humana, es un rasgo fundamentalmente trágico y absurdo³¹⁰. El “marco escenográfico” de Schopenhauer nos interesa, precisamente, por su mirada cuanto al mal se refiere y como contraste con nuestro tema.

Los aspectos de la vida de Schopenhauer, intensa donde las haya, fueron definiendo al pensador y sus relaciones con, otros seres humanos, su existencia y labor filosófica, gremio que hasta el final de su vida no le prestó demasiado oído ni atención. Ausencia que no le amedrentó en su tarea, es pues el filósofo del “llanto y del crujir de los dientes”³¹¹, y nunca

³⁰⁹ REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Gaceta, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, p. 27

³¹⁰SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.53

³¹¹SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, (Trad. José Planells Puchades), Madrid, Alianza, 1998, p. 14

mejor dicho. Su infancia y juventud estuvieron presididas por la imponente figura paterna que, aún muerto, continuó atormentándolo. El dolor y sufrimiento dentro de su pensamiento, es un grosor pilar. ¿Cómo se comportaba un filósofo que “ontologiza” el mal? Decían que era violento hacia afuera, arisco y con una integridad extrema. Le gustaban las discusiones, el sarcasmo, y en las reuniones era dado al humor más crítico con el que se divertía muchísimo. De hecho le temían y no por su fuerza física, sus chistes estaban cargados de impertinencia humorística tanto que, no recibía respuestas al mismo nivel, era mordaz.³¹²

Estudioso de la filosofía india y apasionado de las artes, Schopenhauer concibe la vida como sufrimiento cuyo dolor y deseo están estrechamente unidos. Un suelo donde Nietzsche se inspira. El placer estético es para Schopenhauer la “válvula” de breves disfrutes en la vida del ser humano, una vida que es maldad y sufrimiento. Nietzsche se acercó a la metafísica de Schopenhauer: “la “naturaleza” da al hombre un “salto de alegría””³¹³ cuando por fin es capaz de superar la ilusión de finalidad y es despertado a la conciencia, es decir, él mismo es el fin y el tiempo del instante. La mirada hacia el interior de esa realidad, el “contemplar” que abre las puertas para salir de lo cotidiano, es la relajación un medio que distancia al ser humano de sus ataduras, lo vinculan a su voluntad.

A mediados del siglo XIX el idealismo alemán fue alejándose con el consiguiente aumento del materialismo. La llegada de una pasión por la ciencia y su utilidad vino acompañado de la concepción que, el espíritu que vive en el hombre, es una función del

³¹²SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, (Trad. José Planells Puchades), Madrid, Alianza, 1998, p. 271,272

³¹³SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.121

cerebro. La fe en el progreso se une a los materialistas, la conciencia actúa de manera que quiere conocerlo todo y todos los secretos, incluso los de la naturaleza. El impulso del marxismo que vivió Nietzsche es el que posiciona el trabajo por encima de todo y cuando el hombre es lo que él trabaja, y la sociedad es sociedad de trabajo, arriba la imponente imagen de la gran máquina social, ese frío retrato de los individuos convertidos “en ruedas y tornillos”; no es de extrañar que la visión del arte como algo accesorio en los burgueses de este tiempo, provocara en Nietzsche gran indignación: “profanan” el templo del arte³¹⁴. Años después, hacia 1936, Charles Chaplin estrenó *Tiempos modernos* y “Charlot” entre “ruedas y tornillos”, realiza su jornada laboral, es llevado al hospital porque sufre estrés. Hoy, en 2017 se propaga y comienza a denominarse “nuestra enfermedad mortal”, pero el estrés tiene su origen en la inseguridad.

El mentado “salto de alegría” de Schopenhauer enlaza con el juego y la *La ciencia jovial* que Nietzsche propone, un nuevo modo de pensar que rompe con aquello que, durante miles de años, se ha considerado característico de los filósofos: la total solemnidad y seriedad para abordar cuestiones metafísicas. Nietzsche se dirige hacia una risa con poder disruptivo y disolvente que, además, permita la voluntad de construcción. Es a partir de la risa del niño como alienta la generación de la futura filosofía. No solo es una ciencia jovial que critica los anteriores sistemas de pensamiento, asimismo es aquella que permite inventar, crear y forjar un sistema nuevo de pensamiento. La risa es presentada como una herramienta con la que el hombre es capaz de superarse.³¹⁵

³¹⁴SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.116

³¹⁵ROLDÁN LÓPEZ, Carlos, *El superhombre como obra de arte*, Sevilla, Círculo rojo- Investigación, 2012, p.100

Emprende un viaje de “excursiones” hacia lo desconocido y así encontrar un fin que le permita descansar. En este viaje los pensamientos cobran una importancia deslumbrante para Nietzsche, mostrará que existen pensamientos que brotan de la vida, que repercuten en ella, y además la modifican: los pensamientos puedan “encarnarse”. Es una “filosofía del cuerpo” que revela un cimiento útil a la creación escénica. Nietzsche no quiso permanecer en terreno seguro y realiza la tarea de interpretarse a sí mismo. Son tierras movedizas para crear la propia vida, es el dramaturgo de su existencia atraído por lo dionisiaco y su “abismo”.

La valoración tan alta de lo mundano, de la alegría de vivir y de las artes, son aspectos originales de su pensamiento que nos acercan a la risa y su vínculo con la creación del propio “yo”. Para actuar se requiere entrenamiento y formación, indispensablemente hay que olvidar el lugar artificioso, labrar el desprendimiento de la forma y alejarnos de la claridad. Entrar en la disolución y romper barreras del lenguaje corporal y espiritual son imprescindibles en el actor para sobrepasar el límite, o metafóricamente “hacer malabares” con las emociones y “bailar”. Conforme dejamos de ser niños se desactivan ciertos impulsos que van quedando soterrados y parte de las técnicas actorales están dirigidas a su activación.

Este arduo e incuantificable trabajo es imperioso en el arte, que según el pensamiento de Nietzsche, la civilización y las culturas subliman dichas energías dionisiacas y las mantienen a distancia, pero que sin embargo preceden a la civilización, lo que Schopenhauer llama el mundo de la “voluntad instintiva”, comprendida como una dimensión seductora, que abre la consciencia a lo inconsciente. Proponemos que en gran medida esta es una herencia que vive en el laboratorio actoral, y su conquista de lo soterrado. Los directores suelen invitar

a los actores a que se “lancen a la piscina- abismo” para perder el miedo, arriesgarse a dejar brotar los impulsos, ¿casualidad?

Gérard Durozoi en su obra sobre Artaud, denomina “malditos”³¹⁶ aquellos pensadores que, como éste, Hölderlin, Nietzsche o Van Gogh, forman parte de una comunidad que, respecto al pensamiento común y mayoritario, rodean la exclusión. Un descentramiento ocurrido con cierta periodicidad, a su círculo social. Los “extraños” o “malditos” parecen instalarse en la extrañeza, donde intentan hacerse comprender, al tiempo que despiertan, en nuestro caso, todo el beneficio de entablar una comunicación cuando parecía haberse quebrado. Y las pensadoras, ¿no formarían parte de este término de “malditas”?

En la Alemania que vivió Nietzsche durante su juventud, materialismo, economicismo, historicismo, la situación política y el deterioro de su país, se hacía eco en su preocupación más interna. Fue la música de Wagner lo que hizo despertar en él la esperanza por restaurar la vida espiritual de Alemania³¹⁷. Nuestro terreno de compromiso es el teatro y su atmósfera de protección, que haya otro claro ejemplo con Charles Chaplin y la creación de su cine para poder vivir, él como persona-artista y los espectadores de su tiempo, una sustancial significación del pensamiento del arte como forma esencial que da a la vida esperanza y sueños.

³¹⁶ DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, (Trad. José Delor), Madrid, Guadarrama, 1975, p.11

³¹⁷SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, (Trad. José Planells Puchades), Madrid, Alianza, 1998, p.87

El arte como camino, Grotowski denominó en teatro: arte como vehículo³¹⁸, en la Alemania nietzscheana “restaurar la vida espiritual”, la esencialidad de la disciplina clown, es un atributo. Aquel que es capaz, en tan solo un minuto, de coger en sus manos el corazón de los espectadores y hacerles reír agitando sus almas, restaurando lo dañino de su pesar, hidratando con lágrimas de risa el espíritu áspero de creencias, de lo descompensado. La desolación de una pérdida o lo incomprendido de un ser ante el dolor de su mundo conecta, en términos de Chantal Maillard con “el otro lado”³¹⁹ mediante la máscara más pequeña del mundo, la nariz del clown. La risa que nos provoca con su arte nos acerca a un saber inmediato, sin juicios, a un saber de los comienzos, anterior al pensamiento. De la mano de los existencialistas vislumbramos teatro y pensamiento en su forma más “absurda” con Ionesco y su *Rinoceronte*:

BERENGER (a JUAN). Vivir es una cosa anormal

JUAN. Al contrario. No hay nada más natural. La prueba: todo el mundo vive

BERENGER. Los muertos son más numerosos que los vivos. Su número aumenta. Los vivos son raros.

JUAN. Los muertos no existen, ésa es la verdad. ¡Ja, Ja, Ja! (*Se ríe a carcajadas.*)
¿También ellos le pesan? ¿Cómo pueden pesar las cosas que no existen?

BERENGER. ¡Me pregunto si yo mismo existo!

JUAN. ¡No existe, amigo, porque no piensa! Piense, y será

EL LÓGICO (al ANCIANO CABALLERO). Otro silogismo: todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Ergo, Sócrates es un gato ³²⁰

³¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *Grotowski, n° especial de homenaje*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología A. C, Octubre 1992/ Enero 1993, Año 3 NO. 11-12, México, Ixtapalapa

³¹⁹ MAILLARD, Chantal, entrevista, revista panhispánica de crítica literaria, VISPERAS
<http://www.revistavisperas.com/entrevistachantalmaillard/>

³²⁰ IONESCO, Eugène, *Rinoceronte*, (Trad. María Martínez Sierra), Madrid, Alianza, 1982, p.36,37, Acto I

Este breve diálogo engloba la vida, la muerte, el sin sentido y además, emplea ironía socrática con un silogismo como propiamente hacía Sócrates, en cuyo resultado el filósofo resulta ser burlado y reducido a un gato. Nos parece que todo ello vincula con Nietzsche y la visión del hombre como un animal rico en invenciones, animal fantástico que en la escuela de su imaginación ha aprendido también un singular orgullo: a creer que sabe por qué existe. Ya que no puede prosperar su especie sin una confianza en la vida, sin tener la creencia en la razón inherente a la vida. Nietzsche no encuentra en esta “razón en la vida” algo incondicional, sino una cosa entre cosas, una pequeña pieza en el gran juego que se tiene por algo causante, un mero efecto. De ahí que nos pregunte ¿no es para echarse a reír? Del mismo modo que el personaje Juan- Ionesco lo hace, en la más absoluta desidia, sobre todo Berenger. En presencia de un tono alegre y burlón Nietzsche exclama cómo no vamos a reírnos de un acontecimiento del mundo que es un juego de marionetas en verdad³²¹. Pensamiento y teatro muestran conjuntamente, con cerca de cien años de diferencia, su cara más dura del “progreso”, el absurdo y la risa de la existencia, y crítica es transformación.

Sobre los grandes ideales en los que se sustenta la cultura occidental, Nietzsche intentará provocar la risa con su poder de agitación y crítica, como también lo hizo Ionesco y Artaud, quien en su no-risa, pretendió agitar, sacudir física y emocionalmente a los espectadores: una reafirmación de las energías que crean y elevan el valor de la vida³²².

³²¹ RÜDIGER, SAFRANSKI: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Traducción del alemán por Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets Editores, S.A, 2011, p.252

³²² REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Gaceta, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, p. 27

Nietzsche presta favor con mirada filosófica a la vida a través de los ojos del entusiasmo, como si de un experimento científico³²³ se tratara. Así comprender y descubrir que, tras los supuestos “grandes sentimientos” de los ideales morales, existe la posibilidad de acceder a lo más humano, insignificante e incluso mezquino de nuestro carácter. Mediante la argumentación y la crítica, somos invitados a emplear las herramientas que anidan tras este reír.

A finales del siglo XIX la religión fue abandonada no sólo por Nietzsche, el mundo con las ciencias naturales ya quedó explicado por “leyes” mecánicas y energéticas. Es importante posicionarnos en el esmero depositado sobre el cómo funciona todo, cómo intervenir y poner al propio servicio ese funcionamiento, apartando drásticamente la importancia en el sentido y significado del mundo³²⁴. Desde este territorio que le circunda, Nietzsche nos habla de lo “monstruoso” como vínculo a la revolución moral que ha desatado la “muerte de dios” y la metamorfosis de los valores.

Su propuesta de la risa también es denuncia contra su tiempo, observa que el hombre ha perdido la capacidad del reír. Hallar un sentido al “absurdo” de la existencia, contando únicamente con lo racional, resulta una tarea difícil debido al serio y dominante sentido ya aposentado de lo racional. Estamos ante la defensa de una risa cargada de fuerza que disuelve y nos lleva hacia lo relativo, lo instintivo y mundano. Además, en la risa del filósofo-artista se procura otro tipo de enfrentamiento para con las dificultades del día a día, aligerando el peso de los conceptos, rescatando la posibilidad de cambio en las miradas y puntos de vista. Una

³²³ RÜDIGER, SAFRANSKI: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Traducción del alemán por Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets Editores, S.A, 2011, p.256

³²⁴SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.330

vez más abrazamos el legado de María Zambrano, esta vez cuando nos habla de la intimidad del ser con el alma que lo abre y lo trasciende, en busca de la palabra indecible, de la palabra única, “la palabra liberada del lenguaje”³²⁵.

[...] La risa aligera el mundo, lo vuelve más sutil y volátil, permite romper con la estructura rígida y sistemática de los conceptos para que los mismos puedan ser rearmados una y otra vez. Se trata de tomar el propio pensar como una creación, como una aventura “no demasiado seria”, no definitiva, no única, no necesaria, sino provisoria, ligera, desechable³²⁶

Pensar y creación de la mano de la risa, un viaje, una aventura. Como el último hombre que propone Nietzsche, aquel que es capaz de convivir con la nada, pero que en su aventura se esconde un inicio. Metáfora del camino que Pier Aldo Rovatti³²⁷ define como estado de ánimo, una actitud y virtud, es un camino tortuoso o accidentado, pero es su modo de vida y siempre un siguiente más. Tanto Nietzsche como Hölderlin conciben su presente en una gran indiferencia que ha penetrado en la cultura, haciendo que muera la relación entre los hombres. Consideran urgente la activación de las energías míticas, ya que son un intento de establecer valores unificantes y vinculantes en la convivencia humana³²⁸.

³²⁵ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.58

³²⁶ ROLDÁN LÓPEZ, Carlos, *El superhombre como obra de arte*, Sevilla, Círculo rojo- Investigación, 2012, p.99

³²⁷ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 44, 45

³²⁸ SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.92

[...] Así, nos encontramos en unos tiempos que se caracterizan por poner en duda todo lo que antes fueron certezas. Nuestra época es la era del vacío, del crepúsculo de las ideologías; se acabaron los llamados «grandes relatos», las utopías y los proyectos políticos y sociales sólidos.³²⁹

En palabras de Victoria Camps nuestra época, llamada por los filósofos como “posmoderna” presenta estas “peculiaridades” tan preocupantes que, en nuestra inquietud investigadora, abogamos por el teatro en pos de la restauración de dichos valores. Además de revisar aquellos obviados y difuminados por la historia, para atender de la comedia su llamamiento al crítico compromiso y “risus” redentora.

La experiencia de la enfermedad acompañó a Nietzsche durante su vida con: intensos dolores de cabeza, vómitos, mareos, pérdida de la vista, insomnio, era muy sensible al clima y también padecía problemas estomacales. Experiencias que no le hicieron rendirse en su tarea, es más, existe un vínculo entre el padecer corporal y el pensamiento, conectores hacia la calma, el remedio y fuerza para poder sobrellevarlas. Nietzsche, como paradigma de la vida llevada al extremo en lo fenomenológico y metafísico puesto en comunión, habita un lugar donde el pensamiento es acto, intensidad emocional y placer sin parangón. Limar las palabras junto a los pensamientos propicia el surgimiento de algo “imperecedero”, un propósito de consuelo tanto a los demás como al propio³³⁰. Retorna la cuestión sobre el dolor físico o emocional en aquellas vidas que apuestan por la mirada hacia el mundo en manejo de la

³²⁹VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria, *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007, p.23

³³⁰SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.192

ruptura, lo disolvente. Vidas que padecen dolor cuya la risa no es negada, forma parte de, es en cierto sentido una decisión de aquel que construye su vida. Una “resistencia” ante la adversidad como Chaplin representa con Charlot o Marcel Marceau con Bip, lo veremos.

La muerte de su padre cuando era aún un niño, las humillaciones de su madre y hermana, lo terrible que experimentó cuando se alisto al frente o el rechazo de la mujer amada, le hicieron retirarse cada vez más. Son algunas características de su vida que, lejos de lo común pensado, Nietzsche no se distanció del tema del amor. Puede resultarnos contrapuesta su realidad personal con el legado de un pensamiento alentador, corpóreo, amante de lo mundano, ¿fue precisamente ahondar en lo monstruoso del ser lo que propició esta visión? Walter Benjamin aparece como otro pensador próximo al sufrimiento, en lo personal y en su realidad histórica. Pensadores a los que negaron, como en su caso, el acceso de lo académico, o como Artaud la libertad de ejercer su teatro, de ser un ser social reclutado en manicomios. Pensadores “malditos”, pensadoras de eso y el olvido.

Benjamin mantuvo durante largo tiempo una relación muy tensa con su padre, causado por en el excesivo deseo de dominio de éste. Lo repudiaba por sus formas burguesas y lo poco que escribió de su biografía, leemos que lo veía como un tirano, aliado con la técnica más moderna al tiempo que explotaba o castigaba a los más débiles socialmente³³¹. En total contraste con la figura materna, por cierto, que representa la imagen de armonía. De niño padeció enfermedades físicas y en las clases recibió azotes de sus compañeros, coacciones que pudieron haber germinado, ya de adulto, una conciencia de valor de la propia individualidad,

³³¹WITTE, Bernd, *WALTER BENJAMIN. Una biografía*, (Trad. Alberto L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1990, p.14

espíritu y carácter. Sus dos años de duro internado no quedaron en el inmovilismo, se convirtió en un fiel defensor de la reforma escolar durante los años de guerra³³².

Adorno nos habla de su pensamiento con total admiración, su pensar es el que intenta “escapar a lo clasificado”³³³, renovar con la esperanzadora imagen de reconstruir el conocimiento: filosofía que sea y recoja lo surrealista. Como Nietzsche, Benjamin se acerca al mito, es un lugar central que finalmente llega a convertirse en forma de pensar. Mito y conciliación, y en medio se desvanece el sujeto. Benjamin, el filósofo que le atraía lo petrificado y descompuesto, anhela despertar la vida oculta hay en ello, para así liberar “inesperadamente su significado”³³⁴. Salvación de lo muerto y de la vida desfigurada por la propia cosificación, la idea que baja hacia lo “anorgánico”³³⁵ o la posibilidad de lo imposible. ¿No tiene nuestra tarea algo de “imposible”? ¿Y la del filósofo artista nietzscheano?

Benjamin se acerca a un filosofar con movimiento, que estimula y como dice Adorno, haga saltar. Se ayuda de la imagen, el sueño, el espíritu y el lenguaje. Opuesto a toda la moderna filosofía, Benjamín, cursa el espacio que sale a la diferencia, pensamiento fronterizo de la lógica científica. Necesitado del “no-control” intelectual, la tradición filosófica contraria la veía estéril, inútil, desleída. ³³⁶ En su intención del filosofar descende a interpretar con

³³²WITTE, Bernd, *WALTER BENJAMIN. Una biografía*, (Trad. Alberto L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1990, p. 19

³³³WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, (Trad. Carlos Fortea), Madrid, Cátedra, Colección teorema, 1995, p. 14

³³⁴WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, cit. p. 17

³³⁵WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, cit. p. 27

³³⁶WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, (Trad. Carlos Fortea), Madrid, Cátedra, Colección teorema, 1995, p. 38

trascendencia la experiencia del mundo interior, contra la fenomenología contemporánea, es abrir y descifrar incluso lo que pueda carecer de sentido. Un compromiso en el pensar diferente, empresa que dista de copiar, repetir o transformar: una seriedad que “necesitaba una buena porción de idiotez para poder tener un pensamiento decente”³³⁷. ¿Idiotez y despreocupación pertenecen al límite crítico del filosofar? Así parece, lo crítico salta la frontera del pensamiento “estático” si comparte espacio con lo surrealista, enemiga de la lógica inmovilista, y el teatro, con su doble reverso, es invocado por los que anhelan esperanza- desesperanza.

Artaud y Grotowski pretendían, como Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*, reinstaurar en la escena moderna un espacio y tiempo rituales, que a pesar de lo anacrónico con respecto a sociedades arcaicas, exploraron de lo dinámico característico un tipo de ritual. En Grotowski hay proximidad al ritual “chamánico” y al esquema del mito de Zagreo-Dioniso, busca la proximidad con lo iniciático, un proceso actoral que fundara la recuperación de la experiencia de aquel tiempo sagrado³³⁸. Artaud, entre una sociedad burguesa y racionalista, se entregó al contacto con “lo invisible”, devolver el primitivo destino al teatro y restituirle su aspecto religioso y metafísico, una reconciliación con el universo. Distante del humanismo y el racionalismo, Artaud se despliega desde el extrañamiento, ocupa otro lugar, el revés de nuestra risa, hablaremos de él. Ahora constatar que, en su contacto con “lo invisible”, existen matices similares a Nietzsche como vimos, y sus palabras lo demuestran cuando dice:

³³⁷WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, cit. p. 14

³³⁸ REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Gaceta, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, p. 13

Lo que tiene un valor supremo ha de tener un origen diferente, *propio*; no puede proceder de este mundo efímero, engañoso, ilusorio y miserable, de esta amalgama de fantasías delirantes y de deseos; sino, más bien, de las entrañas del ser, de lo inmutable, del Dios oculto, de la “cosa en sí”. Ese ha de ser su fundamento; *ahí* ha de buscarse y no en otro lugar³³⁹

Lugar en el que la labor creativa del actor se torna un reflejo. Si la moral en Nietzsche consta de multitud de voces internas y precisamente nuestra riqueza como seres humanos está depositada en esta pluralidad, la creación de personajes es consonancia, continua experimentación que el actor tiene consigo. Su tarea en la sucesión de esos intentos, en los que cabe el reparo como la oportunidad, ofrece la riqueza de espejos en los que puede mirarse, ahondar, olvidarse de lo efímero, externo. El actor se entrena para, entre otras tareas, conseguir mandar sobre sí mismo, y experimenta de manera constante un pulso con ese otro “yo”, lanzándose al abismo, mandándose a jugar al tiempo que dejar de obedecer-se, al fin y al cabo: creer en lo que hace. ¿Quién cree hoy por hoy? “Crear” artístico es verbo y tarea, en el “afuera” va por el camino del olvido y fatiga, sin embargo al pisar el espacio escénico, el “adentro”, requiere trabajar creyendo, por debajo del “aura” de no-creencia social y falta de humanidad del aterrador individualismo. Por tanto, el teatro se convierte en un espacio de creencia aún vivo, la “cámara negra” es la re-creación, re-torno al origen más humano y natural, pensamiento pre-tecnológico, regenerador de creencias: un refugio.

El Arte, entonces, es un extremo camino de conocimiento dado que se gesta en el terreno que rompe los límites del aquí-ahora concreto. El Arte, como excelsa “acción utópica”,

³³⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edimat, 2007, p. 62, 2

permite entender esa otra dimensión de la utopía que, esta vez sí, se escribe en el terreno de la esperanza³⁴⁰

Espacio de utopía como alude Marifé Santiago sobre el arte, quien además en sus obras vincula el teatro como un camino de conocimiento. Espacio necesario decimos, indispensable pero cada vez más acotado, ¿prescindible? Volviendo a Bauman, nos dice que hoy nuestros sueños contemporáneos, junto a la imagen de “progreso”, es tan distante de la mejoras compartidas, que lo utópico deja de existir. Resumiendo, que nuestro sueño comienza a ser “supervivencia individual”³⁴¹. Nos resistimos a pensar que no podemos pensar seriamente en convertir nuestro mundo en un lugar mejor. La “buena suerte”, nos dice, es evitar tener cerca la “mala suerte”. Existe en nuestro sueño artístico la esperanza creadora de un espacio próspero, ¿mejora nuestra existencia? Tal vez ofrece instantes de misterio y un tejido, como en los acotados espacios para las mujeres durante toda la historia, que escribieron-tejieron en la necesidad y esperanza.

Como diría Zambrano, “una actitud cambia el mundo” y el diálogo teatral genera actitudes, un ejemplo es el de Elena Cánovas, quien creó el grupo de teatro en la cárcel de mujeres de Yserías en 1985, consiguiendo incluso ganar premios, actuar dentro y fuera de la cárcel y fuera de España³⁴². El teatro les brinda una experiencia renovadora de esperanza dentro del ambiente sórdido y gris de la cárcel, como dice su fundadora y directora teatral. Un espacio

³⁴⁰ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Cumbres, 2013, p. 83

³⁴¹ BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Trad. Carmen Corral), México, D.F, Tusquets, 2007, p. 145

³⁴² Posteriormente se realizó una película inspirada en esta compañía y la labor de su directora Elena Cánovas, llamada *El patio de mi cárcel* dirigida por Belén Macías

de creación, donde la escasez de medios no es un límite, sus comedias, escritas por Elena Cánovas como *Mal bajío (Escenas de una cárcel de mujeres)* en colaboración con Paula Monmeneu y María Victoria Nacarino, forman parte del presente. Nuestras mujeres tejedoras, las que comparten en la diferencia y hacen teatro fuera del “orden”. Un extracto del programa de mano, la directora advierte así:

La sociedad cree que a la cárcel sólo van las etnias minoritarias, o los drogadictos, pero también puede ir una persona normal. De hecho en la obra es una chica “normal” la que ingresa por un error en relación con la droga³⁴³

Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* nos sumerge en un “mundo” de planteamientos originales, movedizos, en el que quizás lo que deseamos no sea tanto la “verdad” sino la incertidumbre, la no verdad o “incluso la incertidumbre”³⁴⁴. Una apuesta “peligrosa” dice, la llegada de los nuevos filósofos que alude, con valor en lo “verdadero” teniendo presente el error, el egoísmo o la lascivia, ya que es posible que todas las buenas cosas, tengan parentesco con las malas, por ser parte o esencia de su identificación³⁴⁵. ¿No nos aligera el espíritu esta posibilidad a la hora de crear? Dimensiones más amplias para construir los personajes y sobrepasar los límites trillados, permite abordar la construcción teatral con aristas, múltiple, sin el olvido de que las energías aparentemente opuestas, forman parte de un todo, son nuestra “miserable esencia”, desgarradora y abismal realidad. En este sentido se dialoga más de cerca con aquellas diferencias que significan lo humano y permiten incluirlas como nuestra esencialidad.

³⁴³ Cita directa de la página web de la Compañía de teatro Yeses, <http://teatroyeses.com/montajes/mal-bajio/>

³⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edimat, 2007, p. 25

³⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edimat, 2007, p. 26, 2

Se nos ocurre el principio femenino y masculino, como vimos asociando, que tornando al valor del mito y del rito que andamos tratando en Nietzsche, Artaud, Grotowski, Ionesco, Benjamin, refieren a lo equilibrador. Recordemos la figura del “matrimonio sagrado” de la mitología ancestral, que representa lo restaurador de esas fuerzas opuestas, como en todos los ritos y de todas las religiones. Según Nietzsche y su “visión” de los futuros pensadores, lo tomado por bueno, puede venir emparentado con lo malo, lo verdadero por lo falso, deducimos que la risa se nos adviene con el llanto. Ahogada en los criterios de lo banal, la risa ocupa el valor opuesto al “peso del conocimiento”, como si el sabio tuviera que ir necesariamente enfurruñado el resto de sus días para así adquirir distinción o si favoreciera con dicho “rictus” una mayor propensión a la absorción de saberes. De hecho, Nietzsche aboga por criticar el panorama filosófico desde una mirada exigente y con la diversión de “desenmascarar a los viejos moralistas y predicadores de verdad”³⁴⁶ como el caso de Kant.

El jugar con los conceptos y si cabe reír con ellos, no resulta fácil, ya que es una propuesta diferente para el pensar, desde el funcionamiento situado en la instancia superadora que propone lo creativo. Por tanto hay parte de racional en este movimiento y parte de contemplar el mundo de diferente manera, generando figuras nuevas, estructuras bellas con la constatación de que, el conocimiento, los conceptos o certezas, en realidad pueden ser transitorios. En el juego del que hablamos lo provisional o temporal forman parte de él, de manera que el pensamiento deja a un lado lo solemne y sacro para transformarse en una práctica artística y vital³⁴⁷. La risa nietzscheana enseña que mediante ella, no se superan en sí todas las

³⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, cit. p. 29, 5

³⁴⁷ ROLDÁN LÓPEZ, Carlos, *El superhombre como obra de arte*, Sevilla, Círculo rojo- Investigación, 2012, p.100

contradicciones filosóficas a lo largo de la historia, o la metafísica monoteísta de la tradición, más bien ayuda en el complicado intento de reír con los valores para aligerarlos. No olvidemos que su origen está en nosotros, por tanto suficiente de circunstancial y temporal tendrán sendos valores.

Burla que propone alcanzar horizontes, sumergirnos en lo inmenso y acercarlo a nosotros, experiencia que sobrepasa lo pensable alcanzando el sentimiento de nuestra vida. El cuerpo, como templo de lo “espiritual”, es zarandeado por la hilaridad y burla lo decible, lo pensable, en proximidad a lo delirante como recuerdo de la fuerza creadora de cada ser. Una filosofía con instinto titánico nos dice, la causa primera, la posibilidad de “crear el mundo” y no distante a los sentidos como Platón.

Como artistas escénicos no sabemos hacer otra cosa que entregarnos a todo lo que la vida humana significa, a sus pasiones y miserias. No sabemos hacer otra cosa mejor que jugar a ello, a revivir una y otra vez la mentira- verdad teatral, inventarnos mundos y personas, eso es lo que hemos elegido o lo que la vida nos ha ofrecido como cometido. No nos queda otra que amar la vida en su máxima expresión, un irremediable amor odio a lo ridículo de nuestra existencia endiosada sobre un escenario. Es un intento por abrazar lo efímero, provocar una magia sin medida, que se escapa de las manos cuando acaba la función. Es la creencia misma en la belleza que lo simple de la vida tiene que en el teatro se convierte en grandiosa, porque es el arte de lo corporal que espera para hacerse vida. Es su condición, pues no se deja leer y su autenticidad es tal que la experiencia supera lo decible. Hablar sobre lo aprehendido tras el “actuar” es un propósito superfluo, quizá inútil, en cuyo intento explicativo cobra fuerza el

riesgo de caer en lo banal. Las palabras trilladas de valores cotidianos parecen empequeñecer el hecho de la vida. Ese, es su ofrecimiento: mostrarlo.

Zaratustra y su risa es lo misterioso, no la provocan el dolor ni tampoco la alegría, tal vez el asombro³⁴⁸, tejidos de fuerza y debilidad que se escapan a la ambigüedad. Lo límite en el pensamiento de Nietzsche es similar el teatro, que a veces llegan a la paradoja. Se dice que el filósofo escribió esta obra en un periodo de desencanto amoroso, Lou Andreas-Salomé entra en escena para cerrar el capítulo quien refleja el espíritu de la mujer más liberal del siglo XX. Tuvo una relación intelectual con Nietzsche y con Freud, entre otros. De hecho fue la única mujer aceptada en el Círculo Psicoanalítico de Viena. Lugar que estudiaremos en el próximo apartado.

Fue psicoanalista, escritora, pensadora y trabajó en sus libros y artículos, emancipación que le hizo ser independiente a su marido. Pero Lou Andreas-Salomé es un nombre que forma parte de la sombra “in-memoriada” de nuestra historia. Cuando es nombrada se suele resaltar el aspecto más personal: la mujer que dejó prendado a Nietzsche, quedando difusos aspectos más relevantes para la búsqueda de una identidad femenina, como lo fueron sus propios méritos filosóficos, pensamiento liberal, y haber formado parte activa del círculo intelectual de mentes más privilegiadas de su época. Le interesó la religiosidad, el amor y la creación artística, y su pensamiento se aproxima a las zonas a-moralistas con similitud a Nietzsche:

³⁴⁸VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 48

“No soy capaz de vivir según modelos, ni nunca podré servir de modelo a nadie, en cambio, estoy segura de que modelaré mi vida a mi modo, sean cuales sean las consecuencias”³⁴⁹

La integridad personal, la experiencia de la vida próxima a la poesía y la libertad individual muestran en Lou Andreas-Salomé el cambio hacia una literatura femenina, que poco a poco fue creciendo y cubriendo las carencias, pues ¿qué lenguaje utilizar para escribir la propia sensibilidad, psicología y espacio-tiempo? Un camino que con lentitud y determinación fue alejándose de la escritura según el hombre, la biografía o uso meramente expresivo, para adentrarse en la literatura como arte, la propia escritura de sí mismas. ¿Es la comedia un medio posible para buscar esa sensibilidad, el cuerpo y el lenguaje propios? ¿Es el humor un agente formador de la identidad?

Según Virginia Woolf, la experiencia de la mujer en la literatura se vuelve una “realidad” nueva, en cuya mente el ser deja lo fragmentado y la división, como ya padecemos entre el mundo de los hombres y mujeres. El arte escénico con sus propios y diferentes instrumentos es también una manera de acercarse al mundo, que como nos dice Zambrano, al vivir en contacto con un pensamiento último y revelador, el horizonte ante el que estamos nos permite sentirnos encajados, como un instrumento técnico que ayuda a colocar los problemas y pensamientos, “el camino ordena el paisaje y permite moverse hacia una dirección”³⁵⁰. Nos

³⁴⁹DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.347

³⁵⁰ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, p.23

adentramos en el siglo XX y la menara en que sus pensadores se acercaron a las cosas, una búsqueda en la escritura para reconciliarse con la palabra, con el ser humano: un poder.

Salvar a las palabras de su vanidad, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras de lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe³⁵¹

³⁵¹ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, p.37

2.9.¿Queda lugar para risa en la Filosofía Contemporánea?

Así como los relojes escogen una preciosa caja para encerrar en ella su más excelente maquinaria, así también suele suceder en el chiste, que los mejores productos de la elaboración del mismo sean realizados para revestir los pensamientos de más valioso contenido³⁵²

El nihilismo de Nietzsche se acerca al siglo XX con la huella de la muerte de Dios. Si su propuesta era la vida como obra de arte y su decisión estaba hacia el mundo de la apariencia y la ilusión, ¿dónde se sitúa el sujeto? Muere Dios y la técnica va ocupando el “progreso” del mundo, pero si éste es hijo de la razón, la Gran Guerra ¿también es “racionalizada”? Entramos en un periodo de nuestra historia extenso, donde la realidad del individuo cada vez le es menos controlable. El siglo XX contiene numerosas variaciones que suceden en multitud de acontecimientos sociales, bélicos y transformaciones en el pensamiento y corrientes artísticas. La crisis del mundo contemporáneo pone en duda lo racional y la soledad del ciudadano tras la Gran Guerra, se vive con el horror de que su mundo, cada vez le resulta más desconocido.

Tras los avances de los países más industrializados emerge una fuerte y nueva burguesía con el contraste del proletario como nueva clase social. La ruptura europea desde la última década del siglo XIX dispuso renovadores escénicos, aunque a nuestro país llegaron más tarde

³⁵²FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 81

dichas innovaciones extranjeras como las de Antoine, Stanislavski, Appia o Gordon Craig³⁵³. El siglo XX contiene abundantes caminos que se desarrollaron con complejos y diversos focos en todos los territorios del conocimiento. Entre los que Freud aparece en escena con su primera obra importante *La Interpretación de los Sueños*, precisamente en los últimos cinco años del siglo XIX³⁵⁴, por lo que podríamos decir que, el nacimiento del psicoanálisis y un nuevo siglo coinciden. Lo hacen en fecha y también en lugar, Viena gesta gran parte de lo que será el siglo XX donde Freud, después de un lento, serio y responsable trabajo, consigue formular su teoría, que como sabemos, significó un revolucionario cambio. Dividir en dos la comprensión de sí del ser humano otorga a Freud la “omnipresencia” hasta nuestros días.

Como introdujimos, el siglo XX con sus complejos territorios consta de importantes nombres, genios en música, matemáticas, pensamiento, arquitectos, novelistas, dramaturgos, médicos, y sin necesidad de extendernos, en todas las ramas del saber humano. No es nuestra labor ni intención abarcarlas, pues referente a nuestro tema nos interesa seleccionar los nombres que marcan el “espacio escenográfico” del pensamiento de este siglo. Al tiempo que sirven de puente para entrar en un sentido más concreto de la risa. Para ello hemos elegido a Ludwig Wittgenstein, filósofo específicamente vienés como Freud, con el que comparte la calidad de intelectual judío de la época. Además el filósofo nos marca la concepción espiritual de Viena, que por cierto sin el aporte de los judíos no sería igual. En este sentido, la presencia y figura de Simone Weil es otro nombre elegido para el capítulo, su calidad de pensadora en un campo del conocimiento que todavía excluía a las mujeres y en el periodo de entre guerras

³⁵³OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.319

³⁵⁴JARAMILLO VÉLEZ, Rubén, *La Viena de Freud, su contexto histórico, político y cultural*, Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana, ISSN 0120-1093, Vol. 21, N°. 1, 2009, págs. 175-192

siendo judía, ofrece un espacio concreto de estudio que abarca toda una situación histórica y social. Simone Weil además comparte con Hannah Arendt similitudes en su condición de mujer y pensadora en la misma época que Hitler alcanzó el poder y se vieron interrumpidas sus carreras³⁵⁵. La noción de “banalidad del mal” de Arendt, en una desgarrada Europa, tiene con nuestro tema un enfoque vinculante del nazismo y la prohibición de la risa.

Dada nuestra necesidad por recorrer la imagen social y filosófica de este siglo respecto a nuestro tema, nos apoyaremos en la concepción del “pensamiento débil”³⁵⁶ en la llamada postmodernidad. Nos trae la posibilidad de reflexionar sobre la risa alejándonos en lo posible de la razón- dominio que el “pensamiento fuerte” conlleva de inmóvil. Interesa trabajar un posible encuentro con otros lugares, zonas habitables tras su concepción de lo “pequeño” como acceso a lo “otro”, quizás velado y oculto, que accede a una concepción diferente de la risa. Rescatar lo que pueda aún “habitar” en el ser contemporáneo que abre sus puertas mediante el arte y el pensamiento.

Debido a que nuestra sociedad actual viene desde este siglo gestando sus aspectos sociales y del individuo en sí, la definición de nuestra era como “tiempos líquidos” desarrollada por Bauman³⁵⁷, aproxima la reflexión a la perspectiva más presente, cuyo culmen del

³⁵⁵ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 173

³⁵⁶ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990

³⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Trad. Carmen Corral), México, D.F, Tusquets, 2007

individualismo e inexorable inseguridad, enmarca la realidad de la comedia y sus interrogantes sobre la perspectiva de género.

Comenzando por la biografía de Ludwig Wittgenstein, como decíamos, ejemplifica los ánimos germinados tras las revoluciones industriales y el auge del capitalismo. De familia judía convertida al cristianismo, es el entorno de los últimos años previos a la primera Guerra Mundial. Es una época de “nerviosismo esplendor”³⁵⁸ muy estudiada por cierto, debido a la atmósfera de cultura y humanidad, cargada de tensiones, conflictos y dudas, como la propia familia de Wittgenstein, acorde con su época. Es el ejemplo de una tierra que germinó genios y esplendor que progresivamente fue derrumbando en ruina y calamidad.

Este filósofo además nos trae un tema esencial, pues tras la revolución la legalización de los servicios religiosos judíos y el fin de los impuestos especiales que debían pagar se igualaron al de los cristianos, así como el derecho a poseer bienes o ejercer cualquier profesión u oficio. Avances que podríamos considerar como positivos en tolerancia y humanidad, tuvieron en el resentimiento la consecuencia negativa que se fue atesorando contra los judíos, como en el entorno de las facultades que su aumento fue notable. Hitler también estudió en Viena, pero no le admitieron en la Facultad de Arquitectura, allá por 1908, rechazo que le debió causar un gran resentimiento contra los judíos, que evidentemente fue acumulándose hasta convertirse en lo que ya conocemos.

³⁵⁸ MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, (Trad. Damián Alou), Barcelona, Anagrama, 1994, p. 26

La numerosa familia de los Wittgenstein era un compendio entre: el áspero capitalismo en la figura del padre, el dolor de los hijos, los suicidios, la música, la decadencia de la guerra o la figura del genio, como Gretl, de los ocho hijos, ella era la intelectual de la familia. Precoz defensora de Freud, apasionada y conocedora de las últimas tendencias en la cultura y las artes, fue quien influyó a su hermano Ludwig a que leyera a Karl Kraus. Otro intelectual destacado de esta época cuya influencia llega hasta nuestros días, como en Adorno. Wittgenstein heredó su punto de vista que para mejorar el mundo, primero hay que mejorarse a sí mismo³⁵⁹, la integridad se posiciona por encima de las cuestiones políticas; reflejo de inquietudes en una época “turbulenta”. El suicidio es otro acontecer que habla por sí mismo pues llegó a considerarse como algo “ético” y no de cobardes, de hecho Wittgenstein se planteó suicidarse y no realizarlo le hizo sentirse avergonzado de sí mismo.

El suicidio de Weininger es un ejemplo, quien como Kraus, contemplaba la decadencia de los tiempos modernos con el punto de mira en la ciencia, su ascenso era el motivo del declinar del arte y de la música. Atribuían en ello una mezquindad por situar la valía en el capitalismo por encima de la cultura, postura que evidentemente influyó a Wittgenstein. También acontece una teoría que no debemos pasar por alto: el mencionado Wininger y su libro *Sexo y carácter*. En él diferencia las características entre los hombres y las mujeres, habla de la homosexualidad, y analiza a la mujer en tipos platónicos, la madre y la prostituta que, según nos dice Ray Monk, su conclusión es que cada mujer está combinada por los dos tipos, pero su naturaleza profunda es prostituta³⁶⁰.

³⁵⁹ MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, (Trad. Damián Alou), Barcelona, Anagrama, 1994, p. 33

³⁶⁰ MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, (Trad. Damián Alou), Barcelona, Anagrama, 1994, p. 37

Además de las diferencias que hace desde lo psicológico entre hombres y mujeres, dice que la mujer toda ella es sexo, a diferencia del hombre cuyos intereses son muchos otros. El contenido de esta obra, en la que analiza a la mujer sin tener en cuenta aspectos sociales ni económicos, no fue lo poco, a los judíos también los “desintegra”. Al parecer el suicidio de su autor, Weininger, puede deberse a que, precisamente, era judío y homosexual. Debió ser un tormento mostrándose como un auténtico misógino y antisemita. ¿Cómo influyó este libro en la adolescencia de Wittgenstein si el genio para Weininger exigía la convicción de que la sexualidad le era incompatible? Aterradora severidad que debió acrecentar en el joven sus pensamientos suicidas. Para las mujeres ya sí que sobran dudas: ¿*penteos* del siglo XX?

La idea de integridad personal fue definiendo al filósofo, el buen gusto de la persona es el gusto genuino. Mantenerse incorrupto ante cualquier cosa externa era la actitud central, nada podía sucederle al propio “yo”³⁶¹. Fue un pensador que, entregado a buscar la verdad, sufrió numerosos cambios de opinión, no cuanto a su carácter, que también, sino la crisis constante que le acompañó. Sus varias transformaciones tenían en ésta el origen, es más, el propio Wittgenstein declaraba convencido que la crisis era él mismo³⁶². Permite pues, posicionarnos sobre esta palabra y su poder de transformación en momentos de la historia desgarradores, como este que introducimos, propiciando la crisis una expresión cuantiosa en el ser humano.

³⁶¹MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, cit. p. 64

³⁶² MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, (Trad. Damián Alou), Barcelona, Anagrama, 1994, p. 21

¿Cabe la risa entorno a la crisis? ¿Hay lugar para la comedia? Wittgenstein claramente muestra una cara antagónica, recordemos que sufrió crisis nerviosas, estados neuróticos, obsesiones consigo mismo y llegó a decir que estaba a un paso de la locura. También pasó por depresiones, se alistó en el ejército en la primera Guerra Mundial, se hizo un devoto cristiano un entorno que lógicamente dificulta un cambio en la perspectiva de afrontar la vida personal y al fin y al cabo, también repercute en la vida filosófica.

¿Y en la vida artística? Hartmann, como otros estéticos, asegura que la producción artística, en los lugares donde los seres humanos son movidos por grandes ideales, crece con mayor rapidez, puesto que “la pasión de la idea fuerza a la expresión”³⁶³. Aspecto válido para toda aquella vida espiritual profunda, desarrollada una vez despierta. El arte del siglo XX comienza con la determinante influencia de la política y los cambios sociales del momento, arte que brota de su más pura realidad como explosión o catarsis. Tras la Ilustración, la confianza en el ser humano, entró en crisis, y las dos guerras mundiales devastaron la sociedad. El horror y la destrucción cobran el nombre de nuestra historia, el arte desde la ruptura con el realismo teatral de comienzos de siglo, hasta las vanguardias en todas las manifestaciones artísticas de la segunda mitad, hacen eco de la crisis humana y política. Los cambios drásticos y veloces dejan huella con el surgimiento de movimientos artísticos que muchos contienen la necesidad de protesta.

Pero continuemos sobre el terreno filosófico, y entremos en el pensamiento del siglo XX que, una vez acabado el humanismo kantiano y el de sus predecesores, le sucede la

³⁶³HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977,p. 38

declaración estructuralista de la muerte del Hombre. Foucault será el que lo haga oficialmente, secundado por la inteligencia europea, aunque Heidegger fue el antecedente y Sartre es considerado el último líder del humanismo moderno.³⁶⁴

Sin pretender despojarnos totalmente de la “razón-dominio”³⁶⁵ como denominan Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, la hilaridad como venimos asistiendo, ha ocupado un espacio más acotado en las investigaciones de los pensadores y científicos. En la concepción de la historia según Walter Benjamin, se han producido ciertas “pérdidas”, o “derrotas” sufridas en el tiempo histórico, consideramos que la significación de lo cómico es una de ellas.

Con su crítica Benjamin nos advierte de diversos valores, posibilidades e imágenes que han excluido, en la práctica y luego en la memoria, por aquello que ha “vencido” en la línea unitaria de la historia. Su pretensión de “revolución” se encuentra en la posibilidad de liberar aquello olvidado y apartado³⁶⁶. Simone Weil, como otras pensadoras y artistas reflejan en este sentido un rostro difuso, un lejano espejo que nos preocupa acercar. Veamos su historia.

En primer lugar, la época estaba marcada por el antisemitismo y como arriba advertimos, Weil era judía aunque fue criada en un ambiente laico y la dedicación en el terreno del conocimiento, aún contaba con muy pocas mujeres. Sin embargo su entorno familiar

³⁶⁴ MARQUÉS RODILLA, Cristina, *La muerte en la filosofía del siglo XX*, Trama y fondo: revista de cultura, ISSN 1137-4802, N.º. 35, 2013, pág. 2

³⁶⁵ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p.16

³⁶⁶ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 23

practicaba la cultura y ella desde niña, se apasionó por la lectura. En segundo lugar, desarrolló su carrera siendo judía y mujer, con las características de su tiempo, pero además fue comprometida y valiente. Su implicación por la causa obrera se hizo patente alcanzando lo heroico, Weil personalmente se dedicó a la reflexión sobre la opresión de la clase obrera, la noción de trabajo y denuncia de sus condiciones, dando testimonio en periódicos y revistas como cronista.

¿Cuáles fueron sus preocupaciones filosóficas en este entorno? Lo que nos interesa sobre todo es la implicación, como dice Gómez Blesa, su pensamiento es aquel que mueve, que tiene carácter práctico³⁶⁷ y su búsqueda es la verdadera transformación del momento que le tocó vivir. Un pensamiento que nace tras ver el fracaso de la cultura, de las imágenes del progreso o de la emancipación. El núcleo de su reflexión se sitúa en el cambio del poder, la destrucción de la tradición, la fuerza y la limitación, así como el desarraigo³⁶⁸.

Sus reflexiones nacen de la necesidad y la inquietud por comprender un mundo enloquecido, donde el pensamiento actúa según los propios ideales aunque, como a Arendt, la verdad propia les costó enemigos e incomprensión. Las dos cumplen el tópico del escritor que fue enfermo y recluso en su casa durante la infancia³⁶⁹, pero en el caso de Weil, la soledad pasó a ser una elección. Su camino solitario fue la exposición de su propia existencia al destino del mundo, próxima a Nietzsche, filósofo que por cierto no estimaba. Su maestro Émile

³⁶⁷ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 174

³⁶⁸ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 128

³⁶⁹ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 177

Chartier la llamaba “la marciana” con cariño³⁷⁰, al parecer desde joven ya mostraba ser una persona diferente y con una fuerza especial. Fue la primera mujer que entro a estudiar filosofía en L'École Normale Supérieure, después consiguió la Cátedra y desarrolló su carrera docente.

Renegó de su condición femenina y rechazó participar en cualquier tipo de grupo o movimiento a favor de la igualdad de la mujer. ¿Dónde encontró su impulso y sentido en la vida? En la implicación social y moral con una entrega máxima a los más desfavorecidos, llegó incluso a dejar su puesto de docente para trabajar en una fábrica y así conocer de cerca la situación por la que luchaba. Su escritura convierte el pensamiento en experiencia y sus contradicciones entre vida, lenguaje y obra se dejan relucir. Resulta paradójico su proximidad entre la teología y el nihilismo, con una vida entregada a los demás y al abandono del propio bienestar. Una causa que ilumina con proeza la hostilidad de su tiempo, pero ¿hubo alegrías y recompensas en ello? ¿Compartió risas y fe en el futuro? El distanciamiento de la propia condición como mujer, nos habla de una falta de aceptación, actitud que dificulta reírse de uno mismo. Quien ve en la “fuerza” un mecanismo que lleva al ser humano a convertirse en cosas o en esqueletos, en Weil hizo construir un pensamiento con imágenes místicas³⁷¹, ¿una esperanza?

Freud con su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente*, abre un campo de conocimiento sobre la significación del chiste como proceso psíquico, que nos puede servir de

³⁷⁰SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESAS, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit.p. 179

³⁷¹VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 131

ayuda. Afirma que las represiones sociales, psíquicas influyen directamente en nuestro agrado o desagrado de un chiste y el motivo lo explica así:

[...]Por la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica³⁷²

En este sentido, si vivimos en un mundo que nos reprime, al que vemos como amenaza, cuya fuerza es empleada con destructivas intenciones y además por ser de un sexo las puertas nos son cerradas, la respuesta sobre si hubo alegrías y risa, queda respuesta. Sin embargo, según Freud, el carácter o valor del chiste es liberador, puesto que nos presta su “auxilio”³⁷³ frente a aquello que hallamos renunciado bien por convenciones o represiones el chiste, más concretamente el “tendencioso”, es un medio para recuperar aquello perdido: “solo podrá reír cuando el chiste le preste su auxilio”³⁷⁴, pero ¿y si el ser humano no ve salvación alguna? ¿Y si los castigos y leyes han superado cualquier salvación? Si el chiste es una respuesta ofensiva como rebelión contra la autoridad³⁷⁵, pero no existe un espacio mínimo donde poder liberar los ataques o poderes, posiblemente quedaran ocultos, se convirtieran en privados lugares donde poder escapar lo verdadero como necesidad.

³⁷²FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 91

³⁷³ FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 91

³⁷⁴ FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit. p. 91

³⁷⁵ FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cito. p. 94

Todo aquel que en un momento de distracción deja escapar la verdad, se alegra en realidad de verse libre del impuesto disfraz. Esto es un probado hecho psicológico³⁷⁶

Simone Weil nos recuerda a las místicas de la Edad Media, por el parecido sentido que encuentran en la escritura, el tejido de una necesidad y un vehículo de acceso al crecimiento inmediato del pensar. Escritura y experiencia personal se convierten en un mismo motor existencial, cuya risa aparece velada, oculta, quizá invalidada por lo lejano que quedan aquellas fuentes de la cultura, la falta de armonía y humanidad que le circunda. En paralelo con Freud, la persona que crea un chiste, tal como en el que lo escucha, se ríen y ahí se produce un cambio en la “carga de retención removida”³⁷⁷, de lo contrario, no hubiera llegado a existir el chiste. En este sentido, si a las mujeres, como el caso de Simone Weil no se les permite un espacio-creación al igual que los hombres, y en soledad transcurre mayoritariamente su vida, el vencimiento que supone el humor, y el placer que deriva de la descarga de sentimientos reprimidos, se juega con una desventaja “dramática”.

Casa con el modelo de Cristo que para Weil, como para miles de mujeres, significó un impulso y un comportamiento, donde la desdicha ocupa el lugar de la misericordia de Dios³⁷⁸, ahí se manifiesta. . Para Weil, el ser humano de su entonces se distancia de su lugar o sitio, lo ve vagando y apartado, una nefasta consecuencia y condición de la modernidad. Los hechos de este siglo también lo podríamos definir en la “risa macabra”.

³⁷⁶ FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 95

³⁷⁷ FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit. p. 136

³⁷⁸ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 188

[...] ocurre por su debilidad. Y quizá por algo más: porque necesitan desesperadamente apoyo y confianza. ¿Quién va a escucharte o a compartir tu llanto o tu miedo si no tienes a nadie? ¿A quién puedes amar cuando la realidad no es amable? ¿Por qué aquella tropa de mujeres seguía a Jesús? Hay mucho sufrimiento y mucha esperanza en la religión de las mujeres, porque ambos van siempre juntos³⁷⁹

Estas palabras de Amelia Valcárcel definen una postura frente a la necesidad y sufrimiento de las mujeres, cuya religión, desesperadamente se ha tomado de la mano. Virtudes morales, vínculos humanos y lo esperanzador, parecen sonar desde la lejanía tanto en el siglo XX como en el nuestro, como la fábula que narra en sueño utópico, ¿acaso se sueña con él? La noción del ser que se aleja de sí mismo en Simone Weil, guarda relación con el análisis de Bauman de la actualidad, habitada por el individuo que no tiene nada a lo que agarrarse. Simone Weil en su mundo también descontrolado, encontró la posibilidad de armonía en lo originario y terrible para los seres humanos. La conciliación se sitúa después de las acciones que han sido expiadas y los enfrentamientos resueltos según las leyes de la necesidad³⁸⁰. La medida es la sabiduría antigua más preciada para ella, pero su pensamiento da el dualismo de participación y desapego: en un mundo que lucha, la salvación está en adherirse lo menos posible al mal y usar la fuerza cuanto menos. Ella muestra un ejemplo de aquellos que habitaron entre los “vencidos”, pero como el “pensamiento débil” ofrece, también es un rescate de aquello que la cultura dominante ha eliminado, y por tanto contiene bastante de revolucionario.

³⁷⁹VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria, *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007, p. 239-240

³⁸⁰VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 137

Como también lo fue el mensaje y la idea de Hannah Arendt, ya mencionada al comiendo de este capítulo. Su obra de reconocimiento internacional *Los orígenes del totalitarismo*, estudia y plantea la causa del antisemitismo más allá de los trabajos previos. Tesis que le trajo enemigos y polémica, pero que supuso la revisión histórica del nazismo y estalinismo. ¿Qué nos dice la filósofa alemana sobre el mal? Cuando nos encontramos con su concepto de “banalidad” resulta que la normalidad del mal, del terror, de la crueldad y en todo un “sistema” de exterminio de seres humanos, hace aún más terrorífico la historia del siglo XX. Arendt publica el ensayo *Eichmann en Jerusalén* donde expone su teoría con motivo del juicio de ese mismo dirigente de la SS nazi³⁸¹. No pretendemos constatar los hechos entorno al juicio o las propias aclaraciones de Eichmann, a pesar de la inmensa importancia que supusieron sobre el colapso moral que vivió el pueblo alemán y judío. Nos detendremos en la distinción que hace la filósofa entre pensar y conocer, ya que da una perspectiva a reflexionar sobre nuestro tema. Pensar es una suerte de diálogo interior con uno mismo³⁸², una reflexión crítica con nuestras acciones, que preserva nuestro juicio personal en el diálogo interior o “solitud” favoreciendo el recuerdo de nuestros valores.

En la no conciencia moral como capacidad humana es donde Arendt halló el motivo del genocidio más atroz de la historia. Un nuevo tipo de criminal es descubierto por ella, y más terrorífico si cabe, pues el mal acaba siendo algo banal. Despojados los valores y cualquier tipo de connotación ética, el ser humano formó un “sistema” en el que la maldad triunfó por esa banalidad. Venció el mal con su fábrica de trabajo, lo grave es que dentro de su buen

³⁸¹SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESAS, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 201

³⁸²SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESAS, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 211

funcionamiento, se aceptó como normal que la fábrica era para asesinar seres humanos. Esta teoría de Adendt como adelantamos, le costó la enemistad con amigos judíos, alemanes además del desgaste emocional, psicológico y profesional³⁸³, tras desarrollar el análisis de más fenómenos durante el nazismo en los que entre dirigentes judíos y alemanes, con sus variantes y peculiaridades, hubo colaboración.

Llegados aquí, el humor abre sus puertas al mal y puede sobrepasar fronteras “negras”. El chiste cabe como reproducción de la maldad y entra en un barco macabro cuyo timón ha perdido el juicio con el calco de la banalidad. Pero también es una salida, la risa es propiamente humana, nos define, nos acompaña y hasta en los momentos más inesperados puede aparecer una “chispa” de humor que haga reír. El cine nos muestra un ejemplo de ello, de la filmografía de Charles Chaplin, *El gran dictador* que atraviesa la frontera. Se rodó durante el nazismo, y es la comedia más brutal al tiempo que famosa de este tiempo sobre la figura de Hitler. El que se llegara a popularizar chistes “negros”, evidentemente en ámbitos secretos contra el régimen, nos muestra el poder desactivador que el humor hace en el individuo o colectivo que lo experimenta. No olvidemos el relevante dato de que Chaplin era judío, es decir, incluso en los momentos cuya realidad es salvaje³⁸⁴ pues “la chistosa fachada deja entrever la interior seriedad”³⁸⁵ afirma Freud.

³⁸³SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 204

³⁸⁴Recién nos topamos con la noticia de que 2014 se publicó un ensayo de Rudolph Herzog, hijo del cineasta alemán Werner que se titula *Heil Hitler: el cerdo está muerto (Capitán Swing). Reír bajo Hitler: Comicidad y humor en el Tercer Reich*, precisamente trata sobre los límites del humor ante el horror del Holocausto con el estudio exhaustivo de los chistes y caricaturas desde el inicio del nazismo.

³⁸⁵FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 97

El chiste nos reencuentra con algo conocido y de él se obtiene placer, de ese reconocimiento que está próximo al recuerdo. En suma rescatamos el valor que, a pesar de lo crudo que pueda resultar en determinados momentos, la esencia del chiste es mejorar el pensamiento en su manera primitiva porque, según Freud, nunca carece de tendencia. Además de un interés intelectual, el chiste persigue la intención de fortificar el pensamiento y asegurarlo contra la crítica:

[...] De este modo exterioriza el chiste su naturaleza primitiva, colocándose enfrente de un poder limitador y coercitivo: el juicio crítico³⁸⁶

En línea con los chistes de una obra dramática cuya risa es suscitada puede favorecer un aumento de la “experiencia” en sentido kantiano que ya tratamos. Mejora y fortalece además el juicio crítico según la perspectiva del psicoanálisis, el “reconocimiento” que el chiste conlleva, es un factor de poder psíquico que nos vincula con los instintos y tendencias de la vida anímica³⁸⁷, pudiendo alcanzar en nosotros una mejoría de sus fines.

Lejos de la creencia que el arte es una “manera de expresar”, nuestra “apuesta” en el sentido de Pascal, cree en la posibilidad del arte como manera pensar, la más libre de hacerlo, aunque su valor deba restaurarse del olvido. Si damos un salto al actual sistema educacional, vemos que dar los conocimientos que más convenga, se aleja de ofrecer herramientas que

³⁸⁶FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 122

³⁸⁷FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 122

permiten crear propios criterios, descubrimientos y creatividad, para que el alumno-sociedad obtenga sus propias conclusiones. Luis Camnitzer, por ejemplo, artista, escritor y pedagogo de nuestro hoy, defiende en esta línea un arte que transforme culturalmente, que sea un agente de percepción crítica.

Si continuemos hacia la risa en la postmodernidad y la propuesta de iniciar nuevos caminos, ¿el “pensamiento débil” nos ofrece una herramienta hacia la risa de las mujeres? Debido a que en la comedia, como en gran parte de los ámbitos sociales, los hombres llevan mayor ventaja con respecto a las mujeres, es importante labrar un sendero propio, y creemos que un punto útil es abrir puertas diversas de etiquetas y categorías que venimos arrastrando. El chiste, según el psicoanálisis, es un medio sublime para extraer placer de los procesos psíquicos³⁸⁸, pero la disposición del estado de ánimo influye para que la persona ría ante el chiste, ¿qué disposición de nuestros pensamientos será la más apropiada para conseguir dicho placer? Es más, en las mujeres ¿se ha alcanzado la ruptura o liberación de las prohibiciones sociales, culturales, agravios y demás? Este es un aspecto determinante para crear chistes además de la necesaria coincidencia psíquica que debe haber con el creador o narrador del chiste. Placer- risa, según Freud, viene de la descarga del vencimiento de una resistencia, por lo que necesitamos superar “retenciones internas”³⁸⁹ para la elaboración.

La metáfora ocupa y ha ocupado un fértil terreno cuanto elaboración de “otros” lenguajes y lugares. Las tonalidades de la metáfora según Rovatti, nos prestan una guía

³⁸⁸FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 128

³⁸⁹FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 138

interesante que abre “un proceso que hace que su flor se saque”³⁹⁰. Seguidamente nos remite a la metáfora de Heidegger “palabras como flores”, que por cierto fue maestro de Hannah Arendt³⁹¹. Heidegger en su recorrido encuentra una función que unifica pensamiento y poesía. María Zambrano ofrece con su filosofía también el vínculo de pensamiento, arte y poesía. Vamos rodeando un terreno donde la “utopía” parece aún tener una semilla con nombre de Arte en el pensamiento contemporáneo.

La metáfora cobra poder al devolver el juego paradójico “del propio movimiento del pensamiento”³⁹², es un agente operador, algo vivo que, siguiendo la hipótesis de Rovatti, brota de lo simbólico en ella algo “oculto”. Por este camino, la noción de la risa es experiencia viva y puede velar o desvelar un recorrido. En la risa “habita” un juego de máscaras y disfraces que, a lo largo de la historia de la Comedia, siempre la han acompañado. La risa como metáfora del disfraz, posibilita acercarnos a lo que forman nuestros vicios, carencias o fealdades. Con el humor hay proximidad a lo rechazado de nuestro “yo” cotidiano y social, pero que forma parte de nuestra condición humana imperfecta. Tras el “disfraz de la risa” emerge un contenido reconciliador y al tiempo desmesurado. Acerca de Heidegger en “palabras como flores”, vislumbra aquello que está entre luz y sombra, entre lejanía y proximidad³⁹³. Este sentido del lenguaje que llega al origen de la esencia de la palabra, emerge en nosotros la cuestión de si ¿existe una metáfora de la risa?

³⁹⁰ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 18

³⁹¹SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p.173

³⁹²ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 23

³⁹³ ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, cit. p. 163

Si alzamos un puente entre risa y metáfora, en el converger ¿puede darse un “habitar” nuestro pensamiento en presencia de risa metafórica? Como espectadores teatrales hay un acercamiento al pensar más allá de lo visto y oído: “somos nosotros los que escuchamos, no nuestros oídos”³⁹⁴ que dice Heidegger. Bien, en la metáfora del teatro “cueva” o “útero” desarrollada por Marifé Santiago³⁹⁵ hallamos un similar contenido de la experiencia creativa compartida, que incluye otras implicaciones como: la imaginación, la observación, captación y percibir lo interior como penetración. Espacio de “protección” de aquello sagrado que fue, que aún “habita” en el ser y su mundo.

La risa, siendo aún algo misterioso y para algunos contiene parte de extraño, en nuestra búsqueda surge la cuestión sobre, cómo es “habitar” la risa. ¿Tiene una “casa” en el ser que ofrezca “apertura”? ¿Y en el movimiento escénico? La noción de risa juega con un acceso a la experiencia de la “verdad” o al menos, su acercamiento y movimiento transportador. En el caso de la mujer nos preguntamos si la “casa” de su risa ha sido habitada con una normativa impuesta, masculinizada, o si en lo privado, la mujer que “habita en la risa” viene a significar que posee una habitación infranqueable, custodiada por su hermana la imaginación, y resulta que vienen riéndose toda la vida. Si esto fuera cierto, como en otros sectores sociales, ya se está saliendo de lo privado.

³⁹⁴ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p.40

³⁹⁵SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005

En Heidegger, poetizar tiene forma de “puente” y su yo *habito* es igual que decir yo soy. Pensamiento que propone crear “yo habito en la risa” y nos acerca a lo que ella tenga de extraño, es decir, una aproximación a lo terrestre en su poético significado de: “el ser es en la risa”. El teatro ofrece una visibilidad sin necesidad de completo desnudo, lo que preserva o guarda con cierta distancia se “hacer aparecer”. La comedia contiene un intento por mostrar lo “invisible” del ser y en la risa que suscita da cercanía y “des-cubrimiento”. Si es un género que viene desarrollándose más en los hombres, lo “invisible” en ellas viene mostrándose en minoría y en consecuencia, el humor de las mujeres es próximo a lo distante y “en-cubierto”.

¿Qué es eso que guarda la risa que la hizo temible? ¿Qué hay de “velado” en la hilaridad? ¿Es la risa un “des-velamiento” del pudor? El niño de Nietzsche junto al artista clown, representan la concepción del “regreso” y porvenir de la infancia. Superar la imagen y poder ver qué hay para el hombre en la madurez del niño³⁹⁶, tiene en el artista analogía. Muestra una superación cuando, siendo adulto regresa al niño, y lo más importante: supera la vergüenza y el orgullo. *Zarathustra* nos habla que el llanto se transforma en risa cuando no se siente vergüenza por sollozar. El niño nietzscheano es la metáfora de un nuevo comienzo, un “viaje” de la experiencia, que el artista así inicia desde el momento que decide buscar “su propio clown”. El viaje hacia su inocencia requiere de tarea, ha de ejercitarse y en común con el pensamiento de Nietzsche, a él también le resulta terrible lo acostumbrados que estamos al rostro de la existencia.

³⁹⁶ ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 79

La lógica del clown desafía la razón, y su manera de hacer una simple acción como lavarse los dientes, nos hace reír porque libera nuestro ser racionalizado. Nos transporta a otras formas de ser en la inocencia: ser más allá de las formas conceptuales. Su máscara, es también una metáfora, una ilusión y engaño, es la posibilidad y la imposibilidad, una representación que entrelaza la ilusión “metafórica” y el desafío lógico con su propia esencia. El conocido gag, realizado desde Crock hasta los Tres Chiflados, aquel que va a tocar el piano, pero la silla está suficientemente lejos para alcanzar las teclas, y en vez de acercar la silla al piano, la lógica clown lo hace la inversa, es decir, acerca el piano a la silla dándole igual el tamaño, el peso o el tiempo que perderá: para él es más divertido, es su desafío a la razón. Las dos metáforas, de Nietzsche y del clown, comparten un similar sueño donde la apariencia y la verdad están disueltas, es la “dimensión paradójica”³⁹⁷.

[...]El mimo es la formación de un actor silencioso: tiene que ser capaz de expresar lo que la palabra dice sin hablar. Nosotros traducimos los sentimientos con el cuerpo, sentimientos que revelan el pensamiento. Por ejemplo, cuando se habla de viaje uno se crea una imagen y en su cabeza hay como una película en la que discurren las imágenes de la palabra. Si yo hablara, mataría la potencia del arte del mimo. En el mimo, el silencio es la metáfora del arte.³⁹⁸

Marcel Marceau y la metáfora del silencio nos conecta con el ser creativo que ahonda en la ausencia, esta vez de palabra. Ausencia de muerte y no de vida, precisamente el padre del mimodrama contemporáneo tenía también orígenes judíos, su experiencia del nazismo y la

³⁹⁷ ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 88

³⁹⁸MARCEAU, Marcel, Entrevista realizada por Liz Perales, revista teatral: *elcultural*, 01/05/2002, <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Marcel-Marceau/4689>

Segunda Guerra Mundial, fue filtrada en su creación, *Bip* es un testamento de esa época, esa vida. ¿No fue su arte una resistencia contra el terror del nazismo? Hablaremos con más detenimiento de estos aspectos en el siguiente bloque. Si nos centramos en el mimo, es el arte de la identificación, como dice su alumna y reconocida mimo Blanca del Barrio, española por cierto. A diferencia de lo pensado comúnmente como arte de reemplazar palabras por el cuerpo, es más bien “un arte de identificación en el que el cuerpo del actor se identifica con el personaje, con las actitudes, con las emociones”³⁹⁹. En la metáfora del silencio son partícipes el cuerpo, la identificación con los elementos que forman el mundo, el pensamiento y la poesía: “el cuerpo poético”⁴⁰⁰, en referencia a otro gran pedagogo y artista como es Lecoq.

Derrida ante lo que el racionalismo descartó y dejó fuera de su interés filosófico, nos ofrece la metáfora de la “luz negra”, aquello que resulta invisible pero que pone en marcha lo que está detrás de la presencia. El ser creativo cuando ahonda en la ausencia, nos vincula a esta metáfora junto al sol, que en Derrida es similar a una cadena. Están unificados y forman los innumerables anillos de las variaciones metafísicas⁴⁰¹. Si continuamos con el arte clown o el mimo, en su identificación y creación de personajes, aflora o emerge un signo de “locura” que desvela, en la línea de Derrida, es un conocimiento que pone en juego las leyes de la lógica. La apuesta en el arte teatral camina en la frontera de lo temporal y espacial, y en el juego de su labor, el cómico ríe con la seriedad de lo indecible, del desvelo de la verdad humana que

³⁹⁹DEL BARRIO, Blanca, Entrevista realizada por la revista asturiana de teatro, La ratonera, N°18, Septiembre de 2006, http://www.la-ratonera.net/numero18/n18_blanca_barrios.html

⁴⁰⁰LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, (Trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro), Barcelona, Alba, 2004

⁴⁰¹ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 116

normalmente viene disfrazada de claridad y de sol, pero que oculta lo oscuro y la noche. ¿No es el humor durante el nazismo un diáfano ejemplo?

Lo grotesco y la locura de la risa sale y trasgrede hacia lo “bajo” de lo “otro”, un juego con las normas y las líneas diversas, que despunta lo oscuro en muchas ocasiones. El humor saca los defectos y lo hermoso deforme, y en su ambigüedad nos acerca a esta noción de la “otra luz”. Es propia porque es interna y su “hogar” está en el corazón que deja vislumbrarse a pesar de la opacidad. Lo oscuro o indecible, si tomamos ahora la metáfora que usa Blumenberg: “la pradera ríe”⁴⁰², tiene algo que nos impulsa más allá de lo decible, que atraviesa el puro y simple ver. La metáfora por tanto, está situada en la línea hacia el mundo de la experiencia, de la vida, intraducible a los modos decibles de la cotidianidad. Y el arte más allá de decir, se ocupa de mostrarlo en la creación, el goce estético halla aquí uno de sus motivos.

La anomalía o disonancia entran al juego y en este sentido la metáfora que realiza el teatro, es otro carril al conocimiento. Desde que Descartes descubre del “cogito” un punto esencial en el pensamiento y fundación del sujeto, el “habitar” encontró significado con las cosas, la medida, los objetos, cálculos y vínculos lógicos, pero ¿es posible no olvidarse del rigor del sujeto y andar juntos rigor y subjetividad? Rovatti nos dice que hemos destruido los puentes y con la metáfora de Blumenberg del “naufragio”⁴⁰³, explica la situación existencial

⁴⁰² ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p.174- 175

⁴⁰³ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p.174,175

del ser humano. Si antes estábamos del lado del “espectador”, en esta metáfora ahora todos andamos del lado del “náufrago”, no experimentamos la nostalgia por la tierra.

Tierra, “matria” y cultivo tienen un vínculo con lo femenino como venimos advirtiendo, atributos regeneradores de la vida y el orden cósmico en mitología, ¿existe aún esa tierra “hogar”? ¿No es la “matria” lo que nos traería de vuelta el “habitar” creador? El arte que maneja la hilaridad traspasa lo paralizante de una razón- domino, gastada. En torno al “pensamiento débil” la experiencia y virtud permiten desarrollar otras capacidades del pensamiento, aparcar la “fuerza” del mismo en propuesta por lo “aventurero” de un camino más allá del ser como fundamento.

[...]Hay que oírles y, a la vez, no escucharles demasiado. También hay que oponerse, luchar por llevarles a un verdadero espacio poético. Esta dimensión es a veces difícil de alcanzar. Hay que responder a su falta de imaginación con lo fantástico, con la belleza, con la locura de la belleza.⁴⁰⁴

Estas palabras de Lecoq se refieren a su tarea pedagógica, nos dice que es difícil crear una dimensión poética que atribuimos a la seguridad que a veces depositamos en nuestras ideas sobre la realidad y nosotros mismos. También sobre la fuerza teórica arraigada pero a pesar de tener reglas, pueden resultar fáciles por ser iguales para todos. Su universalidad al mismo tiempo no compromete a nadie. El arte de actuar y la teoría sobre el “pensamiento débil”⁴⁰⁵

⁴⁰⁴LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, (Trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro), Barcelona, Alba, 2004, p. 44

⁴⁰⁵VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 74

comparten aquel conocer como experiencia global, que como dicen los autores, es en realidad un “realizarse”, el sujeto se revela complejo, ensanchándose en su espacio y experiencia. Pensamiento que se convierte en actitud, como Marcel Marceau nos dice del mimo, es una conducta y una experimentación.

Si la risa desde el riguroso estudio filosófico, conlleva algo nuevo en el ser que la conoce y experimenta en profundidad, si apostamos porque supone una apertura del pensamiento a lo “misterioso”, conectamos con los rasgos del ser “des-fundamentados”. El “pensamiento débil” asume y “continúa la herencia de la dialéctica y la conjuga con la de la diferencia”⁴⁰⁶.

Diferencia, afirmación de la debilidad y la necesidad, preparan un terreno afín al reverso del “drama”. La opción consiste en tomar la decisión, la necesidad ofrece ligereza o puede volvernos pesados, ¿cuál es la propuesta? Precisamente una “apuesta” por creer en la debilidad, afirmarla y reconocerla. Y en esto la mujer creadora en un férreo sustento para crear chistes y con ellos reírnos- placer estético. Es un punto de partida para quitar el peso existencial tras el cruce de la puerta hacia el conocimiento hilarante. Pues ¿qué opciones hay ante el panorama contemporáneo?

Nuestra sociedad de los tiempos “líquidos”, según denomina Bauman⁴⁰⁷ cuenta con el miedo, la inseguridad, la falta de humanismo, el agresivo consumismo, la imperante tecnología,

⁴⁰⁶ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990, p. 35

⁴⁰⁷BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Trad. Carmen Corral), México, D.F, Tusquets, 2007

la crisis de los refugiados, la apertura de las fronteras, la corrupción, la desconfianza en las leyes, en el Estado, una acumulación de miles de toneladas de residuos, la destrucción del ecosistema, el terrorismo, una falta de ideales que se ha convertido en individualismo, contamos con un futuro incierto y lo más aterrador quizá, es que se desconoce una solución a esta “globalización negativa”. ¿Poca cosa? Ahora es cuando hablar de “la risa” puede convertirse en una absoluta frivolidad y falta de sentido común, pero como vimos más arriba durante el nazismo existe un papel inherente a nuestra condición, la inteligencia que el humor y la ironía ofrece a la heterogeneidad psíquica.

Siempre ha existido el sufrimiento y la maldad, no se ha encontrado la manera de hacer frente o al menos evitar “los golpes del destino”, y todo apunta que forma parte de nuestra existencia la convivencia inseparable de lo “bueno” y lo “malo”. Apoyarse de las herramientas y bondades de la cultura y el arte puede significar un destape de las capas de la razón impuesta y que, como venimos tratando, asumir la debilidad es un punto de partida, no poco sustancial, hacia un viaje quizá menos hostil.

Tiene que ver con concebir lo “pequeño” no como reducción de lo grande según leemos⁴⁰⁸, sino referente a un nuevo territorio que puede albergar lo “grande” que nos espera al mismo tiempo transformado. Es lo que Lecoq habla en su método: “llegar al fondo de algo permite descubrir que ese algo lo contiene todo. ¡Pásate la vida en una gota de agua y verás el

⁴⁰⁸VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990,

universo!”⁴⁰⁹ Lo particular nos viene heredado como lo apartado, que se escapa a la vista, pero la propuesta es que un pequeño fragmento puede hacernos entrar en un mundo.

Si el individuo de nuestros “tiempos líquidos” tiene en “escapar” su nuevo orden de descanso, el artista “permanece” en un universo de creatividad, donde se abraza a la utopía con forma de pintura, escritura o cuerpo. En el “habitar” del lenguaje metafórico el ser se acerca a sí mismo y el cuerpo del mimo se identifica con su mundo en ausencia de la palabra, el silencio en su “casa”. La esperanza asalta en la experiencia de tejer la palabra, tejer el silencio y la magnificencia de la risa, es que en lo “pequeño” encontramos el origen de lo “grande” que aún habita, aún es misterio en el ser.

Lo bello no es la virtud humana, ni el destino, lo trágico, la grandeza o la lucha; y lo cómico no es la pequeñez, la debilidad, la trivialidad, etcétera, sino sólo siempre el aparecer de todo ello en la vivencia particular⁴¹⁰

Ya se acerca el final de este capítulo, hemos dejado como broche final el nombre de algunas mujeres que en este siglo y algunas ocuparon el XIX, han labrado con esfuerzo, entrega y valentía la mejora de la igualdad de las mujeres. Si nos situamos en nuestro país, durante el novecientos el porcentaje de las españolas era más del setentauno por cierto, que hasta los

⁴⁰⁹LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, (Trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro), Barcelona, Alba, 2004, p. 44

⁴¹⁰HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, p.165

años veinte, no mejoró dicha educación femenina, lo que nos dista de otros países anglosajones.

411

El desarrollo industrial contaba con una clase media debilitada, la influencia de la Iglesia Católica era aún determinante, y además nuestra tradición democrática también era menor con respecto a otros países. Y esto como sabemos, influye en el principio rector de un comportamiento cívico, su educación y cultura. A finales del siglo XIX español hay proyectos que reforman considerablemente un suelo de mejoras por la igualdad y las mujeres, parafraseando a Marifé Santiago, empezarán a tener una voz determinante que iniciará un proyecto reformador con Giner de los Ríos⁴¹². La Residencia de Señoritas, las Misiones Pedagógicas, la Junta de Ampliación de estudios, la Escuela Superior de Magisterio, el Instituto Internacional para Señoritas son algunos ejemplos.

A lo largo de estos capítulos hemos ido nombrando y apoyándonos en algunas pensadoras, es momento de ir a la busca de artistas, sobre todo cómicas, actrices y dramaturgas. En cualquier otro terreno del saber todas las feministas merecen ser nombradas y estudiadas con mucho más ahínco del que venimos haciendo y nuestra tarea no alcanzaría extenderse a todas ellas. Antes de cerrar el capítulo, sí decir algunas mujeres de nuestro país cuya historia más reciente ha olvidado, las destacamos precisamente por ser el reflejo de los olvidos hacia las mujeres en general. Concepción Arenal y su labor por elevar la educación de la mujer española, es un ejemplo, quien además, tuvo carácter innovador, pues esta racionalista ética

⁴¹¹DE MARTINO, Giulio, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.558

⁴¹²SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p.90

llegó a disfrazarse de hombre para poder asistir a las clases de la Universidad⁴¹³. El disfraz aflora con la máscara de una identidad falsa, que esconde en la ironía del que ríe, saber más de que los demás creen. Frente a una puerta cerrada, ella responde con este ingenioso reverso contra la desigualdad al conocimiento.

Emilia Pardo Bazán, María de Maeztu, María Lejárraga, dramaturga y mujer del teatro que nos ocupará más detención, Clara Campoamor, Margarita Nelken y Victoria Kent son algunas de las muchas que la historia ha ido dejado, es un vacío en la sociedad, a pesar de que en ellas empezó un camino de mejoría que no tiene retorno a pesar de que,

[...] nos presentan mutiladas, nos presentan en blancos y negros, capaces de ensombrecer, hasta la desaparición, hasta la ocultación- más grave-, “hasta el olvido” a esa mitad cuya obra, cuya acción se expresa como secundaria respecto al canon marcado por los hombres⁴¹⁴

Dentro de un posible “mapa” sobre la escena, debemos “desvelarlas” junto con la risa que se les prohibió, confinadas a otros espacios que debemos atender su ocultación. El chiste, el humor conecta con una parte del inconsciente, donde se sumerge el pensamiento y busca en su antigua sede⁴¹⁵. De ese pasado del juego retrocedemos unos instantes a nuestro origen más ingenuo y “limpio”, sin normas y desigualdades, apoderarnos de ese espacio ofrece de nuevo

⁴¹³DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996, p.558

⁴¹⁴SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 87

⁴¹⁵FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973, p. 156

la fuente de placer infantil. Una fuente que también es conocimiento, es nacimiento y regeneración. Recuperar las fuentes olvidadas del humor y la risa, merece un espacio y una reflexión. Quizá su olvido hasta ahora, tras lo recién expuesto, no ha dado buenos frutos.

3. Mapa de la risa sobre la escena: ¿dónde están las mujeres?

Como en el anterior Bloque, tratamos los aspectos de la filosofía en la Grecia Clásica que se dejan ver en sus manifestaciones teatrales en las que tanto la tragedia como la comedia, tienen tendencias principalmente religiosas. El hombre dialoga continuamente con la naturaleza que diviniza y asimila junto a sus héroes- dioses. Hemos hablado del drama satírico, de Dionisios y desde el punto de vista dramático, del empleo de las unidades de espacio y tiempo que no eran necesarias o impuestas. Tratamos aspectos sobre la valía de la comedia para Aristóteles en su obra *Poética*, y otros filósofos como Platón y Sócrates, junto al dramaturgo Aristófanes que, sin ser filósofo, protagoniza algunas de las obras de Platón, como el *Banquete*, del mismo modo que Aristófanes hará de Sócrates en alguna de sus piezas, como en las *Nubes*. Queda por decir que de las cerca de cien comedias de Menandro, solo nos han llegado alguna y de forma segmentada⁴¹⁶.

Sin embargo, hay varios rasgos de su Comedia Nueva que fueron absorbidos siglos después por la Comedia del Arte, entre estos: la jovialidad y espontaneidad de los personajes,⁴¹⁷ y la tendencia por delinear los personajes hacia figuras más que a caracteres, dando una actuación marcada por el gesto más que por la palabra⁴¹⁸.

⁴¹⁶OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.48

⁴¹⁷URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 16

⁴¹⁸URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, cit. p. 17

Es importante mencionar que en el primitivo paso de la “narración” a la “acción”, se contaba con un solo actor que encarnaba varios personajes. A Tespis se le atribuye la invención de la figura del actor en sí. Luego, los grandes trágicos fueron aumentando el número de actores y de acción dramática que progresivamente fue sustituyendo a la narración y participación del coro⁴¹⁹. Deducción que tiene sentido por ajustarse a la pérdida del carácter mimético y al debilitamiento de la presencia ritual, en definitiva, de lo religioso. Tal como trazamos, Nietzsche criticó en *Nacimiento de la tragedia* a Eurípides y Sócrates, acusándolos de quitar importancia al coro y al carácter religioso de la tragedia griega.

Sin pretender hacer un estudio sobre el origen del teatro romano, dejar constancia que las dos vías presentadas, la griega o la etrusca, siguen siendo inciertas para los estudiosos. Sumamos que de las comparaciones que se hicieron durante mucho tiempo entre el teatro griego y el latino, este último es el que salió más mal parado. Plauto y Terencio son los comediógrafos destacados en la historia de la comedia romana, del primero incidir que introdujo dentro de la acción la parte cantada. Este cambio trajo un género de tipo “vodevil”⁴²⁰ u “opereta” en su sentido más primitivo. Innovación que el siglo XX rescatará con desarrollo impetuoso al tiempo que la presencia de mujer en la escena aumenta considerablemente. Saldrá “liberada” a las tablas pero arrastrando un sentido negativo en cuanto a identidad femenina que veremos en el apartado indicado.

⁴¹⁹OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 36, 38

⁴²⁰OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.56

El “mapa” de la risa desde la perspectiva filosófica, nos valdrá de guía para alcanzar la comprensión del pensamiento humano y sus vertientes en relación a las manifestaciones cómicas teatrales. Como ya advertimos en la introducción de esta tesis, nos hemos visto obligados a seleccionar de entre toda la Historia de la Comedia Occidental obras concretas y nombres determinados, con la conciencia de haber dejado esenciales figuras en el panorama escénico, pero nuestra labor debe acotarse y regirse a unos parámetros concretos. Los siguientes puntos desarrollados reflejan los cambios más significativos en la escena cómica, que tienen un vínculo directo con el pensamiento y aspectos sociales de la época en que fueron representadas. Estos momentos seleccionados son los que marcarán los cambios que a la par fueron sucediendo con respecto a la presencia (no presencia) de la mujer en el teatro.

Por último puntualizar que la libertad para criticar y burlar en la sociedad occidental, desde Grecia ya existía con arraigado desahogo. Las Leneas y las Grandes Dionisiacas eran todo un celebrar artístico y cómico en la sociedad. Libertades que no gozaban las mujeres en igualdad, cuyos datos sobre su presencia entre el público griego y romano carecen de certeza y fiabilidad; en la mayoría de los escritos ni siquiera se nombra si asistieron o no al teatro⁴²¹. En cuanto a las actrices, recordar que el escenario es el espacio público por antonomasia, las mujeres han estado confinadas en lo privado durante siglos, por lo que se ha necesitado de un proceso lento y prolongado para su salida y ocupación escénica.

⁴²¹SANCHEZ BRIOSO, Máximo, *Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?*, Universidad de Sevilla, Revista Habis, ISSN 0210-7694, Nº36, 2005, págs. 77-98, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415782>

3.1. De la Comedia del Arte al Arte nuevo de hacer comedias de Lope

[...] la *Commedia dell'Arte*, que es arte tanto del teatro como del actor, ha tomado la posición filosófica más sabia estableciendo el equilibrio de la vida al denunciar el absurdo de la vida [...]⁴²²

Según Javier Huerta Calvo, la esencia primigenia del teatro y el carnaval se han ido perdiendo a lo largo de su desarrollo durante siglos. Desde la fiesta carnavalesca y sus ritos, han dado origen a formas teatrales de diversa índole y estilo como la comedia, la parodia, la farsa, los entremeses, etc., detrás de ellos ya es difícil ver los elementos que los originaron o el peso tan grande que tuvieron los ritos elementales.⁴²³

Debemos tener en cuenta que la Comedia del Arte dejó una “particular huella en el teatro español del siglo XVII”⁴²⁴, la figura del *Gracioso* es un nítido ejemplo, que debe al tipo de *Arlequín* y algunas técnicas de representación una consistente herencia. Como venimos tratando, el teatro cómico y sus formas surge de ritos populares, algunos ancestrales, que durante la Edad Media fueron solidificándose. En el capítulo sobre dicha etapa histórica

⁴²² DUCHARTRE, *La Commedia del'Arte*, citado por: URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 110

⁴²³ HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, p. 15

⁴²⁴ HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, cit. p. 39

aludimos la farsa por ser el género más desarrollado en toda Europa, género que proviene del imaginario carnalesco sumado a la Comedia del Arte en Italia y el entremés en España⁴²⁵.

Formas todas que en su conjunto alimentan posteriormente el teatro moderno que se dio en las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII. Están situados la grossa obra de Shakespeare en Inglaterra, de Moliere en Francia y en nuestro país Lope y Cervantes, como representantes más destacados. Sin embargo, como vimos tras el pensamiento de Walter Benjamin en la concepción de la “historia lineal”, existen espacios “vencidos” que ocupan lo diferente, oculto u olvidado. Nuestra hipótesis incluye entre éstos la profesión de los cómicos y con más fuerza en las cómicas.

Al comienzo aludimos la libertad del género cómico para la burla y los chistes, aspecto que hereda del Carnaval y su “todo está permitido”. Era el único momento del año en el que incluso a los grandes dignatarios religiosos, reyes o aristócratas, se les podía satirizar. Una ruptura de las normas y la taxativa censura⁴²⁶ cuyo origen viene ya de antaño. El teatro está cargado de disparate, distorsión y formas absurdas: “era una especie de sinsentido”⁴²⁷, pero ¿con qué objetivos? Es interesante ir diferenciando entre la incitación a la mera diversión y la intención por subvertir el orden establecido de las cosas, pues este sentido primigenio, nos acompaña hasta las formas teatrales más actuales. Un claro ejemplo está en los castigos del Santo Oficio, allá por el siglo XVII, que no amedrentó la creación de entremeses españoles en

⁴²⁵HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, p. 42

⁴²⁶HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, cit. p. 76

⁴²⁷HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, cit. p. 77

los que incluían hasta la inversión de sexos, o como vimos en el *risus paschalis* y su desarrollo amplísimo.

Estos datos muestran que siempre ha existido esta necesidad de romper las normas, y burlarnos de nuestro mundo o “sistema”, una llamada de atención. El género que nos ocupa es otro reflejo. La máscara empleada en la Comedia del Arte tiene vínculos con el imaginario carnavalesco que paulatinamente se fue despojando de su carácter demoníaco, para ir derivando hacia tipos cómicos como el Clown, Bufón, Loco, Arlequín o Bobo. Su origen italiano se dio en el siglo XVI con varias influencias externas que el género fue adquiriendo y aunando para formar su propio estilo.

De Aristófanes, la influencia recogida está en las peculiaridades del lenguaje como rasgos de personajes, trama o debates, a los que se suman los contrastes lingüísticos y formales de las tramas del comediógrafo clásico que dieron signo a la farsa popular y a la técnica empleada entre los autores-actores de la Comedia del Arte.⁴²⁸ Asimismo, de Plauto y Terencio se hicieron herederos conscientemente. El teatro latino contó con los primeros actores que se atrevieron a usar máscaras fijas; de los juegos bufonescos realizados en las calles, con el tiempo formaron comedias improvisadas, de las que surgieron tipos similares a los desarrollados en la Comedia del Arte⁴²⁹. Un aspecto propio del Renacimiento es que sus pensadores y artistas se nutran de la fuente de los clásicos; la comedia y su risa es otro ejemplo.

⁴²⁸ URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 17

⁴²⁹ URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, cit, p. 20

[...] algunos se han metido demasiado con los cómicos, hasta el punto de que ciertos autores de ensayos sobre la comedia a la italiana no dejan títere con cabeza; así, nos presentan a los histriones de la improvisación como una cofradía de eméritos vagabundos sin dignidad ni oficio: histriones, comicastros que viven al día, de pillerías y timos de toda índole. Según estos preclaros exterminadores de cómicos, estos ni siquiera poseían el tan alabado, inalcanzable arte de inventar a bote pronto, ante el público, situaciones y diálogos de extraordinaria frescura y actualidad. [...] ⁴³⁰

¿Qué hizo tan famoso este movimiento que perduró hasta tres siglos por toda Europa? El Premio Nobel de Literatura Dario Fo, nos da una perspectiva sobre los historiadores y ensayistas y referente a los cómicos, con la que simpatizamos, ya que debemos tener en cuenta, que parte de lo que sabemos de la Comedia del Arte ha podido tergiversarse o pasar por alto ciertos rasgos quizá “menos convenientes” para los intereses de algunos. Es muy probable que todo no fuera improvisación en este “arte”, las críticas de algunos estudiosos sobre el oficio de la comedia a la italiana en cuanto a improvisación o no, según Fo, tiene parte de verdad.

Tenían un bagaje de diálogos, retahílas, coplas, gags, situaciones que se aprendían de memoria, y que en el momento adecuado, se servían de ellas con un extraordinario sentido del tiempo, cuya sensación proyectada era la de improvisar. La práctica de cuantiosas situaciones y representaciones, muchas de ellas directamente montadas con el público delante, les dio una maestría y experiencia que en su mayoría venía del estudio y ejercitación ⁴³¹.

⁴³⁰FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998, p.17

⁴³¹FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998, p. 17

[...] El Teatro de la Comedia, el que ha influido en la historia del espectáculo de toda Europa a lo largo de al menos tres siglos, estaba construido por gente culta, preparada y de gustos modernos⁴³²

Dentro de su norma y técnica férrea, la libertad que dio a los actores fue enorme, ellos sobrepasaron los límites que un autor puede dar, eran los propios autores y creadores de su personaje. Esto se traduce en una espontaneidad y viveza excepcionales gracias a la habilidad y oficio. No bastaba con conocer sus recursos si el actor no tenía fantasía y el famoso don de improvisar, es decir “la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas, pensadas en ese instante”⁴³³. Los tipos se muestran por voz, vestuario, discurso y gestos. Fueron: “los amos del secreto y de la clave de su oficio”⁴³⁴, de hecho se sabe que en la Edad Media se hablaba de “arte de la lana”, el “arte de los albañiles” y demás para referirse a cada gremio y su oficio.

La etiqueta “Comedia del Arte” en este sentido viene arrastrando diferentes opiniones, algunos críticos teatrales no consideran que tenga que ver con la noción de “oficio” ni asociación gremial. El estudioso inglés Nicoll habla de que el término “arte” tiene el significado “del talento” cuanto habilidad y Benedetto Croce por el contrario, simpatiza con el sentido de “origen gremial”⁴³⁵ para defender que era unos hábiles profesionales, mimos ingeniosos e histriones aunque no unos artistas.

⁴³²FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998, p.28

⁴³³FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, cit. p. 21

⁴³⁴URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 8

⁴³⁵FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998, p. 22,23

Cada personaje tiene sus rasgos físicos y psicológicos definidos, que requieren de una gran ejercitación técnica, además de cantar, tocar algún instrumento, danzar o hacer acrobacias. Forman sus compañías como los *Gelosi*⁴³⁶ que en algunos casos llegaron a vivir hasta tres generaciones con el mismo nombre y signo. Hallamos en Isabella Andreini la primera mujer por antonomasia de la Comedia del Arte, la gran cómica de los *Gelosi*, la única mujer aceptada como miembro de cuatro academias, “y no sólo por su atractivo, sino por su talento y extraordinaria gracia poética”⁴³⁷ en los comienzos de la comedia a la italiana. Un trágico hecho le sucedió cuando viajaba con su compañía hacia París desde Italia. Estaba embarazada de ocho meses y comenzó a sentirse tan mal que murió tras abortar. Las crónicas de su funeral, al parecer cuentan que ella parecía una reina, los honores que recibió sorprendieron a todos los cómicos que la acompañaban además de ir, detrás de su ataúd un carro repleto de flores amontonadas donde iban poetas, príncipes y escritores⁴³⁸. Era una persona culta y no la única en el círculo de los cómicos, además de saber escribir con destacada inteligencia, Galileo Galilei, Ariosto, Pallavicini, y grandes arquitectos como Miguel Ángel y Rafael, eran unos grandes enamorados del teatro que frecuentemente visitaban a Andreini⁴³⁹.

El aspecto gestual trabajado por los cómicos, de donde derivarán los tipos posteriores que mencionamos, en parte se debe a una cuestión comunicativa. Al ser compañías que viajaban y se desplazaban fuera de su territorio, el lenguaje universal que les permitía

⁴³⁶URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p.9

⁴³⁷FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998, p. 30

⁴³⁸FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, cit. p. 30

⁴³⁹FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, cit. p. 30

comunicarse allá donde fueran, era el gestual. El sentido esencial de la máscara es fijar la esencia psicológica del personaje, y en el diálogo con el público se entabla la posibilidad de desvelar e intuir detrás de quien está. Posibilidades de la expresión que aquí se hace más intensa corporalmente en la voz y en la actitud, hasta convertir el cuerpo en un nuevo rostro y palabra. Se descubren unos medios comunicativos y técnicas hasta que “los gestos tienen un lenguaje, las manos tienen una boca, los dedos tienen una voz”⁴⁴⁰. Destacamos estos rasgos porque tendrán vínculo directo con lo trabajado en el próximo apartado sobre el mimo y el clown.

La evolución de la comedia improvisada llega al empleo de escenarios móviles o telas con perspectivas pintadas por artistas de la época. Su llegada al Barroco, como la propia época en demás áreas muestra, trajo un escenario hiperbólico, con maquinaria y hasta trucos para pasar de lo serio a lo grotesco. Los avances técnicos y científicos permitieron que se llegara a sorprender con efectos espectaculares. El nivel cultural de sus artistas era alto y con imaginación refinada, pero ¿qué nos quedan de sus escritos si se basan en la improvisación? Perduraron los “scarnio” o guiones breves que los actores escribían por propia inventiva o basándose en obras literarias. Cuando se descubrieron, allá por mil ochocientos, se aumentó el interés por toda la Comedia del Arte, percibieron que tras el tono escueto de estos “scarnio”, se requiere incondicionalmente el aporte de cada cómico⁴⁴¹.

Este arte que pasó de una generación a otra, fue el germen de toda la literatura teatral y poética que se desarrolló a su alrededor y posteriormente, como citamos arriba, también influyó en Lope, Shakespeare, Pirandello, Anouilh, Marivaus y Goldoni entre otros. Para nuestra tarea

⁴⁴⁰URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 34

⁴⁴¹URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, p. 72

es importante destacar su lucha para que el público se acostumbre a ver mujeres interpretando, hasta entonces los papeles de ellas lo hacían hombres y jóvenes adolescentes⁴⁴². Pero en 1697 sucede un acontecimiento decisivo al prohibirse en Francia el género teatral, las comedias escritas fueron sustituyendo a la improvisada hasta decaer hacia 1740, degenerando en espectáculos burdos y falsos. Su parte técnica, refinada junto al plano teatral y literario, para nuestra fortuna, se elevó con toda su vivacidad en Corneille, Marivaux y Moliere⁴⁴³

Lope de Rueda, considerado el padre del teatro español, tuvo un encuentro con la Comedia del Arte. Conoció de cerca sus elementos y características tras una íntima relación con el conocido actor italiano *Il Mutio*⁴⁴⁴, fue de gran utilidad para el dramaturgo cuanto la escritura de sus propias comedias. Otro dato importante se sitúa en el *Corral de la Pacheca*, impulsado por el otro actor italiano *dell'Arte* conocido como *Zan Ganassa*, Alberto Nasello, quien además es responsable de que las mujeres se introdujeran en la escena española. Consiguió el permiso de las autoridades para que actuaran en su compañía⁴⁴⁵.

Lope de Rueda, la Comedia del Arte, el Corral de comedias, y las primeras cómicas de nuestro país, nos llegan con Lope de Vega ya en pleno Barroco. Nuestro Siglo de Oro alberga gran parte de su triunfo y signo propiamente español. Curiosamente, Lope de Vega asistía frecuentemente a este corral y al de la *Cruz del Príncipe*, pues se interesó por buscar el espíritu gracioso de *Zan Ganassa*, además de mantener relación con otras compañías del movimiento.

⁴⁴²URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 90

⁴⁴³URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, cit. p. 99-100

⁴⁴⁴URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, cit. p. 111

⁴⁴⁵URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, cit. p. 111

El trabajo de los hermanos Martinello, famosos *Zanni*, es asimilado por Lope para elaborar el argumento intrincado, ejemplo de las influencias en él ejercidas, junto a elementos básicos de la Comedia del Arte como el juego de lo inverosímil, lo sorprendente, las apariciones, los pactos y hechizos.

Antes de tratar la crucial obra lopesca *Arte nuevo de hacer comedias*, vamos a situarnos en la España del siglo XVI, dado que el teatro previo se desarrollaba con unos parámetros casi medievales y las distintas etapas en el camino hacia la comedia “moderna” afloraban en busca de su renovación y fijación.

Tanto para Carlos V como para su hijo Felipe II el gusto por la escena no iba más allá de fiestas y representaciones religiosas para afianzar el poder de la Iglesia Católica. Fueron emperadores que lucharon contra el hereje creyendo que así su desarrollo político y geográfico de Castilla sería efectivo⁴⁴⁶. La tendencia hacia un teatro religioso en el siglo XVI es clara. Torres Naharro y Juan del Enzina son modelos de este signo, este último, hombre del Renacimiento, poeta y músico, es considerado el primer director escénico de nuestro teatro. Ambos representan la tendencia italianizante del periodo, con sus églogas de gran importancia como *Juegos de Carnaval*⁴⁴⁷. Lope de Rueda, como adelantamos, forma parte de este “grupo” próximo a la escena italiana. Parte de su fama se debió a las églogas pastoriles donde mejor se ve el legado italiano.

⁴⁴⁶OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 162

⁴⁴⁷OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, cit. p. 156

Por último, la directriz clasicista fue desarrollada en la primera mitad de siglo, cuando el humanismo que arribaba de nuestros vecinos italianos se ejerció en terreno religioso y universitario con la tragedia clásica, que fue mínimamente conservada. A la comedia nacional previa a la genuina del Siglo de Oro le debemos la innovación al grupo de autores sevillanos presidido por Juan de la Cueva, además de Miguel de Cervantes en su rama dramaturgica, un trabajo significativo como en los entremeses y *Ocho comedias y ocho entremeses*⁴⁴⁸ que muestran su absoluta maestría.

Pero la defensa de Lope en *Arte nuevo de hacer comedias*⁴⁴⁹, supone la renovación de este género en nuestro teatro que siguió influyendo hasta siglo XVII⁴⁵⁰. La concepción aristotélica de que la risa pertenece a lo cómico, con Lope inicia la fusión de elementos en la tragicomedia⁴⁵¹. Propio de su tiempo, Lope mezcla lo risible con el temor, los personajes de la nobleza junto a gente humilde en la “mixtura” típica del Barroco. Parte de su éxito, además de la ambigüedad, los juegos de identidad, los contrastes y dudas que creó en sus obras, se debe a que vio necesario acercar el teatro al pueblo.

⁴⁴⁸Esta pieza nunca llegó a representarse y es parte de su legado de justo un año antes de su muerte según: OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.168

⁴⁴⁹DE VEGA, Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Catedra, p. 2012

⁴⁵⁰RAMOS, Rafael, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura, ISSN 2014-8860, Nº 18, 2012, págs. 327-330, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4730072>

⁴⁵¹*La Celestina* de Fernando de Rojas es propiamente una tragicomedia, pero dada su extensión y necesaria renovación años posteriores a su escritura, no se llegó a representar en teatro en su tiempo más próximo. Además es la propuesta española al Renacimiento y no Barroco, pero sí se extendió su lectura entre los dramaturgos y su influencia fue sustancial, como en el caso de Lope de Vega entre otros.

Discrepaba de la estética previa, con el gusto en normas universales dirigidas a una minoría culta en el sector privilegiado de la sociedad. El teatro para él debía acomodarse a los cambios propios de cada época, aspecto fundamental en el desarrollo de la comedia y por tanto de la risa en nuestra cultura. Imaginarnos el éxito de los “corrales” de nuestro Siglo de Oro, en gran parte se debió a esta inquietud cuyo engranaje esencial debía contener la comunicación mutua con el espectador.

En *Arte nuevo de hacer comedias* funda un opuesto a la estética renacentista, el fin de la comedia es como deleite estético, sin dependencia con lo racional o el juicio, dejando ver el racionalismo cartesiano y los contrastes del Barroco ya tratados, que en esta renovación de Lope relucen. Las tensiones teatrales entre las reglas del arte, la realidad y la vida, entre la norma y la libertad muestran en esta obra el pensamiento y las inquietudes de la sociedad. Los paradigmas clásicos restringidos distan del deseo por alcanzar la participación del pueblo y de su inteligente intención de alcanzar éxito y remuneración económica con ello.

¿Qué papel ocupa la mujer en la obra de Lope? Lo cierto es que el genio de la dramaturgia, era un hombre de teatro en toda regla, y además un innovador, sus personajes femeninos son incluidos con mucha particularidad e importancia. ¿Qué pistas nos da Lope sobre nuestra investigación? Además del estudio de la obra citada y su importancia, nos preocupa el marco social determinante que supuso esta época para las actrices. Siendo un siglo tan importante en la historia de nuestra literatura resulta asombroso que no se haya tenido en cuenta la relevancia de ellas sobre las tablas o como empresarias teatrales, un esplendoroso Siglo de Oro con su reconocimiento universal.

Encontramos el estudio en la Universidad de Valencia realizado por Teresa Ferrer Vals⁴⁵², sobre la incorporación de la mujer en la empresa teatral en este periodo, cuyo objetivo partió de la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* ya que los datos y el interés histórico sobre nuestros artistas, hombres y mujeres, se llama “Olvido”. A diferencia de la escena inglesa, en España la presencia femenina es una realidad en estos tiempos, resaltando que a pesar de las prohibiciones y dificultades que afrontaban, defendieron sus personajes y conmovieron a su público. En los siglos XVI y XVII como venimos trabajando, la mujer no era considerada un “sujeto legal”, dependía de su marido o padre. Aun así encontraron destrezas para sortear las desigualdades y conseguir el apoyo de los compañeros hombres, sin cuyo concurso la empresa hubiera sido imposible.

La teatralidad de la comedia francesa y española refleja este aspecto de la realidad con un considerable número de personajes femeninos en el periodo isabelino. Si continuamos en la línea de Lope, las mujeres se muestran decididas, fuertes y dispuestas a vengar o conseguir sus propósitos. *La dama boba*⁴⁵³ nos da un interesante mensaje referente al amor y la sabiduría en clave de humor con el foco en la mujer. Tema que recuerda al tratado anteriormente sobre el entorno al *Banquete* de Platón. Es una obra que además de estar cargada de ingenio transmite, a través del personaje de Finea, que el amor todo lo cura, incluso la “bobería”, que es tratada como un auténtico mal, espejo de la categoría dada al conocimiento en el pensamiento barroco.

⁴⁵²FERRER VALS, Teresa, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad Valenciana, 2015

⁴⁵³DE VEGA, Lope, *La dama boba*, Hermes, Ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, 2001

La sabiduría, el amor, y lo femenino aparece en *Las mujeres sabias*⁴⁵⁴ de Moliere que, a diferencia de Lope, critica con más mordacidad y crueldad a la sociedad. Lo cierto es que el amor es un tema protagonista en ambos dramaturgos. Si continuamos con Lope, debemos resaltar el gran protagonismo que alcanzan los personajes femeninos en toda su obra. Otro ejemplo está en *El perro del hortelano*⁴⁵⁵ donde la duquesa *Diana* no solo elige por sí misma el hombre para casarse, sino que escoge al que no tiene sangre noble. Son muchos, como los de *Fuenteovejuna*, *La moza de cántaro* o *La serrana de la vera*, en el que el personaje de *Gila* se convierte en la dueña de su vida por encima de sus bienes.

Si nos trasladamos al hecho histórico sobre la incorporación de la mujer a la escena, al permitir su acceso aunque limitado, exigió que se comprobase que “eran casadas y que iban acompañadas de sus maridos”⁴⁵⁶, dando la licencia a las tres primeras actrices que nos surgen, cuyos nombres eran: Angela Martinelli, Angela Salomona, y Silvia Roncagli, alias la Francesquina. Trascendía para El Consejo que ellas representaran en “hábito y vestido de mujer y no de hombre”⁴⁵⁷ aspecto que cambió para los actores ya que desde entonces, ellos tampoco podían vestirse de mujer. Recordemos que la aristocracia española en este tiempo se fue conformando alrededor de la Corte, fuertemente mediatizada por la Iglesia Católica que ordenaba y gozaba de todos los privilegios ⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴MOLIERE, *Las mujeres sabias*, (Trad.), Ferni, Barcelona, 1975

⁴⁵⁵DE VEGA, Lope, *El perro del hortelano*, Ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, 2001

⁴⁵⁶FERRER VALS, Teresa, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad Valenciana, 2015, p. 3

⁴⁵⁷FERRER VALS, Teresa, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad Valenciana, 2015, p.3

⁴⁵⁸OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 154

Otro punto determinante en nuestro recorrido que no goza de interés histórico, trata sobre la mala fama que tenían los actores. Se emitieron Ordenanzas por el Consejo Real para tener controladas las compañías de teatro y sus actitudes morales, hecho que muestra la visión que tenían del gremio. En 1634, éstos se reunieron para favorecer su imagen, defender sus intereses y mejorar la organización de la empresa teatral. En palabras de Josef Oehrlein, dar “una imagen de la profesión más aceptable socialmente”⁴⁵⁹. Se reunían en una Iglesia madrileña amparados bajo el título de la Virgen, llegando a constituir una Cofradía. Es posible que la incorporación de la mujer en la escena fuera progresiva, como todo cambio requiere. La entrada de los primeros teatros comerciales, supuso el impulso a la profesión en general e imprimió un positivo aumento de la presencia femenina, que tanto anhelaban los artistas y directores escénicos para acometer la imprescindible renovación teatral.

Renovación gracias a la aparición de Lope, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Rojas Zorrillas entre otros, que con su gran capacidad para asentar este arte señalaron el camino hacia la obtención de la fórmula de la modernidad⁴⁶⁰. Ya se acerca el final de este capítulo, pero antes debemos constatar que todos estos cambios se vieron reflejados en la afición al teatro de la sociedad. A diferencia de los corrales de Sevilla, Málaga, Valencia, Valladolid y Madrid, los teatros que previamente estaban restringidos por la nueva concepción de la comedia que los dramaturgos, actores y empresarios implantaron, provocó que se convirtieran en un espacio competitivo y de afluencia extensa, cuya oferta y demanda eran determinantes. Los corrales

⁴⁵⁹OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, esp. pp. 270-76, citado por: FERRER VALS, Teresa, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad Valenciana, 2015, p. 4

⁴⁶⁰OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 154

estaban abiertos con mucha continuidad y las comedias se presentaban según las afinidades populares. Las compañías teatrales asumían la compra de los libretos, procediendo a la modificación y adaptación a sus necesidades, lo que provocó problemas de autorías. En la actualidad, todavía existen dudas sobre la autenticidad de muchas obras, lo que nos mueve a preguntarnos ¿no hubo dramaturgas y empresarias? ¿No debemos buscarlas para suplir la desmemoria? ¿No favorecieron también ellas este cambio crucial en el trascurso de nuestra vida teatral? Continuemos el viaje a la busca de huecos ocultos en los que aún resuenan las risas suscitadas, hay que desenterrarlos.

3.2. La crisis del mundo contemporáneo se ríe sobre la escena

3.2. a. Teatro del gesto como arma: mimo y clown en la escena contemporánea

A la hora de buscar información sobre el arte del mimo, nos encontramos con que los libros de Historia básica de las Artes Escénicas, Deburau, padre del mimo contemporáneo, no tiene cabida para un solo capítulo. La historia de nuestros cómicos paulatinamente ha ido cobrando mayor respeto entre los ámbitos de la sociedad y críticos teatrales o intelectuales. Las acepciones en los diccionarios de “payaso”, “bufón” o “mimo” son en nuestro hoy día una muestra de lo poco considerados que fueron y continúan siendo. Llamado “género más bajo”, los de “ademanos ridículos” es el grupo de artistas que se encargaba de hacer reír, espíritus que con su arte burlan el poder, la religión o las normas. Rescataremos sus orígenes en constatación de la larga trayectoria que vienen acumulando en carruatos, pistas de circo, calles o locales venidos a menos, un abigarrado conjunto de gentes que, en palabras de Jesús Jara, “son considerados como el “patito feo” de las artes y de la sociedad”⁴⁶¹

Partiremos de un breve paso por la historia de la mima occidental, disciplina tan antigua como la humanidad, con orígenes griegos y latinos, donde formaron parte de la vida

⁴⁶¹JARA, Jesús, *El Clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, PROEXDRA, Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España, 4º Edición, p.25

común e influenciaron la Comedia Griega Clásica. Allí donde las compañías gozaron de gran popularidad, en la época medieval el mimo excomulgó hacia el siglo V. d.C.⁴⁶².

En segundo lugar trataremos el mimo moderno, resurgido a finales del siglo XIX por el citado Jean Gaspar Deburau, quien lo volverá a implantar como manifestación escénica muda. Posteriormente nos valdremos de Decroux y sus sucesores Marcel Marceau y Jean-Louis Berrault, divulgadores de sus teorías. Como venimos trabajando en el anterior bloque, con Marceau y Lecocq en su obra *El cuerpo poético*, este arte refleja la importancia simbólica que anida en la dialéctica gestual, así como la introducción del ser humano en la esencia de las cosas, pues en la pantomima los conceptos se vuelven símbolos.

Al unirse éstos y depender de otros, se crea toda una simbólica cercana a lo ritual con parentesco al teatro oriental Nô y Kabuki, en éstos las imágenes se hacen aún más intensas. El mimo oriental nos llevaría a otros itinerarios que se separan del conjunto de esta tesis, pero dejar constancia de la influencia que supuso en el teatro occidental del siglo XX y su desesperada búsqueda por reavivar el sentido sacro del teatro. Del mismo modo, debemos decir que el papel de la mujer en el mimo oriental por desgracia es inexistente.

Por último trabajaremos que, tras el impacto y fama que cobra el mimo y el clown en el siglo XX, dejará un eco en diversas formas escénicas y cinematográficas. El etiquetado teatro del absurdo es una de ellas. Llegaremos a él de la mano del ya trabajado Ionesco y

⁴⁶²SALVAT, Richard, *El mimo*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología A. C., N°. México, Ixtapalapa, págs. 102-105

Beckett. Sabiendo que son muchos más nombres, hemos seleccionado estas dos figuras en reflejo general de la corriente. Veremos con el ejemplo de *Rinoceronte* de Ionesco y de Beckett *Fin de partida*, *Esperando a Godot* y *La última cinta*, vestigios nítidos de la herencia de los artistas gestuales previamente estudiados. En suma reflexionar y recorrer una dialéctica que refleja el devastador desarrollo industrial desde la mirada artística en ellos depositada. Estos artistas mediante el humor trágico avisaron del contenido absurdo del excesivo “progreso” y mecanización del “hogar”. El Clown y su transgresión de las normas más férreas, es un arte escénico que asoma “la nariz” a la frontera de las reglas sociales, morales y de lo “prohibido”, igualmente gozó de esplendor e influencia en los dramaturgos vanguardistas.

De lo trabajado en el anterior bloque con Charles Chaplin y el valiente legado de la expresión humorística contra la guerra y sus horrores, ahora continuaremos punteando la esencia clownesca en Charlot. Nuestra intención es finalizar el capítulo con la visión global del teatro gestual y su gran repercusión en posteriores manifestaciones escénicas. ¿Su arte contuvo además de la risa el significativo de denuncia o alarma?

Si partimos de la base, las palabras *mimo* o *pantomima* designan el actor y el juego dramático cuyo sentido varía según se aplique al teatro griego, latino o francés. No fue hasta el siglo XIX cuando se aplicaron estos términos al puro teatro en silencio. En la Grecia Clásica la palabra *mimos* calificaba dos capacidades del individuo, la de hacer imitaciones y el género dramático. Según nos dice Maurice Lever, suele ocurrir que en los textos clásicos se confunden

la mima y la danza, como si de una sola actividad se tratara⁴⁶³. Lo que sí es claro es que la mitología ofrecía a estas danzas *mimées* un gros repertorio que después tomarán los romanos.

En el siglo V. a.C se encuentra el primer poeta griego al que se le atribuye la creación del término *mimes* cuyo nombre es Sophron de Syracuse, aunque todo apunta que existían poetas tiempo atrás. Las pequeñas comedias costumbristas con carácter satírico reflejaban el lenguaje más popular. Su hijo Xénarque continuó escribiendo hasta Alexandrin Théocrite, considerado el que adquirió al mimo sus rasgos de elegancia, espontaneidad, delicadeza, gracia y técnica sabia⁴⁶⁴, junto a Héronidas y otros posteriores poetas que también ilustraron la composición de los mimos. ¿Qué forma tenían? Por entonces se realizaban ballet-pantomimas, acompañados de textos y canciones con escenas paródicas y bufonescas que incluían malabares. Por tanto se germinaron varios géneros con diferentes grados de obscenidad, comicidad y elementos combinados que cobraban el nombre *mimo*. Fue la cultura romana donde se desarrolla y nace propiamente el mimo con Livius Andronicus próximo a como lo conocemos hoy.

Antes hablemos de un valor que existió en Grecia, más allá de las formas artísticas podríamos decir, en relación a lo pagano, el mono y el mimo. Veían en el instinto de imitación de este animal, con sus gestos similares a los seres humanos, una capacidad de crear ilusiones. Según Esopo, “el mono personifica a la mentira cuando, delante de otros animales, pretendía

⁴⁶³LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33

⁴⁶⁴LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33

ser lo que no era: un hombre”⁴⁶⁵. Las connotaciones negativas hacia el mimo en parte residen en las analogías que veían con el animal, de hecho según leemos “simio” es “mimo” en griego⁴⁶⁶. Por tanto, los términos que rondaban al mimo tienen que ver con simular, crear ilusiones, que nos remite a la mimesis en la *Poética* de Aristóteles y la concepción del arte en Platón tratadas. Mimo, mimesis y *mâyâ*, la diosa védica que cubría la Tierra con el velo de la ilusión engañosa, demoniaca o destructora, son términos por Pedro Azara presentados en analogía.

De hecho Aristófanes utilizó la imagen del mono para “ilustrar sobre la degradación de ciertos hombres”⁴⁶⁷. Animal asociado también a la lascivia y lo demoníaco que poco a poco adquirió rasgos más negativos. Si repasamos las máscaras empleadas en la posterior Comedia del Arte, la del conocido *zanni* Arlequín sin ir más lejos, es una mezcla de gato y mono, así mismo sucede en las estatuillas en terracota con sátiros o actores disfrazados de éstos, que mantienen- imitan la posición de estos animales. ¿Hasta cuándo se ramificó dicha vinculación? Lo cierto es que durante la Edad Media se vio parecido entre las brujas y los monos, y por lo general se mantuvo la creencia en energías demoniacas que incitan al artista hacia de deseos impuros. Pero si continuamos con la Historia de la mima, debemos retomar a Livius Andronicus, el inventor del mimo próximo a como hoy lo conocemos.

⁴⁶⁵AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 124

⁴⁶⁶AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit.p. 124

⁴⁶⁷AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, cit. p. 124

Era el autor de los poemas a los que luego incorporaba acción dramática con música y gestos, pero resulta que un día perdió la voz y ante ese impedimento físico solicitó la concesión de un joven esclavo para que recitara el poema mientras él fuera remarcando las palabras con gestos. Se dice que tras el éxito de este inesperado hacer⁴⁶⁸ innovó la acción dramática. A diferencia de Grecia, los romanos dieron prioridad a este arte sobre los demás y la imitación para ellos es cualidad superior.

El dignatario Augusto nos puede mostrar el fervor hacia los mimos en Roma, invitaba a una especie de “pseudofilósofos” (los *aretalogi*) que se encargaban de rellenar discursos morales con comentarios absurdos y numerosas majaderías⁴⁶⁹. Hasta finales de la antigüedad llevaron un desarrollo dentro de la vida romana, ciudad que dio propiamente vida a la pantomima. Prueba de ello es la presencia de escuelas para la formación de sus artistas, a los que requerían con dotes particulares como agilidad corporal, proporciones armoniosas o elegancia. Otro acontecimiento importante es la aparición de las mujeres en escena de la mano de Teodora, primera actriz del gesto que, según estudiosos se sitúa en el siglo IV, además de ser ilustre por su arte fue emperatriz de Bizancio⁴⁷⁰.

¿Cómo estaban considerados los mimos? Viendo lo sucedido en Grecia, no nos extraña que aquí les dediquen miradas detestables, sin embargo la reputación negativa o los prejuicios no impidieron que desarrollaran un extraordinario recorrido escénico, en gran parte es por la

⁴⁶⁸SALVAT, Richard, El mimo, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs. 102-105, p. 103

⁴⁶⁹LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33, p.11

⁴⁷⁰LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33, p. 16

pasión de algunos ciudadanos y emperadores a sus histriones, alcanzando un considerable apogeo

[...] El favor de que eran objeto no puede más que compararse con el que conocen en nuestro días los “ídolos” de los conciertos de rock”⁴⁷¹

La aparición de las mujeres en la pantomima fue tomada con alegría y fervor, una innovación entre los artistas y espectadores, por fin podrían interpretar los propios personajes que hasta entonces eran travestis quienes lo hacían⁴⁷². Pero no quedó en esto el asunto, faltó poco para que las verdaderas actrices fueran sustituidas por mujeres públicas. Una especie de danza con velos se desarrolló en la que iban descubriendo sus cuerpos hasta quedar desnudas. Pretexto para llevar a escena personajes de ninfas jóvenes que terminaron por convirtiéndose en parte fija del argumento: las “histrionas” y sus velos. La Iglesia Católica pronto vio en esta especie de “strip-tease” primitivo una expresión ultra indecorosa. Los excesos se condenaron y Carlomagno expulsó de sus estados a los mimos, ¿motivos? La lujuria ¿hasta qué nivel esto supuso la muerte de un arte?

Según vimos la Edad Media, en sus intenciones por asentar el cristianismo en la base y dominio del pueblo, el teatro sin palabras también vivió con dificultad, la mayoría de las veces solo apareció para acompañar escenas cantadas, y evidentemente no cabía entre las representaciones religiosas de estos siglos. Otros géneros y figuras ya mencionadas como

⁴⁷¹LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33, p.16

⁴⁷²LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, cit. p.17

juglares, acróbatas, funámbulos o monólogos burlescos sí constan en el ámbito profano. La llegada del Renacimiento sacó del cajón el arte del gesto y lo introdujo en su parcela innovadora de la Comedia del Arte. Usaba pantomimas y ballet mezclados con los otros elementos discursivos, musicales y diálogos improvisados que recién estudiamos. Por lo tanto se podría expresar que el mimo se “confundió” entre el fenómeno de la comedia a la italiana, ¿hasta cuándo?

Allá por 1820 Deburau hizo su debut en el teatro de los funámbulos en la capital francesa, y la fama de este “nuevo” mimo fue un viaje de no retorno. El lugar donde empezó fue entre paredes húmedas, tapizados de hongos, miserables velas, dentro de una atmósfera un tanto fétida⁴⁷³ ¿qué raro verdad? Espacio donde Deburau se encuentra con *Pierrot*, uno de los *zanni* de la Comedia del Arte, dicen que el más francés de los criados italianos. Moliere fue el que primero lo llamó *Pierrot* en su obra *Don Juan*, ya que en la comedia improvisada se conocía como *Pedrolino* o *Piero*. Deburau se convierte por tanto en uno los herederos más grandes de la comedia a la italiana.

De los criados *Pierrot* anda entre el bobo y el ingenuo, todos se ríen de él, y él no pierde la oportunidad de reírse de los demás paseando sobre los otros con mirada atónita. Vestido de blanco y su cara enharinada⁴⁷⁴, tiene semblante melancólico. Su silueta endeble con el pálido rostro eclipsarán muy pronto gracias a Deburau, mimo al que irán a ver tanto poetas, artistas y celebridades de todo género dentro de este curioso espacio heterogéneo de

⁴⁷³EVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33

⁴⁷⁴URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983, p. 108-109

[...] dandis de los barrios elegantes coincidiendo con golfillos burlones, estudiantes famélicos con los galardonados de las bellas artes, todo igualmente fascinados con el hombre de blanco.⁴⁷⁵

Su protesta se escribe en el silencio, el *Pierrot* siempre humillado levanta la cabeza con Deburau en *Baptiste*, renueva la pantomima y se convirtió en un mito durante más de veinte años. De origen checoslovaco, nacido en una familia de acróbatas, desde muy joven se unió a la compañía Teatro de Los Funámbulos. Recordemos que su creación e innovación sucede durante los años de las Revoluciones burguesas o Revoluciones liberales y su personaje contiene protesta, pero con el silencio. Su blusa recuerda al blusón amplio del obrero de aquella época, el amordazado pueblo de su entonces en el escenario se refleja con un arte mudo. Su alegría es una mueca que dista de lo humano expresivo, el mimo se aleja de lo carnavalesco y de las máscaras alegres, pues el rostro blanco de *Pierrot* “enuncia una admirable metáfora de la ausencia”⁴⁷⁶.

Décadas después su legado, hacia 1898 Eteienne Decroux realiza una de las aportaciones más fundamentales en la mima con su intento de separar este arte del teatro. Crea el mimo estatuario o como Decroux lo llamaba: el mimo corporal⁴⁷⁷ y como introdujimos, de su escuela salieron los más recientes mimos Barrault y Marceau. Si echamos la mirada atrás,

⁴⁷⁵LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33, p.30

⁴⁷⁶LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, cit. p. 31

⁴⁷⁷SALVAT, Richard, *El mimo*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs. 102-105

lo que diferencia la pantomima antigua del mimo corporal moderno, es que es un arte puramente mudo, además de no contener en la acción un subrayado de la misma o de gestos. El mimo moderno es la recreación de la vida por el gesto.

Este arte, a diferencia de la palabra escrita, tiene la posibilidad de fijar en el cuerpo las palabras que ya nadie emplea, las imaginadas o las que no existen. Las dos tipologías que suelen diferenciarse son el mimo objetivo y subjetivo. El primero es aquel cuyos objetos imaginarios se recrean con la maestría corporal, es decir, con la ejercitación muscular del artista se llega a suscitar los objetos, especialmente mediante el estudio y complicaciones del contrapeso⁴⁷⁸. El mimo subjetivo se decanta más por los estados de ánimo, una actitud metafísica del ser humano en el espacio, en línea próxima con lo ritual del actor oriental. De sus temas principales está la investigación de la muerte, la propia existencia y lo misterioso del mundo; como vimos con *El cuerpo poético* de Lecocq, la poesía forma parte de este lenguaje, y el gesto no crea tanto el objeto como la atmósfera y emociones.

Repasemos algunas nociones tratadas en el anterior bloque para ir profundizando: la noción del mimo según aludimos a Marceau y Blanca del Barrio, asimismo comentamos que Marceau tenía orígenes judíos y vivió la segunda Guerra Mundial, también profundizamos que esta experiencia para el artista influyó en la creación de su personaje *Bip*. Añadimos que Marceau estudió en la escuela de teatro del director Charles Dullin, donde conoció a Decroux. Así lo explica el propio Marceau:

⁴⁷⁸SALVAT, Richard, *El mimo*, cit. p. 102

[...] Entonces los estudiantes no estaban muy interesados en el mimo, preferían hacer teatro de texto. Sin embargo, él progresivamente nos enseñó el arte del mimo y seguí las clases que daba fuera de la escuela. Así descubrí que había una gramática del mimo como en la danza⁴⁷⁹

Marcel Marceau en los setenta funda su escuela, este trabajo pedagógico y el de sus propios espectáculos, difunde el arte del mimo contemporáneo, en paralelo a la crucial labor de Barrault. La crisis del mundo contemporáneo se hizo eco en un arte que se aproxima al sentimiento humano, al ensueño, al aliento del espíritu y el contacto entre la vida y la muerte como aludimos. ¿Alberga relación el contexto de su resurgimiento con el silencio del mimo? Rescataron la pantomima y la redefinieron en un entorno de desolación. Tras el mimo aflora un llamamiento al lenguaje universal, la comunicación directa con el espectador, al que requiere y necesita para hacer posible la construcción de palabras en el imaginario colectivo. Arte que se balancea entre lo real y fantasioso, que viajó de un país a otro con la exaltación compartida.

Las circunstancias de Marceau, la muerte de su padre en Auschwitz, nos hace preguntamos ¿eligió ser mimo fortuitamente? Sus propias palabras así las recogen:

⁴⁷⁹MARCEAU, Marcel, Entrevista realizada por Liz Perales, revista teatral: elcultural, 01/05/2002, <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Marcel-Marceau/4689>

“Las personas que regresaban de los campos no podían hablar, no sabían cómo contar. Yo me llamo Mancel, tengo orígenes judíos. Tal vez eso tuvo una relación con el hecho de haber escogido el silencio, inconscientemente [...]”⁴⁸⁰

Lacan desde el psicoanálisis da una visión sobre la experiencia del Holocausto que nos brinda una posible respuesta. Llama “pudor radical” a los que presenciaron estos hechos. La experiencia del orden de lo real vivido, afirma que produce ese pudor en relación a lo real de los campos de concentración. El silencio o la dificultad para dar testimonio de aquello, advierte que es en la medida en que ese real no es el supuesto saber. El “pudor radical” en sentido estructural y no moral requiere del sujeto mismo para encontrar una solución que dé equilibrio a los registros simbólico, imaginario y real.⁴⁸¹ Podríamos decir que, Marceau venció ese “pudor” de la experiencia del orden de lo real vivido. En el bloque de la filosofía contemporánea explicamos que dio y creo una “gramática” corporal a su arte, por tanto venció el pudor de la experiencia, y dio a su trabajo una dimensión muy especial con “letra” o escritura de gestos. Gramática corporal en respuesta a una forma de intentar tratar la realidad como propia al tiempo que compartida mediante sus espectáculos y clases.

El fracaso de la “modernidad”, el “progreso”, la infelicidad y horror del siglo XX halló explicación o justificación en la razón para cuantiosos pensadores y artistas. Ante la promesa fallida de libertad el impacto fue contra la razón, aquí surge el humor cuyo papel consideramos importante revisar. El arte fílmico se asienta y desarrolla a un ritmo apabullante, Mikhai

⁴⁸⁰Michel Braudeau, *Marcel Marceau, leçon de silence*, Le Monde, París, 23 de septiembre de 2007, citado por : MENÉNDEZ PLA, Ramón, *No somos los únicos*, Desde el Jardín: revista de psicoanálisis, ISSN 1657-3986 N°13, 2013, págs. 47-53, p. 49

⁴⁸¹MENÉNDEZ PLA, Ramón, *No somos los únicos*, Desde el Jardín: revista de psicoanálisis, ISSN 1657-3986 N°13, 2013, págs. 47-53, p. 51

Bleiman⁴⁸² afirma que no es casualidad que Charlot se convirtiera en símbolo para el dadaísmo prebélico y los teóricos del “irracionalismo”. Su arte se vio como salto irracional, además fue popular y de éxito masivo, cosa que el expresionismo no alcanzó.

Si revisamos aspectos de la biografía de Chaplin, veremos que guardan similitudes con Marcel Marceau a pesar de la diferencia de años. Tuvo una dura infancia, la clase social de la familia era de esas que a duras penas dejan salir adelante, de padres artistas en los “music-halls” ingleses, el futuro se les presentaba incierto, sumado a los parones entre un éxito y otro típicos de la profesión. Sumergido en el alcohol el padre de Chaplin perdió a la vida, sus tres hermanos y la madre se quedaron solos, ésta con apenas treinta años de vida. Chaplin sentía un amor incondicional por su madre. Su infancia se grabó con fuerza en los recuerdos y reflejo de ello está en su filmografía. También vivió las calamidades del antisemitismo, y sus historias recorren el infierno contemporáneo con la proximidad de todo el arte cómico, pues como sus estudiosos dividen, se maneja entre la vertiente trágica y cómica:

[...]Ante todo un arte que induce a pensar acerca del destino de la sociedad capitalista de hoy, acerca dl destino y felicidad del hombre, y de lo inalcanzable de esa felicidad⁴⁸³

Desde *Vida de perros*, pasando por *El chico* hasta *Luces de la ciudad* o *Tiempos modernos*, se muestran estas características. El ser humano sin patria, sin familia y sin amigos

⁴⁸²EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 22

⁴⁸³EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 25

aspira a “la conservación de su propia existencia”⁴⁸⁴. Tiene en común con la mima contemporánea el reflejo del ser humano durante estas décadas “modernas”. Los héroes que nacieron son congruentes con ella, se evaden de su realidad al tiempo que pelean por contenerla.

Sus especialistas aseguran que la comedia que trabajó recoge testigos desde Cervantes, Gogol e incluso Chéjov, que recuerda a lo que Marx dijo sobre los hechos de la historia, una vez se dan como tragedia y otra vez como si de una farsa se tratara. En Charlot vemos cómo los esfuerzos lastimosos del ser contemporáneo en el fondo son “semejantes a una farsa, aunque esta sea trágica”⁴⁸⁵,

Desde antaño la verdad escondida, aquella que nadie se atrevía a desvelar, corresponde a la tarea del bufón. Tiene ese “derecho” o atrevimiento, su la burla es al tiempo una máscara que, en cada época con sus formas y vertientes, siempre ha existido. Será por “la intención inconsciente de corregir y de instruir” como nos dice Bergson⁴⁸⁶, donde la comedia ocupa la posición fronteriza entre el arte y la vida, parafraseándolo, la risa nos acerca a nosotros mismos favoreciendo la comprensión personal.

⁴⁸⁴EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, cit. p. 26

⁴⁸⁵EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, cit. p. 33

⁴⁸⁶BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, (Trad. M.^a Luisa Pérez Torres), Madrid, Alianza, 2012, p. 120

El héroe creado por Chaplin al fin y al cabo es un clown, como numerosos ídolos del cine mudo hicieron, entre éstos los Hermanos Marx, transgresores del celuloide valiéndose del tipo clown para hacer auténticas sátiras políticas con maestría gestual y humorística, *Sopa de ganso* es un legado de aquello. Estos personajes perplejos, superados por la realidad desbordante y crisis moral. La complejidad de las relaciones humanas y supuestas normas morales se ven sesgadas en el entorno e interior del artista. Chaplin veía en el humor una activación en el ser humano de la proporción: “le revela que en un exceso de seriedad se esconde lo absurdo”⁴⁸⁷.

Figuras como el suizo Grok con sus inconfundibles números con piano y violín, Charlie Rivel, el orgullo de nuestro país, considerado uno de los mejores payasos del mundo, o Popov al que llamaban el Chaplin del teatro en la era soviética. En ellos habita el dilema en el deber o en lo que realmente se quiere hacer, su alma representa la del ser humano con opuestos y contradicciones como nos caracteriza. *Cara blanca* y *Augusto* son la dualidad de la virtud y el defecto, la riqueza y la pobreza, lo formal y lo lúdico. Un espejo del ser que ofrece la inocencia del niño y resuena la metáfora del niño nietzscheano ya trabajada. El deseo común del clown es la búsqueda, no el resultado, no la conclusión, es la pregunta, el camino para encontrar la experiencia, lo que nutra su espíritu. Sueña y cree firmemente en convertirse en un enamorado de la vida⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷JARA, Jesús, *El Clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, PROEXDRA, Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España, 4º Edición, p. 47

⁴⁸⁸JARA, Jesús, *El Clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, PROEXDRA, Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España, 4º Edición, p. 60

Como Chaplin, un gran número de los artistas retomaron la fuerza de la iconografía del payaso y saltimbanqui del mundo de la Comedia del Arte. La elección de la imagen clown y su arquetipo inspiró a los vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Será un motivo pictórico, poético, y forma paródica de plantear el arte. En España ocurrió igual, las primeras vanguardias realzaron la estética finisecular como Benavente, Valle Inclán o Ramón Gómez de la Serna, extendiéndose al mundo de las artes visuales con abundantes seguidores como Picasso, Dalí, Gris o Calder. Una creatividad desbordante dada por el género bohemio de los saltimbanquis, arlequines, *pierrots* y payasos.

Su mundo lírico y melancólico cobrará en el circo su lugar propio, habitáculo de tragedia y comedia. En España vino su defensa de la mano del director Gregorio Martínez Sierra y con más potencia de Ramón Gómez de la Serna. Lo que supuso para éste el circo y la iconografía clown se resume en su célebre frase: “el que más noches de circo tenga en su haber, es el que primero entrará en el reino de los cielos”⁴⁸⁹. Fue en los años veinte cuando se instala en Madrid el circo “Americano”, donde Gómez de la Serna subido en un trapecio dio su famoso discurso. Alcanzó a considerarse “cronista de circo” y para él, el clown es la esencia de toda magia, quien mantiene el circo. Llegó a decir:

“El clown es el que sostiene el circo y quizá sostiene la vida, siendo lo que más consuelo nos da, después de nuestra muerte, ellos continuarán sus payasadas”⁴⁹⁰

⁴⁸⁹PLAZA CHILLÓN, José Luis, *La máscara como metáfora y la imagen del clown en los dibujos de Federico García Lorca*, Congreso Internacional Imagen Apariencia, Noviembre 2008, ISBN 978-84-691-8432-5, Universidad de Granada, p. 2

⁴⁹⁰Gómez de la Serna, *El circo*, Barcelona, 1987, p. 33, citado por: PLAZA CHILLÓN, José Luis, *La máscara como metáfora y la imagen del clown en los dibujos de Federico García Lorca*, Congreso Internacional Imagen Apariencia, Noviembre 2008, ISBN 978-84-691-8432-5, Universidad de Granada, p. 3

El mundo onírico y de tristeza de los payasos, que plasmó Picasso, Rouault o en su sentido poético Lorca, se dirigió hacia la preocupación social desde prostitutas, las gentes del circo, de la Comedia del Arte, que resurgieron como protesta social y en representación de la inmensa soledad. Esta dialéctica entre la apariencia y la existencia de la simbología del payaso, se arrastra en cierto sentido al teatro del absurdo de la segunda mitad siglo.

Según las etiquetas creadas, Martin Esslin⁴⁹¹ fue el que con su ensayo *El teatro del absurdo* hizo un recorrido por los dramaturgos de la década de los cincuenta en París principalmente, entre ellos los ya mencionados Ionesco y Beckett, Adamov, Schéadé, Arrabal junto a otros de distintas amplitudes. Posteriormente tuvieron más etiquetas como: “protesta y paradoja”, “teatro irrisorio”, “antiteatro”, “nuevo teatro”, lo que a Camus y Sartre años previos representaron cuanto filosofía atañe. Etiqueta o nombre como tenga que llamarse, en común caminan por la respuesta irracional frente a la carencia de la lógica histórica, aquí ya han sucedido las dos Guerras Mundiales.

También llamado arte “antirracionalista”, del que brota un humor diverso que en lo trágico se descubre, no como el desarrollo de escenas cómicas junto a las trágicas, sino que construye lo trágico, lo no esperado e inédito. Las obras de los citados autores son de suma importancia, sabiendo las características y diferencias entre ellas, en común podríamos decir que nos ofrecen tras la risa suscitada una cargada decepción,

⁴⁹¹OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 375- 376

Vimos que Benjamin se codeaba con los expresionistas y citamos la obra de Ionesco como manifestación de una nueva necesidad escénica, pero también de la crisis del pensamiento humano. Ionesco y Becket beben del clown los tipos para sus personajes. Una señal es *Esperando a Godot*⁴⁹², aquí *Vladimir* y *Estragón* lo poco que les falta son dos narices rojas. En el inicio Beckett no sólo nos pone del revés lo real o irreal, sino que plantea la duda como negación a todo sistema y hacia cualquier afirmación. Aquí se ve:

Vladimir.- Vaya, ya estás ahí otra vez/ Estragón.- ¿Tú crees?' *Vladimir.- Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre/ Estragón.- Yo también*⁴⁹³

Si damos paso a ciertos aspectos de su obra, veremos que se correlacionan con su biografía y gestación de las vanguardias propias de su época, cuya respuesta a la realidad histórica ocupa la frontera de una risa corrosiva. Beckett al instalarse en París comienza a frecuentar el ambiente y textos de los surrealistas. Lee a Schopenhauer, Kant, y Geulincx, y deja su puesto de profesor “no pudiendo soportar el absurdo de enseñar a los demás lo que yo mismo ignoraba”⁴⁹⁴. Vivió el ambiente xenófobo en Francia a lo que se suma la muerte de su padre, se sintió muy afectado y le acompañaron problemas morales y financieros. Entró en contacto con pintores expresionistas abstractos como los hermanos Bram y Geer Van Velde, el escultor y pintor surrealista Giacometti y el dadaísta Duchamps. En estos años le sucede un hecho que le marcó para siempre al ser apuñalado en la calle por un mendigo. Al salir del

⁴⁹²BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, (Trad. Ana M^a Moix), Barcelona, Barral, 1978

⁴⁹³BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, (Trad. Ana M^a Moix), Barcelona, Barral, 1978, p. 9

⁴⁹⁴TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 20

hospital y fue a la cárcel a preguntarle al hombre por qué lo hizo y la respuesta que obtuvo: “no lo sé” fue lo que le impactó según sus estudiosos⁴⁹⁵. Tomó conciencia en primera persona de lo gratuito de los actos humanos, una brusquedad presente en sus obras, del mismo modo que la experiencia de la guerra.

Hanm.- ¿Nos reímos?/ Clov.- (*Tras reflexionar*) no tengo ganas/ Hamn.- (*Tras reflexionar*) Yo tampoco (*Pausa*)/ Clov.- Si/ Hanm.- La naturaleza nos ha olvidado/ Clov.- La naturaleza ya no existe⁴⁹⁶

Este breve diálogo de *Fin de partida* hace relucir aspectos de su obra que iremos señalando. Los personajes *Nagg* y *Nell*, padres de *Hanm*, están prácticamente toda la obra en cubos de basura grandes, el espacio consta de apenas dos ventanas, la luz se describe grisácea. El trabajo de *Clov* es mirar la pared, dice: “veo que mi luz se extingue”⁴⁹⁷, afirmando posteriormente que lleva toda la vida intentando marcharse, incluso desde que nació. De todos los intentos fallidos que acumula *Clov*, se suma la imposibilidad de ver germinar sus granos, toda una simbología impregnada de monotonía. Los personajes de Beckett añoran su pasado, el otro tiempo, hablan de sus recuerdos y de lo hermosa que era antes la Naturaleza, la no-naturaleza.

En la negación de representar la farsa de “dar y recibir” del ser humano, el dramaturgo irlandés niega el camino que no llega a ninguna parte, que lleva al no-lugar, a la no-naturaleza,

⁴⁹⁵TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, cit. p. 21

⁴⁹⁶BECKETT, Samuel, *Fin de Partida*, (Trad. Ana M^a Moix), Barcelona, Tusquets, 2006, p. 18

⁴⁹⁷BECKETT, Samuel, *Fin de Partida*, cit.p. 19

y donde su existencia es entonces ficción; aquí se halla el tejido de toda su obra. La posibilidad o imposibilidad de otro camino tiene un el lenguaje expresión, igual que las cosas o elementos de los personajes, dudan de su existencia. El lenguaje es concebido como otra dificultad a que el camino se haga posible o conduzca a algún lugar. No ignora el lenguaje, pero con las convencionalidades del mismo da otro punto de partida⁴⁹⁸.

Punto afín con el surgimiento del mimo moderno, ambos necesitan salir del lenguaje, abandonan el simulacro de hablar y poseer por las palabras. Beckett concede al silencio una ordenanza que niega el lenguaje, las pausas están cargadas de murmullos. Como nos hablaba Marceau, el silencio para el mimo es “la metáfora del arte” y en Beckett contiene una intención por destruir las palabras, agotarlas. Mimo y dramaturgo en analogía representan que para ellos, no había otra salida.

En la confusión anida otro parentesco sobre todo respecto al clown, el arte por excelencia de las dicotomías, las dudas, y los contrastes del ser humano. Beckett “deja entrar” en su lenguaje la confusión. Según leemos la tradición racionalista occidental cree que el arte organiza un caos, otorgándole un sentido⁴⁹⁹, y si atendemos al paso de escribir en francés para Beckett, ahí anida una pareja dirección. Salir de la intuición que la propia lengua inglesa tenía era evitar dejarse arrastrar por la lógica interna e ir más allá. Como también pretende con la temporalidad en teatro ya que juega a no empezar con un principio y terminar con un final, la “antiteatralidad” del absurdo.

⁴⁹⁸TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 28-29

⁴⁹⁹ TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, cit. p. 34

Asimismo ocurre con el espacio, el cuchitril donde se desarrolla *La última cinta*⁵⁰⁰ es como otros tantos sin personalizar, pobres o austeros. Aquí *Krapp*, el único personaje de toda la obra en ruptura con la teatralidad convencional, es un anciano “deformado por la edad” que guarda analogía con el clown y el héroe contemporáneo estudiado en el cine mudo de Chaplin. El “mugriento” *Krapp* va vestido con una camisa blanca también sucia, desgastada, desabrochada, está mal afeitado, tiene una nariz violácea, el pelo gris desordenado y encima de ser miope, no tiene gafas. Este “héroe” escucha más bien regular y su acción es repetitiva: poner cintas con sus grabaciones pasadas en las que da testimonio y reflexiona sobre la vida. A fin de cuentas, la esencialidad de *Krapp* contiene la ternura y melancolía del payaso, la soledad y el silencio del mimo.

[...] Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todos se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro. Era más de media noche. Jamás había oído un silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada”⁵⁰¹

La soledad del mundo contemporáneo toma partida con la gramática del gesto y su poética, el sentir de la sociedad contemporánea es un sufrimiento que excede a las “palabras trilladas” o enconadas, en línea a la escritura para María Zambrano. Antes de finalizar, un último encuentro con el humor trágico, pero esta vez pisa la escena Ionesco en *Rinoceronte*.

⁵⁰⁰BECKETT, Samuel, *La última cinta*, (Trad. Luce Moreau Arrabal), Barcelona, AYMÁ, 1965

⁵⁰¹BECKETT, Samuel, *La última cinta*, (Trad. Luce Moreau Arrabal), Barcelona, AYMÁ, 1965, p. 61

Crea una enloquecida ciudad donde el ser humano se transforma en rinoceronte como si de una auténtica epidemia se tratara. Los personajes hablan sobre la moral de estos nuevos humanos “animalizados”, el desastre que está suponiendo, las pérdidas, los desórdenes, etc., hace que los bomberos no dan abasto: “un ejército de rinocerontes bajo la cuesta de la avenida”⁵⁰². El siguiente diálogo refleja con maestría el género y rasgos clown:

Juan.- ¡La moral! ¡Hablemos de la moral! Estoy harto de la moral. ¡Buena está la moral!
Es preciso ponerse por encima de la moral/ Berenger.- ¿Y qué pondría usted en su lugar? /Juan.-
(*Sin dejar de ir y venir*) ¡La naturaleza!/ Berenger.- ¿La naturaleza?/ Juan (*Yendo y viniendo*)
La naturaleza tiene sus leyes. La moral es antinatural. / Berenger.- Si comprendo bien, quiere
reemplazar la ley moral por la ley de la selva. / Juan.- En ella viviré, en ella viviré⁵⁰³

El momento previo nos dice que Juan se está poniendo cada vez más verde, su piel de cuero, la voz paulatinamente más ronca y el chichón en la nariz se va haciendo enorme por momentos. La transformación en rinoceronte hablando sobre la moral es realmente cómica, ilógica. Invierte todas órdenes naturales y debajo de sustenta el discurso sobre el bien y el mal de los personajes en un suelo realmente trágico. La pérdida del sentido de la propia existencia son temas tratados con seriedad al tiempo que suscitan nuestra risa. Una manera de combatir la rigidez, la represión social, las tendencias separatistas de nuestra mente, ¿para aligerarlas o corregirlas?

⁵⁰²IONESCO, Eugéne, *Rinoceronte*, (Trad. María Martínez Sierra), Madrid, Alianza, 1982 , p. 135

⁵⁰³IONESCO, Eugéne, *Rinoceronte*, cit. p. 130

El teatro del absurdo rescató los aspectos del mimo y del clown en una forma teatral propia, que junto al surrealismo heredaron del psicoanálisis la forma del sueño en su estructura. Deja verse en la sucesión de los acontecimientos, a veces yuxtapuestos, repetitivos, también en la intervención del azar, en la ambigüedad de las relaciones de los personajes con los objetos o en los personajes desdibujados. El tránsito entre dos épocas delimitadas por dos guerras y cambios sociales, conforma el humor trágico. Entre la crítica y la desolación, lo escénico se vuelve protesta, y siente que burla lo antiguo quizá, en llamamiento al nacimiento de lo nuevo. Una regeneración como desea Clov con sus semillas.

Tras este recorrido del mimo occidental, sus herencias e influencias tanto en el cine como en las vanguardias del siglo XX, debemos hacer un alto en el camino para hablar de las aportaciones del teatro español en los primeros años de este siglo, ¿qué sucedió en la generación del 98? ¿Qué vínculos existieron entre pintura, teatro e ironía? Lo recién dibujado, nos servirá de punto referencial cuanto personajes y tipos del teatro gestual para ahora destacar la obra de Valle Inclán *Luces de bohemia*, con la certeza de que todas merecen una detención, pero creemos que ésta es la más destacada por marcar el comienzo de “esperpento”.

3.2. b. Esperpento y “humor negro”

[...] Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad⁵⁰⁴

Abordaremos el esperpento de Valle Inclán con previo recorrido por la España de su época, revisando algunos aspectos sociales relevantes que sucedían durante la Restauración. Entre éstos consideramos fundamental detenernos en la situación de las mujeres y la lucha que mantenían por mejorar las condiciones deplorables de las trabajadoras. De las figuras femeninas olvidadas por la historia, intelectuales, artistas, periodistas, ensayistas, que con valor e incansable esfuerzo entraron en nuestra historia, nos valdremos principalmente de Carmen de Burgos y María Lejárraga, por reflejar en este periodo los cambios fundamentales que promovieron con su vida y obra. Fueron muchas las artistas de la “generación del 98”, nuestras primeras modernas, que sembraron un camino inspirador y esencial para posteriores análisis y estudios. Sin embargo la renovación por ellas aportada se desconoce, María Lejárraga es un ejemplo de cómo el teatro la ha olvidado, su recuerdo pretende reflejar a todas las demás.

Tras este breve pero importante ejercicio de memoria, nos sumergiremos en la obra de Valle Inclán teniendo en cuenta el teatro que se hacía en España, así profundizaremos en la

⁵⁰⁴SHAKESPEARE, William, *Hamlet, el príncipe de Dinamarca* (Trad. Luis Astrana Martín), Madrid, Unidat, 1999, p. 61, Acto III

renovación que se realizó en la escena de la mano de Gordon Craig, ya que presentan similares inquietudes, por ser éste un troncal representante de la nueva escena moderna europea. De las obras de Valle Inclán para trabajar el esperpento hemos elegido *Luces de Bohemia* la gran obra modernista, donde se define por primera vez la naturaleza del esperpento. Además de ofrecer aspectos que nos interesan y en los que venimos trabajando como lo carnavalesco, la parodia y el “humor negro”. El héroe de Valle adquiere aquí forma colectiva, es el pueblo, tema también trabajado con el “héroe” Charlot y el mimo contemporáneo. Posteriormente analizaremos el homenaje de Valle al entierro de Ofelia en *Hamlet*, y así trataremos la ironía de ambos dramaturgos para finalizar con Goya y su presencia en *Luces de Bohemia*.

Investigar la obra de Valle Inclán es bucear en la España de su tiempo, en el Madrid que respira aire de renovación y rebeldía. La época de los cafés, el desacuerdo con la situación política de la Restauración, las convulsas, los “charlatanes”. El teatro para algunos, al igual que los poetas de la generación del 98, pretende abandonar la antigua pretensión de erudición y preciosismo de la “alta comedia” que se realizaba. Las compañías dominaban la programación, el gusto era más bien “comercial” y los actores como María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza⁵⁰⁵ eran capaces de imponer sus criterios sobre el de empresarios teatrales y, por lo general, no se dejaban dirigir en demasía. En España todavía se realizaban dramas modernistas en verso, los primeros vanguardistas estaban en desacuerdo con el realismo, común en la escena, como ocurría en Europa con Appia y Craig.

⁵⁰⁵OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p.320

Valle vive una España cuyo telón de fondo es la crisis de la Restauración, cuando la “alternancia” de los partidos políticos se quebró y la monarquía debía tomar todas las decisiones. La industria se encontraba en situación precaria y la agricultura estaba aún peor. Las condiciones de los trabajadores eran nefastas así como sus derechos. El final de la primera Gran Guerra trajo, entre otras consecuencias, que los precios se dispararan en nuestro país afectando gravemente a los más desfavorecidos, entre ellos las mujeres.

Los grandes cambios de la época también afectaron a las mujeres, como el acceso a los puestos de trabajo, hasta entonces privilegio reservado para los hombres, originando una nueva clase social que no contaba con el apoyo y sustento de ningún sindicato. La desigualdad era manifiesta y las obreras del sector industrial carecían de derechos. La educación de la mujer rural era deplorable y tampoco existían ayudas a las madres trabajadoras. Las madres solteras debieron adoptar medidas drásticas y muchas se vieron obligadas a abandonar a sus hijos ante la imposibilidad de compaginar su cuidado con el trabajo. En la época también hay documentados varios casos de infanticidio⁵⁰⁶.

La concepción del mundo abría una brecha que originó la irrupción de nuevos hábitos sociales, coincidiendo con el fin de la primera Guerra Mundial, y en nuestro país hubo mujeres determinantes que lucharon por tener voz y ocupar un lugar similar con respecto al hombre. El olvido de las artistas de la “generación del 98” es otra muestra de lo que todavía queda por reparar.

⁵⁰⁶SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 62

La ya citada Carmen de Burgos ocupa esta época y cometido, fue la primera mujer que tuvo una columna fija en un periódico tradicional, además de ser una de las abanderadas en la lucha por las condiciones sociales de la mujer. Como dice Mercedes Gómez Blesa, fue “el modelo de mujer moderna”,⁵⁰⁷ ejecutó una vida de “intelectual” con la común dicotomía: ser elogiada y por tanto también rechazada y criticada. Obviando su vida sentimental o privada, Carmen de Burgos fue una mujer independiente, escritora incansable, libre; produjo diferentes géneros literarios y consiguió vivir de ello. La “Colombina” con su plataforma *Diario Universal* dio un impulso para defender la situación de las mujeres de su tiempo, que no estaban acostumbradas a reivindicar sus derechos. Fue alentadora y se preocupó por la situación extenuante en los gremios de las trabajadoras y “despertó su interés por el feminismo europeo y americano”. A través de sus columnas periodísticas⁵⁰⁸ y de sus viajes, pudo contactar con el Lyceum Club y las feministas de París⁵⁰⁹.

En este contexto de la renovadora España, el ya nombrado Gómez de la Serna vuelve a pisar la escena. El romance entre ambos fue el espejo de un nuevo tipo de relación sentimental: moderna, fuera del matrimonio, con diferencia de edad entre ambos(ella mayor que él) y el apoyo mutuo para sus creaciones literarias. Entraron en contacto con numerosos intelectuales de la época, escritores liberales de París y Londres. En este sentido, las conferencias que dio Carmen de Burgos sobre “La misión social de la mujer” ocupa un lugar sustancial. Fue el momento de la Cruzada de Mujeres Portuguesas que inspiró a las de nuestro país en 1921, permitiendo el aumento de reivindicaciones feministas al Congreso de los Diputados y que,

⁵⁰⁷SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 48

⁵⁰⁸SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 51

⁵⁰⁹SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 52

después del golpe de Primo de Rivera, Carmen de Burgos fuese elegida presidenta de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Iberoamericanas⁵¹⁰, ¿no debíamos conocerla?

Época de una auténtica aventura teatral de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, pues juntos publicaron obras de teatro, fundaron revistas que cultivaban el modernismo y crearon su propia compañía de teatro. Después de numerosas sospechas, tras el estudio de Patricia W. O'Connor, se confirmó que Lejárraga fue la autora de casi la totalidad de la obra firmada por Martínez Sierra, sin embargo su nombre no aparece entre la lista de autores modernistas⁵¹¹

La renovación del teatro español de finales del siglo XIX y comienzos del XX, también se lo debemos a ella, una de nuestras mujeres creadoras. Funda el Lyceum Club Femenino de Madrid⁵¹² para que las mujeres tengan un espacio donde hablar y discutir problemas comunes, arte o literatura. Defiende el sufragio femenino, así como la importante labor de la mujer para ejercer temas del estado: “al ser siempre la principal abanderada de la paz entre los pueblos”⁵¹³.

Es también la época de las agrupaciones que no entraban en la “norma” de la taquilla pero deseaban investigar y experimentar el teatro que quisieran. Para ello se realizaron reuniones como El Caracol, animado por Rivas Cherif, o en la década de los 30 el centro de investigación el Club Anfístora de Pura Ucelay, las “Misiones Pedagógicas” de Alejandro

⁵¹⁰SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 57

⁵¹¹SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 74

⁵¹²SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p. 83

⁵¹³ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p.84

Casona, La Barraca de García Lorca y Eduardo Ugarte, o El Búho, de Max Aub.⁵¹⁴ Como dijimos al inicio son numerosos los nombres resaltando el gran innovador con *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau⁵¹⁵ y muchos más que sucedieron a Valle Inclán y con los que debemos continuar con su particular aportación.

¿En torno a qué gira su risa? La obra que creó también nos habla de protesta, cansado de la literatura preciosista, de salón, la de la opulencia y demás, tiene el deseo como creador, similar a sus compañeros de generación, de visiones directas y sencillas. Contra la España caduca que recién introducimos, Valle denuncia una falta de ética, la caricatura de sí misma. En palabras del Sepulturero, en *Luces de Bohemia*: “En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.”⁵¹⁶

Página a página critica lo desolador de su entorno, un desfile de gentes sin meta, sin aliento y futuro, que en el transcurso de su obra, abandona la antigua intención de erudición. Descubre que el vivir de su España es en realidad una trágica luz, de claroscuros y de calles donde el milagro es sobrevivir. La ruptura de normas y el deseo por salir de los moldes literarios ocurrió también con Gómez de la Serna, como recién trabajamos. Además de ser un autor prolífero, multifacético y apasionado del circo, creó con la “greguería” un género literario que emparentado con Valle, aspira a lo grotesco y al disparate.

⁵¹⁴ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 329

⁵¹⁵ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, cit. p 329

⁵¹⁶ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p. 183, Escena XIV

Afán gestado también por Appia y Craig, principales renovadores de la escena que, situados en pleno realismo, lucharon para hacer un teatro “teatral” y esquivar lo acotado de la imitación. Comparten con Valle la creación de la escena “antinaturalista”, imaginativa. Craig y los poetas simbolistas franceses concebían la esencia del personaje como “materia de los sueños”⁵¹⁷ remitiendo a la construcción shakespeariana. Distan del actor que imita la realidad, el deseo de Craig por renovar y “desintegrar” el personaje contiene mucho del lenguaje del esperpento pues la palabra y el objeto aparecen deformados. Detrás de lo enmascarado y monstruoso se esconde algo oculto que el artista intenta mostrar. Craig con su teatro promueve sacar a la luz lo escondido tras el lenguaje de las buenas maneras y la cultura “hermoseada”. Ambos ven un sentido monstruoso y repugnante más allá del lenguaje coloquial, palpan el teatro de su tiempo repleto de vicios y sometido a la palabra.

Valle criticó mucho a los actores de su tiempo⁵¹⁸ y Craig vio en ellos una escasez de técnica, de dominio físico y emocional para dominar el cuerpo y la mente. La “supermarioneta” de Craig⁵¹⁹ propone al actor con una imagen simbólica que, mediante un entrenamiento llevado a cabo por el director, consiga mostrar lo oculto en él. La escena debía reflejar las capacidades espirituales y físicas del actor por encima la emoción personal. Mediante la disciplina actoral, muy cercano al teatro hindú, su apuesta es conseguir superar la realidad y su “yo”.

⁵¹⁷SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 104

⁵¹⁸OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 326

⁵¹⁹SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 105

Si nos detenemos en la obra de Valle Inclán, sea su proyecto modernista o esperpento, se destaca el objetivo anti-realista. Acerca de la poética de la carnavalización de Valle, Iris M. Zavala defiende que, “en un distanciamiento o desfamiliarización de las convenciones”, está el centro de su mirada, allí donde lo que es evidente en realidad resulta ser engañoso. Claro parentesco con la propuesta de Craig ya que Valle “revela que las palabras tienen hasta consecuencias físicas y que todas tienen su revés en la mueca licenciosa”⁵²⁰.

Otra sinergia entre ambos renovadores escénicos es cuestión de la máscara que en Craig ocupa gran relevancia, cuyo uso simboliza “algo que no está”. Valle emplea en el lenguaje carnavalesco y la ironía “goyesca”, una máscara que deforma y embellece, el mundo presentado es el reverso “de”, hay inversión de los significados. Se vale de la deformación en los hechos en sí y en el proceso de representación verbal, común al objetivo del arte para los futuristas en su visión funcional y transformadora del público. La premura de los creadores en este tiempo comparte sacar al espectador de las asociaciones cotidianas⁵²¹.

Si nos adentramos en la obra de Valle lo narrativo presenta carácter dramático, y la obra teatral abunda en lo narrativo, posible motivo de la escasa representación de éstas durante un tiempo, aunque no olvidemos que su recorrido va mucho más allá de lo que hizo por ejemplo Arniches, innovar tiene su precio. *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, fueron llamadas “comedias”, como lo fue posteriormente *Cara de plata*, las *Comedias bárbaras*⁵²², que

⁵²⁰HUERTA CALVO, Javier, et al, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona, Serbal, p. 257

⁵²¹HUERTA CALVO, Javier, et al, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona, Serbal, p. 263

⁵²²OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 328

presentan una forma dialogada, pero con un enorme número de personajes, cuadros, y núcleos dramáticos. Fue *Divinas palabras* la obra antesala a su meta: el esperpento. Consiguió con ella éxito entre los espectadores más modernos que vieron en Valle una renovación del teatro español.⁵²³

La preocupación por el problema social se venía gestando en la obra previa al esperpento, el pueblo asoma dentro del concepto de un todo, fue en *Luces de Bohemia* cuando define con más claridad al pueblo en un solo personaje. Decisivo su primer esperpento, en 1920 el héroe colectivo viene con un mar de burlas, críticas y la entrada de personajes desgarrados: la preocupación social es clara. El viaje nocturno de Max Estrella: “El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales”⁵²⁴ guiado por su *alter ego* Don Latino de Híspalis: “un vejete asmático, quepis, anteojos” más golfo que bohemio, nos llevan de peregrinación por todo tipo de lugares y sus gentes. Detrás de *Max*, anida la triste historia del poeta Alejandro Sawa, al que Valle hizo un homenaje, que tanto tuvo que afectar a los jóvenes de su tiempo. Como muchos otros en *Luces de Bohemia*, esta cita creemos que refleja la desalentadora realidad del envenenado de literatura y bohemia:

¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo

⁵²³ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, [cita de Introducción, Alonso Zamora Vicente], p. 13

⁵²⁴ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p. 39, Escena I

limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura!⁵²⁵

Aparecen otros muchos personajes que tuvieron vinculación con la literatura, como el ministro Julio Burell o Rubén Darío, retratado en un sacerdote con poesía deslumbrante. Nos traslada a su vez a otro homenaje que no podemos olvidar, la escena XIV del entierro de Max Estrella. Además de ejemplificar otro carácter muy presente en Valle, la literalización, el homenaje a Shakespeare es a su universal tragedia, y nada menos que la escena del entierro de Ofelia. Delicioso momento que, como vimos en el capítulo sobre la ironía socrática, Shakespeare juega con ésta y el humor metafísico en el entierro de una difunta, joven noble que tras perder la cordura, termina ahogándose.

Valle se refiere al dramaturgo inglés como “el divino William” en boca de Rubén Darío. En el círculo de Valle fueron varios los que admiraban a Shakespeare; como Benavente que lo tradujo, adaptó e incluso dio conferencias sobre el mundo femenino en sus obras. Shakespeare representa un momento de la historia cuyas compañías proliferaron, el teatro era la novedad y en un momento crítico de Inglaterra. Representa la fortaleza del teatro, el entusiasmo de los ingleses y la inspiración de todo un pueblo para su construcción. Shakespeare en pleno Barroco plantea otro teatro y otros personajes pues, tienen acción, un intensa vida, una “psicología” podríamos decir y muchos vértices en sus historias. Además trabaja el “humor negro” como reserva del ser humano.

⁵²⁵DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p. 79, Escena VI

Situémonos en la escena, Ofelia representa la locura del mundo que la ha traicionado y su entierro no es otro sitio que en un cementerio alejado en una aldea. El personaje Clown 1º, habla de un modo “categórico” como explica Hamlet al tiempo que lo critica: “nuestro siglo se refina de tal modo, que la punta del pie del rústico llega tan cerca del talón del cortesano, que le desuella los sabañones”⁵²⁶, aspecto que parodiaba Valle frente al preciosismo y las “buenas maneras” del arte.

Los *Clowns* en esta época que venimos estudiando y tratados anteriormente, formaron parte de una iconografía representada en los primeros vanguardistas en reflejo de los “rechazados”, “olvidados” de la sociedad, pero defendidos por los artistas. Valle se vale de la burla contra su sociedad y país, tarea propia de los bufones, clowns y la Comedia del Arte, influyente en el dramaturgo español. En la escena homenajeada aparece la calavera de *Yorik*, bufón del rey, *Hamlet* lo recuerda como un hombre noble, habla de su gracia y don en tono profundo que por cierto, rompe de inmediato cuando acusa el apestoso olor de su calavera, la tira.

En el entierro de Max, una de las mejores frases es de El Marqués al referirse a los sepultureros: “¿Serán filósofos, como los de Ofelia?”⁵²⁷. Otra burla a destacar es hacia los dramaturgos españoles, se mofan diciendo que *Hamlet* hubiera sido al estilo de los hermanos Quintero. Homenaje y burla juegan juntos como hizo Shakespeare mediante los Clowns. La primera cita del capítulo es también de Hamlet, un homenaje de Shakespeare al buen cómico,

⁵²⁶SHAKESPEARE, William, *Hamlet, el príncipe de Dinamarca* (Trad. Luis Astrana Martín), Madrid, Unidad, 1999, p. 109, Acto V

⁵²⁷DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Lucas de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p.188, Acto XIV

y toda esta irónica situación que acabamos de representar con comunes intenciones de renovación.

Valle retrata esa gente que la sociedad ha tratado mal, zarandeados como muñecos, que casa a la luz en recuerdo y memoria de lo que tienen de dolorido fracaso. Su lenguaje está: “entre las limitaciones (o libertades): el de las extravagancias exquisitas y el de la cultura de la risa”⁵²⁸ de lo carnavalesco. Con el esperpento crea un nuevo término retórico, una voz hacia el hablar popular, una risa de lo feo y lo ridículo. Como en toda su obra, Valle crea un gesto desengañado, una mueca entre la estilización y lo deforme. Desde *Luces de Bohemia* el término esperpento irá hacia un nuevo arte, y forma de mirar la literatura: su parte fronteriza, “lo otro” enmascarado. Los espejos cóncavos tan citados por todos, llegan a ser un lugar común como fuente de toda deformación. La imagen deformada que nos devuelve el espejo parejo a la simbología buscada en el teatro “antinaturalista” propuesto por Appia y Craig.

Valle rescata a Goya en su obra y particularmente en *Luces de Bohemia* lo define como el inventor del esperpento⁵²⁹, la visión de la conciencia colectiva de Valle es de nuevo mostrada esta vez con Goya:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”⁵³⁰

⁵²⁸HUERTA CALVO, Javier, et al, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, p. 262

⁵²⁹DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 198, p. 162, Escena XII

⁵³⁰DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p. 162, Escena XII

En los conocidos dibujos de Goya rescata Valle la deformación y transformación del ser humano, un espejo como resultado de la visión interior del artista o ¿de su sociedad? Goya cuando hace las ochenta estampas de “Los Caprichos” invita al Carnaval, coincidiendo con la pérdida del oído tras su enfermedad, “ve el mundo que le rodea como una mascarada insensata”⁵³¹. La aridez de lo cotidiano es retratado con cierta desproporción, así mismo presente en el esperpento.

La palabra da ver la calle madrileña, rasgada y violenta, a veces poética y otras con regusto a sainete. El injustamente llamado “género chico” por Valle Inclán es elevado a una categoría “superior” en la creación del “humor negro” y lenguaje metafórico. La revuelta de su sociedad hace definirse en palabras de Max Estrella: “Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!”⁵³²

La ruptura de normas que trae el esperpento quiebra el sistema lógico, como Ofelia con su locura, nos trae a la memoria los personajes-personas al borde de la palabra, la palabra que se convierte en gesto y deja de lado lo equilibrado, la forma “pulcra” y el inmovilismo. *Luces de Bohemia* juega con la paródica realidad y la deformación lingüística “en un Madrid absurdo, brillante y hambriento”⁵³³, es la desolación de la gran ciudad y la anonimia.

⁵³¹HUERTA CALVO, Javier, et al, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, p. 216

⁵³²DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987, p. 64, Escena III

⁵³³DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, cit. p. 38, *Dramatis personae*

¿Qué intencionalidad tiene su obra? Leemos que Valle Inclán ataca a prácticamente todos los sectores sociales y personalidades, aspecto que nos hace pensar en el posible llamamiento al más reconocido y al más ignorado, por tanto la verdad de nuestra historia es de todos ¿Eso nos dice Valle? ¿Una lección para ser “co-solidarios” y “co-responsables” como “héroe” social?

Para acabar, en la risa de Valle y su propuesta del esperpento como distanciamiento, escuchamos la hilaridad del mundo popular, de la multitud de formas, manifestaciones y también deformidades. Simpatizamos con la idea de que es una propuesta próxima a lo carnavalesco que conlleva el principio “regenerador” y “renovador”. Aquel que deja fuera el miedo y lo trágico⁵³⁴ y se dirige hacia vencer lo convencional, inmóvil e inmutable. Lo que contiene de desacralización se aproxima a Brecht y su extrañamiento, es una invitación a subvertir las formas que esclavizan, ya sean instituciones o imágenes. Se trata de ver el contenido liberador del reverso u opuesto donde risa y parodia se adentran en los límites para dialogar sobre la libertad. Si nos damos cuenta, ciertos artistas en lo “moderno” se abrazan a los principios carnavalescos afín con la búsqueda de la anti-norma del pensamiento-cuerpo. Aquí aflora en la risa un resquicio iluminador, la catapulta contraria a la común absurda y monstruosa realidad.

⁵³⁴HUERTA CALVO, Javier, et al, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, p.268

3.2.c. La risa macabra de Artaud

Como reformador de la escena contemporánea Artaud ocupa un esencial papel en la historia del teatro. Nos aporta a nuestra investigación reflexiones sobre el concepto de la risa en el ser humano creador, que tras el recorrido hasta aquí, nos adentramos en su pensamiento y lo vincularemos a nuestros interrogantes. En el capítulo sobre la risa en la filosofía de Nietzsche trabajamos junto a Grotowski aspectos de su propuesta teatral y analogías con el filósofo. Este apartado más que ofrecer datos sobre su vida abrumadora vida y citar sus palabras, pretende ir más allá en la construcción de la noción de la palabra risa dialogando con el pensamiento de Artaud. Así mismo compararemos nuevamente los vínculos que éste tiene con aspectos filosóficos en Nietzsche, y por último reflexionaremos el sentido metafórico de la risa.

Artaud ofreció la semilla de posteriores movimientos escénicos como el teatro del absurdo de Ionesco y Becket estudiados. Su tránsito y búsqueda de otros lenguajes, “otros” conocimientos resulta esencial en historia del teatro por ser el reflejo de un derrumbamiento social. Del “salirse” de lo socialmente establecido, Artaud busca una verdad diferente, separada de la razón tradicional para la búsqueda de la verdad del ser. Por tanto pensamiento y arte se aúnan en él.

El diálogo entablado tras su propuesta conecta con el pensamiento de Nietzsche ya que Artaud acerca hacia una metafísica del teatro y conocimiento del ser más allá de las palabras.

El teatro que propone es espacio común de búsqueda de la verdad, que además él hizo de sí mismo. En esta metafísica del teatro encontró admiración hacia la cultura mexicana como verdadera cultura distante a la occidental, por él criticada como falsa. Su respeto por el teatro balinés abre la puerta del teatro como rito y espacio en el que cada acto es irrepetible, aquel que toca lo sagrado y aproxima al pensamiento de la risa como doble “sanación”. En suma, al reír conectamos con lo oculto de nuestro ser, con lo ridículo que intentamos tapar o fallos no aceptados, pero que sin embargo sacamos a la luz tras reírnos de estos vicios e imperfecciones en el patio de butacas del teatro, incluso de los “inmorales”.

El pensamiento del primer Nietzsche dice que el disfraz con el que el ser humano se “enmascara” es tras la visión de lucha. Lucha contra el momento histórico que está viviendo, contra el terror. La esencia de lo teatral es la relación del ser con la apariencia, y la máscara se nos presenta en la cultura apolínea para ser capaces de aguantar lo que el espíritu dionisiaco esta “sin domesticar”⁵³⁵. Aquí surge un diálogo con Artaud y su “extrañamiento” donde el artista forma parte del grupo de los “malditos” con respecto a su círculo social y donde sucede un “descentramiento”⁵³⁶. De terror, de locura, de “peste” es lo que rodea el entorno de la figura-artista de Artaud y en su búsqueda también habita lo sacro, el teatro como rito es buscando un nuevo lenguaje que renueve del teatro europeo, pero su voz tampoco fue escuchada o comprendida.

⁵³⁵SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 88

⁵³⁶DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, (Trad. José Delor), Madrid, Guadarrama, 1975, p.11

Entre Nietzsche y Artaud imaginamos un hilo como conducto de la risa y su opuesto. La no-risa de Artaud es el reflejo de la locura que sufrió, enfermedad producida por la sociedad según consideraba Artaud. Es fino este hilo entre la locura y la risa por lo que se trasgrede en ambos estados y por lo “extraño” enmascarado. En Nietzsche la tragedia es contemplada como la que pone en crisis el mundo de las apariencias, y la tragedia de la persona-personaje con Artaud sucede en la crisis de su mundo intelectual, el abandono de su propio pensamiento.

La no-risa de Artaud es motivo de su imposible apertura hacia los demás debido a su falta de vínculo para sí mismo, y por tanto, difícil conseguir dirigirse hacia el prójimo. En el “extrañamiento” profundo que vivió durante largos periodos de su vida, se nos ocurre una risa perdida y soterrada, ¿quizás es una risa disfrazada de llanto? Las diferencias abismales hacia los demás entorpecen el encontrar referencias, y recordemos que la risa es referencial. Cabe preguntarnos si quizá nosotros tampoco seamos capaces de ver el espacio para la risa o si su risa es a partir de otro territorio que no podemos comprender en el laberíntico y complejo mundo de Artaud.

Su incansable intento por escribir textos vivos, activos, que movilicen la producción mental, y por tanto la revelación de la vida, contienen algo paradójico por la vida que llevó. Rescatamos lo enigmático y más desconocido de su trabajo que plantea un pensamiento explorador de lo impensado y con ello perturbar el pensamiento común⁵³⁷. En este intento Artaud aparece vinculado a Nietzsche ya que éste, al tratar de encontrarse con lo dionisiaco,

⁵³⁷DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, (Trad. José Delor), Madrid, Guadarrama, 1975, p.76

busca traspasar aquellas puertas que sesgan lo creativo para abrir cuales dirigen hacia la libertad.

Otro vínculo con el pensamiento de Nietzsche habita en la concepción de la vida como obra de arte, y en Artaud al plasmar el propio cuerpo en la obra de arte lo creativo tiene forma de integridad. Como nos dice Gérard Durozoi: “la obra de Artaud es él mismo, la dimensión del arte en Artaud llega a la petición de sentir su cerebro con sus obras”⁵³⁸. La alegría y optimismo de sus amigos los surrealistas como Bretón, son criticados por Artaud, quien no ama la vida y la despreció durante un largo periodo de su vida posicionándose por tanto en un pesimismo integral. Gérard Durozoi nos hace ver es que la ventaja de este pesimismo es la audaz, valiente e incluso temeraria lucidez al tiempo que es cruel. Es aquí donde la no-risa de la que hablábamos aparece sin máscaras, el desgarró de la ausencia de “risa” que, nos hace plantearnos si su padecimiento fue el precio que pagó para el posterior surgimiento del teatro del absurdo.

Hay algo de reconciliación en el terreno de la hilaridad y también de aceptación, que en el camino recorrido se acerca a la aceptación de la crueldad, de la nada, de la terrible historia del ser humano cuyo sentido del arte aparece como liberación de la temporalidad y donde el “ahora” surge como plenitud. Pensando en esto, Aratud y el nihilismo nietzscheano junto al teatro de la crueldad, nos planteamos que tras la perspectiva de la historia y de la racionalidad tan impregnada se haya difundido la creencia que es incompatible todo esto con la risa. ¿Es contradictorio plantearnos el pesimismo como agente influyente de la misma? A simple vista

⁵³⁸DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, (Trad. José Delor), Madrid, Guadarrama, 1975, p.73

puede tratarse de opuestos, pero replantearnos en Artaud y el “no-pensar”, resulta interesante precisamente porque en el acercamiento de los opuestos hallamos reconciliación y unión a lo más trascendental de nuestra existencia.

Aceptar los opuestos como necesarios e inherentes en un “matrimonio sagrado” como estudiamos de la mano de la mitología, nos hace formar parte de un todo equilibrado y en sintonía es decir, recobrar cierta serenidad. “La risa y su doble” por hacer honor a Artaud, permite profundizar en los conceptos más allá de lo común establecidos, y trascender el lenguaje asociado a la misma. La revolución verdadera es atribuida al individuo, quien Artaud en él la sitúa, y no hay mayor revolución que en aquella risa que proviene de la aceptación de contrastes, y más aún si es concebida próxima a la creatividad y libertad. La risa como la locura, trasgrede, y al estar fuera del orden dice verdades.

En su crítica de la cultura occidental Artaud la considerada alienada y se siente víctima, es el poeta que busca la verdad encerrado en centros psiquiátricos de los alienados. Esto nos mueve un reverso del pensamiento sobre la verdad del fenómeno de la risa. Valiéndonos de Pier Aldo Rovatti⁵³⁹ y su trabajo sobre la metáfora, habla que hoy en filosofía perseguir la verdad de algo ha de ser necesariamente en el lugar donde la sombra y la luz juegan, donde la metáfora:

⁵³⁹ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 17

[...] saca a la superficie lo “oculto”, que abre a la dimensión simbólica, disfrazada desde hace siglos de razón elucubrada⁵⁴⁰

La metáfora como acceso a lo simbólico, Nietzsche, Artaud, la risa y su “doble” permiten sacar lo “oculto” y posiblemente poco transitado conscientemente en el ser humano, que otras veces es negado y algunos temen. Al reír lo “patético” de nuestro “yo” sale a luz más allá de las palabras ¿Puede abrirse la puerta que vincula risa y metáfora en la que convergen, como forma de “habitar” nuestro pensamiento, si existiera una “risa metafórica”?

Como despertarse de la mirada llevando la palabra al origen de su esencia, mirar se convierte en un escuchar, reír no es solo impulsivo ya que somos nosotros los que reímos, con todo nuestro ser y el interior es lo que penetra en la hilaridad. Cabe reflexionar si en el género de la comedia, aquel que labra la hilaridad, en el sentido de Heidegger aportaría un “florecer” que equilibra tras la sacudida.

En nuestra búsqueda de nuevos lenguajes, perspectivas y cuestionamientos sobre aspectos de nuestra existencia creadora, creemos que el humor se presta al cambio, paso y rumbo de renovadoras actitudes. El arte de lo cómico se plantea como territorio poco explorado del conocimiento del ser dentro de la metafísica del teatro. Más allá de las palabras encarceladas, trilladas de significados tras el lenguaje acumulado y trasladando, el actor vuelve a aparecer como representación de la experiencia conmovedora y agitadora en este sentido, guardando

⁵⁴⁰ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 20

relación con la búsqueda de Artaud, quien además defendió la metáfora por ir más allá del lenguaje. Un intentando por crear constelaciones luminosas.

4. A la busca de una genealogía de la risa desde una perspectiva de las mujeres en la escena

Cuando nos disponemos a abordar el humor desde una perspectiva de género, nos topamos con lo común ocurrente en otras disciplinas, las actrices o dramaturgas cómicas no han tenido el mismo protagonismo que los hombres. Han sido silenciadas, olvidadas y la documentación publicada sobre ellas es sustancialmente escasa. La risa como venimos comprobando a lo largo de la investigación, es un tema tratado por grandes pensadores pero que no ha disfrutado de la misma importancia en sí mismo si lo comparamos con la tragedia.

De lo que no hay duda es que la hilaridad y el humor es un camino muy amplio por el que aún queda mucho que recorrer e investigar, y si lo abordamos desde la perspectiva de la mujer, a pesar de los logros conseguidos en nuestra sociedad privilegiada y “occidental”, apreciamos que existen desigualdades y que, la mujer más que sujetos del humor, ha sido objeto humorístico. Continúa siendo el tema de risa en diferentes comunidades, junto a otros colectivos minoritarios o excluidos, cabe preguntarnos: Y las mujeres ¿de qué se ríen?

Este apartado va a constar de dos líneas de trabajo, en primer lugar haremos un recorrido de la presencia de la mujer en la escena cómica teniendo en cuenta lo tratado y aportado previamente. Sobre todo atendiendo a que la documentación sobre el trabajo de las artistas a lo largo de la historia de teatro cómico occidental es prácticamente inexistente. En las últimas décadas en nuestro país se ha aumentado levemente el interés por las escritoras, sin embargo

la dirección es principalmente a la producción narrativa y poética de las autoras, olvidando a menudo el género teatral.

Estos motivos explican que para esta primera línea de trabajo nos hayamos tenido que apoyar principalmente en estudios publicados de revistas teatrales y de ciencias sociales, debido a esta lamentable ausencia en los libros de literatura teatral. En segundo lugar y para cerrar el bloque, desarrollaremos el estudio sobre el terreno creativo humorístico. De la desigualdad y sus consecuencias nos preocupa cuánto ha conseguido la mujer como creadora de humor propio y cuánto es impuesto por la sociedad masculinizada, impidiendo que la creación cómica tenga signo propio.

Alcemos la mirada atrás y recordemos que las primeras representaciones del ser humano con sus ritos, cánticos, danzas u oraciones creadas con más o menos poética, fueron las mujeres principales asistentes como sacerdotisas de las diosas. En el prominente teatro Griego Clásico, comprobamos que las grandes tragedias y comedias, cuentan con personajes míticos femeninos que nos hace suponer que debieron ser inspirados por mujeres de carne y hueso. Sin embargo las mujeres griegas, y también romanas, no podían actuar y en sus papeles eran hombres quienes interpretaban. Tampoco era lugar para ellas estar entre el público, aunque este último aspecto adelantamos previamente, que los investigadores presentan datos confrontados sobre la asistencia femenina como espectadora.

Es sabido que la historia de las supuestas mujeres que pudieron o no participar del hecho escénico, fuera o dentro de la norma y costumbres sociales impuestas “se ha maquillado,

manipulado o borrado”⁵⁴¹. Fue en Roma donde la primer mimo aparece, de la ya nombrada Teodora nos queda aclarar que las fuentes sobre su historia evidentemente son escasas y contradictorias, pero un dato al parecer coincidente sobre su labor fue que además de artista y entrega política, Teodora fue mecenas del arte, y una de las primeras mujeres que defendieron sus derechos. De sus aportaciones hemos encontrado que creó leyes a favor de las mujeres, luchó por erradicar la prostitución, promovió el derecho al aborto y a las madres sobre sus hijos, llegando incluso a instituir la pena de muerte para los violadores⁵⁴².

Tras nuestro paso por la Edad Media, en anteriores capítulos citamos nombres concretos, como Isabella Andreini la primera mujer por antonomasia de la Comedia del Arte, y que gracias al fenómeno de la comedia italiana, comenzaron las primeras mujeres su andadura tras los “oscuros” siglos medievales con sus prohibiciones. Nos queda por nombrar a Roswitha de Gandersheim, vivió en la Alemania del siglo X, y es considerada la primera persona que escribió teatro en el medievo, y para nuestro infortunio solo una obra ha perdurado hasta nuestros días⁵⁴³.

En nuestro país desde el siglo XVI hasta el XVIII sucedió un acontecimiento importante como es la presencia de las cómicas en la escena española y cuyo aumento fue considerable. Nuestro Siglo de Oro tal como vimos a propósito de la obra de Lope de Vega *Arte nuevo de*

⁵⁴¹REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, Verbeia revista, Nº 1, ISSN 2444-1333, p. 262 www.ucjc.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf

⁵⁴²REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, cit. p. 262

⁵⁴³REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, p. 264

hacer comedias, a diferencia de los ingleses, nuestros personajes femeninos eran interpretados por mujeres. La Calderona⁵⁴⁴ es ejemplo de la fama que algunas alcanzaron en el periodo de los Corrales de Comedias y florecimiento teatral. La citada actriz no fue la única que nos consta, entre las demás destacadas encontramos a La Caramba, Rita Luna y las Hermanas Correa. Las siguientes que trabajaron al poco tiempo hemos encontrado figuras como: María Ladvenant y Quirante o María del Rosario Fernández “La Tirana”⁵⁴⁵.

Es interesante que en estos siglos de auténtica proliferación teatral, la creación de personajes femeninos en la época Isabelina fuera tan abundante y sin embargo la interpretación estaba a cargo de los hombres. Al grupo de las Ofelia, Rosalinda, Olivia o Lady Macbeth, con esta peculiaridad varonil cuesta imaginar la representación con tono austeramente “serio” como quizá hoy día se leen las grandes tragedias clásicas. Así mismo nos cuestionamos sobre la multitud de experiencias e historias de mujeres vestidas de hombres para poder acceder a la escena, pero que por el desinterés u olvido histórico, habremos perdido.

Si volvemos a nuestro país y nos situamos dentro de la empresa teatral durante los siglos XVII y XVIII, hallamos constancia de la figura “protodirectora” cuyas labores fueron esenciales. Por un lado estaban autoras de comedias, otras que cumplían se encargaban de la puesta en escena de los teatros comerciales, las funciones de los palacios, corrales o las del

⁵⁴⁴REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, Verbeia revista, N° 1, ISSN 2444-1333, p. 266 www.ucjc.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf

⁵⁴⁵REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, cit. p. 267

Corpus. Y por último existieron “protodirectoras” que organizaban las representaciones de teatro conventual y eran monjas⁵⁴⁶.

Ernesto Caballero nos habla de estas actrices y empresarias teatrales que abundaron sobre todo en el transcurso del siglo XVIII, entre ellas nombra a Sabina Pascual, Agueda de la Calle, María Ladvenant o María Hidalgo. Una incorporación importantísima a la actividad teatral y sus responsables gestiones. Asunto que pronto es sesgado a finales de siglo pues “la mujer es *reglamentariamente* arrinconada al papel de “ángel del hogar”⁵⁴⁷, con ello el curso teatral paró una vía iluminada por el crecimiento artístico con miras a la igualdad. Según la catedrática Evangelina Rodríguez Cuadros, durante la Revolución Francesa fueron “los propios actores solicitan y obtienen de la Asamblea Nacional que las actrices pierdan el derecho al voto en el seno de las reuniones y decisiones de la Comedia Francesa”⁵⁴⁸.

Al ser relegada a los confines de lo privado, arrastró una disminución en la participación escénica, que hasta casi nuestros días, se encuentra supeditada a la construcción de un repertorio con escasos personajes femeninos si se comparan con los masculinos. Hubo grandes “divas” que a pesar de los cambios en la Ilustración y la tendencia a menospreciar su importante aportación al engranaje artístico, desarrollaron su trabajo en las tablas aunque con

⁵⁴⁶REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro*. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español, Verbeia revista, Nº 1, ISSN 2444-1333, p. 271 www.ucjc.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf

⁵⁴⁷CABALLERO, Ernesto, *De ley*, Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, Mujeres que cuentan [Especial autoras], Nº1, ISSN 2255 4483, [HTTP://WWW.AAT.ES/ELKIOSCOTEATRAL/LAS-PUERTAS-DEL-DRAMA/DRAMA-EXTRA-1/LA-TERCERA-DE-LEY/](http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/)

⁵⁴⁸CABALLERO, Ernesto, *De ley*, Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, Mujeres que cuentan [Especial autoras], Nº1, ISSN 2255 4483,

escasas responsabilidades. En el siglo XIX como recién vimos aquí presenta otra de sus desalentadoras consecuencias.

A finales de siglo debemos tener en cuenta el periodo de la “Belle Epoque” y los importantes cambios cuanto al arte y cultura supusieron. A pesar de ser un periodo no muy largo, en Francia se germinó un refinamiento artístico importante para épocas posteriores. Las mejoras en la producción y el crecimiento de la riqueza, fue consolidando el capitalismo y con él grandes avances tecnológicos y científicos. El gusto por la música, el teatro o las grandes exposiciones fue el entorno en que florecieron géneros teatrales como el cabaret, la opereta, el vodevil, y por ende una “liberalización” de la mujer en la escena, pues en éstos ella cobra una presencia fundamental.

Asimismo puntar por ejemplo en el vodevil como género que inspiró las primeras escenas cinematográficas junto al music-halls también nombrado a propósito de Chaplin. Estos géneros en los que se mezclaban mimo, acróbatas, bailarinas, o números cómicos, fue sobre todo en París, capital del progreso, donde germinó el desarrollo artístico y el gusto por la belleza. El “teatro del pueblo” que poco a poco se fue desarrollando en diversas ciudades europeas, así como las peculiaridades de cada una de sus formas, en común destacamos que sacaron a las mujeres de la marginalidad para situarlas en estas representaciones escénicas en el ámbito de la Cultura.

Del mismo modo que trajo el reverso de la moneda, las artistas tuvieron un papel subsidiario y nuevamente se reprodujeron los tópicos tras la supuesta “modernidad” y progreso capitalista. En esta abundante presencia escénica de la mujer, se repite la escritura a cargo de

los hombres, y por tanto la aparente “vanguardia” vino acompañada de una “libertad” femenina no del todo sana. Ellas continuaron en el espacio de la exhibición, la desnudez, y la diversión masculina, si nos damos cuenta recuerda el caso de las “histriónicas” romanas y sus velos. Los números cómicos en su mayoría eran realizados por hombres y los musicales acompañados de ballets por ellas, dándose una cuestionable “libertad sexual”. Plantea una reflexión que, hasta nuestro hoy en día tiene cabida, ya que se siguen reproduciendo parecidos esquemas que, detrás de estas formas escénicas, el lugar que desempeña la artista forma parte de una “libertad” para que el público- hombre disfrute del cuerpo femenino. Cuando abordemos la otra línea de trabajo sobre la búsqueda del humor propio en las artistas, este aspecto volverá a salir a la luz.

Antes de acabar el recorrido por las silenciadas cómicas, hablaremos del estudio realizado por Pilar Nieva de la Paz sobre las dramaturgas en el periodo español entre 1918 y 1936, que nos presta una perspectiva de este género literario y su abundante desarrollo en España. Nos recuerda a “las sin sombrero” de la Generación del 27, en común fueron artistas modernas, incansables escritoras con importantes logros y reconocimientos, pero que tras la Guerra Civil española, muchas tuvieron que exiliarse y su obra quedó en el olvido. Otras permanecieron en España sumidas en el sufrimiento y la enfermedad, y las que posteriormente intentaron continuar con su obra dramática, fueron totalmente ignoradas.

La citada investigadora nos brinda tras su estudio la diferencia clara entre las autoras que llegaron a representar su obra al espectador medio de entonces, dentro de circuitos comerciales teatrales, aparecen figuras como Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Adela Carbone, Condesa de San Luis, Magda Donato, Pilar Millán, Anita Prieto, Dolores Ramos de la Vega, Margarita Robles. Y otro grupo de dramaturgas que permanecieron en sectores privados,

espacios más pequeños o representados por compañías amateur, y por tanto con menos posibilidades de salir del anonimato. Entre ellas cita a Carmen Baroja, Ma Teresa Borragán, Zenobia Camprubí, Irene Falcón, Trudi Graa, Carlota O'Neill, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama⁵⁴⁹.

El estudio rescata en total a treinta y siete autoras que además desempeñaron la labor de traductoras y adaptadoras. Entre nuestras dramaturgas algunas pudieron representar sus obras en los teatro de Madrid en este periodo de entreguerras, sin embargo es sorprendente que el número total halladas tras su profundo estudio, excedan setenta escritoras, ¿dónde han estado? ¿Por qué no se estudian en las Escuelas de Arte Dramático? Un reflejo desmemoriado a nuestras modernas, que requiere de acción y reflexión.

En este tiempo Cristóbal de Castro⁵⁵⁰ desarrolló una aportación esencial para los problemas de estas artistas mediante la publicación de numerosas obras a las que consideraba significativamente renovadoras. Es un ejemplo podríamos decir, de cordura y sentido común ante la imposibilidad que las dramaturgas tuvieron para conseguir ver sobre el escenario su propia creación, con ello una identidad propia y colorida del teatro de su entonces, que también es el nuestro y está a la espera de cobrar vida en las tablas. Una última cuestión sobre esta

⁵⁴⁹NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica* (1918-1936), Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 2, 1994 (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas), págs. 129-139

⁵⁵⁰NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica* (1918-1936), Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 2, 1994 (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas), págs. 129-139

generación viene con la figura de Pilar Millán, resulta ser de todas estas creadoras nombradas, la única considera como dramaturga de éxito cuyo género cultivado fue el sainete y la comedia costumbrista. ¿Cuántos espejos se perdieron para la identificación y creación femenina? ¿Qué hay de sus esfuerzos y risas? ¿De qué referentes partieron?

La cadena de interrogantes se acumula conforme más se investiga, y hacia la búsqueda de pensamientos luminosos nos dirigimos de la mano de otra feminista actual, Virginia Imaz y su gran experiencia como artista clown, pedagoga, oradora y fundadora de su propia compañía, a la que subimos en este apasionante barco que navega hacia la búsqueda del humor propio en la mujer y sus dificultades. Dentro del ámbito humorístico, como venimos notando, en la mujer creadora hay bastante de revolucionario por muy sutil que se enjuicie hacer reír. Conlleva una “triple transgresión” si tomamos prestado la terminología y análisis de Imaz⁵⁵¹. Verdaderamente la mujer cuando hace su propio humor encima de un escenario, son tres los quebrantamientos que realiza: primero transgrede porque ocupa un espacio público, y nada menos que la escena, que lo es por antonomasia. En segundo lugar ocupa el espacio simbólico del humor, y por último, el espacio poético del mismo. Fenómeno menos común en ellas y se juzga su creación humorística como una “exposición” mayor que en los hombres.

Entre los impuestos aprendizajes del ser humano, cabe preguntarnos si la mujer ha adquirido saber de qué debe reírse, dónde y cuándo hacerlo. Como añadidura hay “normas” aún vigentes como taparse la boca cuando ríe o no ser escandalosa debido a que, la discreción y mantenimiento de la compostura en público, es un deber aún presente en nuestros días. Sin

⁵⁵¹IMAZ, Virginia, *Género y humor*, artículo de la plataforma digital Clownplanet, <http://clownplanet.com/>

duda en unas mujeres más que otras, no pretendemos generalizar, pero analicemos con sinceridad este hecho y sus aristas.

Partamos de que el humor es referencial, si lo que hace reír va a depender y depende de nuestros referentes, es un hecho que cada cultura contiene su propio colorido, hay culturas que permiten más el humor que otras. Cuanto más cercano sea el referente más gracia hace, por ello un adolescente no se ríe de lo mismo que un adulto por ser de generaciones diferentes, lo mismo ocurre con cada grupo en el interior de una cultura. Tampoco a los hombres y mujeres les suele hacer reír de manera sistemática lo mismo, en cuanto que viven mundos referenciales diferentes y no contiene ningún aspecto negativo

¿Cuáles son los referentes de las actrices cómicas? ¿De qué parten para hacer reír si los chistes vienen siendo tarea de los hombres? Detectamos aquí la necesidad de investigar y replantear dichos referentes para así construir en libertad el propio humor de la mujer y con ello una mejoría en la visión de su existencia creadora. Imaz considera que la “domesticación”⁵⁵² tan profunda de la etiqueta de: “a las mujeres les falta sentido del humor”, finalmente provoca aprender a reír de los chistes fundamentalmente masculinos, pero que en realidad a ellas no les hacen ninguna gracia. Reflexión que a nuestro parecer, es fascinante ya que, la supuesta falta de sentido del humor trae una penalización que debemos considerar y trabajar en profundidad. Dicha etiqueta hace automatizar los referentes ajenos como propios,

⁵⁵²IMAZ, Virginia, *Género y humor*, artículo de la plataforma digital Clownplanet, <http://clownplanet.com/>

protocolo muchas veces inconsciente, suscitando que las mujeres rían cuando la situación lo requiere.

Por tanto para que el humor cambie, ¿han de hacerlo los referentes culturales y emocionales? Intentemos buscar una aproximación a esta importante cuestión. El humor en abundantes ocasiones tiene como referentes comunes los miedos y las vergüenzas, por tanto los chistes vejatorios que abordan temas tabú y que las mujeres han sido y siguen siendo los chivos expiatorios, ¿responden a los miedos de ciertos hombres sobre la sexualidad y sexo de las féminas?

Eurípides con su obra *Las Bacantes* nos muestra un acercamiento a esta cuestión ya que las adoradoras de Dioniso representan a muchas mujeres que vienen desde antaño buscando espacios “fuera del orden”. Para abordar este mito, tomaremos prestada la explicación de una especialista como es Marifé Santiago. El asunto es que el rey Penteo a pesar de ser advertido por su propia madre o el anciano Tiresias, no obedece y se enfrenta a Dionisios y sus bacantes. ¿Qué le mueve con tanto ímpetu? Su empresa viene impulsada por el miedo, en concreto a lo que las mujeres hacían fuera de la ciudad o de la “patria”⁵⁵³. Sus propios deseos ocultos y aprensión a la alteridad, a “lo otro” que venimos trabajando, se convierte en incitación y necesidad de dominio, una fuerza autoritaria sobre las mujeres.

⁵⁵³SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p. 264

Penteo, en palabras de la citada escritora, es el “castrador” de la fuerza creadora⁵⁵⁴, pero ¿cuál es el castigo que recibe? Dionisio, dios extranjero que alienta la insubordinación, que es hombre y mujer, y no teme el disfraz pues representa de la ambigüedad, le ofrece en lúcido castigo: la confusión de la realidad con los sueños, la propia curiosidad de manera incontenible. Dionisio impregna a Penteo de sus propios deseos incontrolados; la imaginación puede llegar a ser una cárcel dañina.

El ámbito de lo privado, donde se ha reducido a lo largo de la historia a las mujeres, ha sido y sigue siendo menos importante que el público. En sus confines el fenómeno del humor refleja, como consecuencia de esta minusvalía, las sombras de la dificultad. Desde el punto de vista filosófico, el importante trabajo de Bergson sobre la risa, afirma que para saborear lo cómico debemos estar en contacto con otras inteligencias⁵⁵⁵ puesto que, sintiéndonos aislados, no llega a producirse su placer. Añade que lo cómico es algo así como una necesidad momentánea que el corazón necesita en forma de anestesia. La risa necesita de un eco, siendo siempre la de un grupo tanto en el acto escénico como fuera de él. Si las mujeres durante largo tiempo han permanecido en lo doméstico, en lo privado, y los hombres en sus trabajos se han reunido, se han expresado en libertad, etc., en este sentido también es clara la desventaja que vienen arrastrando en lo referente al disfrute de lo cómico, inclusive en el desarrollo del mismo.

Asimismo, siguiendo la directriz del citado filósofo sobre su significación de lo cómico, la útil función de la risa es social, consecuentemente si la risa debe tener esa importancia y

⁵⁵⁴ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, cit. p.264

⁵⁵⁵ BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, (Trad. M.^a Luisa Pérez Torres), Madrid, Alianza, 2012, p. 14

significado social, es menester comprometernos a investigarla en las mujeres. No por capricho, sino porque socialmente ha sufrido la desigualdad.

Como venimos abordando en el camino de esta tesis, comprobamos que sólo lo verdaderamente trágico puede ser verdaderamente cómico. Los referentes femeninos como: la crianza, las emociones, el cuidado a otras personas o lo doméstico, a diferencia de los tratados en las cuestiones públicas como: la guerra, la política, economía o fútbol, obtienen menos aprecio. Noción que permite afirmar que, el acceso de las mujeres a lo humorístico- público, no se presenta como tarea fácil.

Observamos que en los valores sociales no se considera lo bastantepreciado que, tomamos el ejemplo de Imaz, con que haya llovido y se haya mojado la colada, o que el bebé de una familia haya dicho su primera palabra. Paralelamente nos hace cuestionarnos si las mujeres suelen o no aceptar sus propios “referentes” como valiosos. Esto puede ser clave en el trabajo emprendido, ya que para desdramatizar algo, ese algo previamente tiene que ser considerado importante. ¿Hay tragedia en el ámbito privado?

Otra artista llamada Celia Ruiz, creó un exitoso espectáculo llamado precisamente “Mamá clown”, que de España ha llevado a países como Perú, Uruguay o Argentina. Esta pieza trata sobre la experiencia de una mujer que tras la separación con su pareja e hijo debe superar la nueva situación. La lógica del clown en este espectáculo se deja ver, entre otras cosas porque: ellos viven en una isla, el padre de su hijo es un tiburón, y el niño es una hermosa y graciosa marioneta de bebé: híbrido de tiburón-humano. Esta “mixtura” también se deja ver en el lenguaje inventado que la clown utiliza con su bebé, cargado de simbolismo y poesía por

cierto. Entre la ternura y la experiencia personal de la artista, sumado al lenguaje humorístico, se introduce lo trágico o dramático. Este es un tema común en las parejas de nuestra sociedad, cuyas consecuencias sufren tanto los adultos como los propios niños, pero que pocas veces vemos sobre un escenario y desde la experiencia y referencia femenina, menos aún.⁵⁵⁶ Reírnos con ellas sería de gran ayuda.

A colación, Charles Chaplin con su película *El chico* muestra desde otra visión, también conmovedora y veraz, la separación de un padre y su hijo junto a las dificultades que tienen para sobrevivir. El drama está en los argumentos de todas las películas de Charles Chaplin, incluso son fundamentalmente trágicos⁵⁵⁷. Recordando *El chico*, la película tiene un momento desgarrador cuando se llevan al chico de los brazos de Charlot. Es el clímax emocional porque padre e hijo lloran de verdad, sorprendiendo al espectador verdaderamente, y después de habernos encogido el corazón, Charles Chaplin consigue devolvernos la paz y tranquilidad haciéndonos reír de nuevo.

En el documental *Cómicos del cine mudo*, vemos a un Jackie Coogan adulto que confiesa precisamente los recuerdos de la citada escena cuando era niño. Nos dice que Chaplin le explicó tan bien el por qué y el cómo tenía que hacerlo, que al rodarla sintió de verdad esa histeria cuando lo suben al camión para llevarse al hospital del orfanato y lo separan de

⁵⁵⁶ Queremos hacer memoria de la labor de Celia Ruiz fuera de su propio proceso creativo para dar soporte tanto creativo como artístico a proyectos escénicos de clown. En 2014 “Clown soul woman” es una plataforma internacional artística fundada por ella. Apoya y trabaja con temas emocionales y de género, además de ofrecer la asistencia en la fase de creación en círculos de mujeres e impartir talleres en diferentes países.

⁵⁵⁷EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973,p. 41

Charlot. Ya tratamos la cruda infancia que vivió el cineasta, sabía lo que se siente y conocía una parecida tragedia en primera persona, el ámbito de lo privado es aquí valorado.

[...] El pequeño Chaplin es siempre más fuerte que toda desgracia que pueda ocurrirle. Es fuerte porque ríe. Y riendo con él, los espectadores se hacen también más fuertes⁵⁵⁸

Continuando con el cine mudo, sus cómicas nos brindan un lazo para con nuestra labor, como por ejemplo a Mabel Normand, que además trabajó junto a Charles Chaplin. Hollywood es un poderoso espejo de la realidad femenina en el arte cinematográfico, plagado de historias duras, tristes, de “muñecas rotas”. Sus artistas debían ser perfectas tanto en las películas como en su día a día. Vivir una profesión con la exigencia de ser perfectamente bella y elegante, nos ha demostrado hasta la saciedad la destrucción que supone psicológicamente a quien, en un mundo imperfecto, vive dominado por las voces que la requieren perfecta.

¿Quiénes se salieron de ese orden y cómo? ¿Qué les hizo en un mar de sufrimiento abrazarse al humor como si de una “boya” se tratara? Y continuamos. ¿Descubrieron-descubrimos en el arte de hacer reír “otro conocimiento”?

¿En Chaplin no fue en verdad una “catarsis” la comedia? Rescatemos el reverso social de la risa en Bergson, para situarnos en el momento histórico del artista. Dicho reverso aquí se

⁵⁵⁸EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, cit. p. 105

ve reflejado con clarividencia; y es que el sueño del ser humano que Charles Chaplin ve, cuyo capitalismo ha cortado sus alas, se hace patente en su obra, tanto desde el punto de vista del método cómico, como hasta en su fisionomía⁵⁵⁹. Ese mundo mecánico en el que vive el protagonista de sus películas, encarcelado en los atroces y hostiles acontecimientos históricos del siglo XX, es trasladado a un vagabundo, un antihéroe chapliniano como venimos tratando.

Abordar los personajes inocentes, enfrentados a la historia que sufren atrozmente por causa de la desigualdad, de un régimen y las diferencias sociales, interesa la risa como herramienta en cuanto que contiene algo de máscara. Transforma y también oculta el drama del ser humano y ahora concretamente a las mujeres. La nombrada actriz Mabel Normand se crio en la extrema pobreza, como Charles Chaplin, y aunque comenzó su trabajo como modelo, pronto deslumbró con su dotes cómicas. Además de actuar regularmente con Chaplin, escribió, dirigió y protagonizó algunos de los primeros títulos de él. Más adelante llegó a abrir su propio estudio en California.

Se conocen los nombres de las actrices más bellas que interpretaron papeles dramáticos o trágicos y aunque la mujer sí hacía comedia, reiteradamente nos tropezamos con unas figuras que escasamente suenan en nuestras memorias. Un ejemplo de este silencio está en la fundamental labor que ellas desarrollaron en la industria del cine durante los primeros años del siglo XX, incluso llegando a ocupar más puestos de trabajo que los hombres. Nos referimos a labores que contribuyeron al nacimiento de este arte, ellas eran operadoras de cámara, directoras de arte y producción, guionistas, diseñadoras de vestuario y directoras. La tarea de

⁵⁵⁹EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, El arte de Charles Chaplin, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.47

edición por ejemplo, era una de los trabajos considerados exclusivamente femeninos, por tanto lo que hoy conocemos como cine, fue gestado también por las mujeres aunque el desconocimiento sea absoluto.

Hacemos este breve paréntesis en el mundo del cine, para dejar constancia que el caso de Mabel Normand⁵⁶⁰ puntado previamente, no es uno aislado, fueron numerosas las mujeres que lo hicieron, y no sólo en Estados Unidos. La francesa Alice Guy-Blaché es la primera directora de cine de la historia, antes de Georges Méliès como se cree. Su historia es apasionante ya que los logros en efectos especiales, lenguaje cinematográfico y sonoro fueron por ella realmente inspiradores. Aunque gran parte de sus películas se perdieron, otras fueron atribuidas a sus asistentes, sumado a que los historiadores la olvidaron, hasta la década de los años setenta que se publicaron sus memorias. Debemos continuar, pero insistimos en que son numerosas las mujeres que trabajaron en el cine, sobre todo en la época de su nacimiento, incluyendo a actrices cuya labor atrás de las cámaras ha sido olvidada.

En los inicios del cine los actores debían saber caerse, técnica fundamental que todos debían saber y que Mabel Normand hacía estupendamente con una gran comicidad. La tragedia en el ámbito privado la acompañó con, una relación personal con Sennett considerablemente tormentosa, la adicción al alcohol y narcóticos que fueron deteriorando su salud, además de

⁵⁶⁰MACÍAS, Alicia, *Las mujeres que liberaron el nacimiento del cine*, Revista Pikara Magazine, CIF G95628558, 18/04/2016, <http://www.pikaramagazine.com/2016/04/las-mujeres-que-lideraron-el-nacimiento-del-cine/>

los escándalos públicos y acusaciones falsas sufridas. Como otras muchas artistas, Mabel Normand es un ejemplo del precio a pagar por salir de los confines del “hogar” y dedicarse al arte de hacer reír, el paradójico sufrimiento del progreso histórico y sus atroces conquistas.

Nos movemos en un terreno en el que convergen la tragedia y humor, lo privado y lo público, la rigidez y el movimiento, la belleza impuesta y la desenfocada, de aquellas que lucharon por conquistar un espacio en la historia, hacer reír como vehículo del cambio. Cuando a la mujer se la aísla y la sociedad la violenta y oprime privándola de ilusión y de sueños, ¿qué recursos requiere para crear una farsa? Llegar a un estado de tensión y estrés emocional, por cierto próximo al arquetipo de mártir, de Virgen María o “ángel del hogar”, provoca el sufrimiento de sentir que el propio hacer carece de importancia y valía. Han sido numerosas las mujeres que con esfuerzo, riesgo, generosidad, trabajo y lucha han ido modificando estos arquetipos.

Y el humor, como decíamos al comienzo, es otra valiosa herramienta tanto en lo social e íntimo del ser humano. La risa mayormente es una forma de descarga que se produce cuando cortamos el estímulo emocional que implica el estrés y la tensión. Ponernos en ridículo a nosotros mismos es una manera de eliminar los miedos, ese temible miedo de parecer ridículos. El humor puede prevenir y cuestiona la semilla de la “hiperseriedad”, la “hiperimportancia” en términos de Imaz⁵⁶¹. Del mismo modo que el personaje cómico requiere hacerse visible y mostrar vicios, fallos, despistes o ausencias, parafraseando a Bergson, el poeta cómico saca a la luz la perfección ese vicio. De mismo modo hace introducir a los espectadores en él, hasta

⁵⁶¹IMAZ, Virginia, *Género y humor*, artículo de la plataforma digital Clownplanet, <http://clownplanet.com/>

el punto de entrar en su intimidad y jugar con los hilos de la marioneta con la que juega. Parte de nuestro disfrute, dice, proviene de ello⁵⁶².

[...] bastará con que observemos que un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. (Lo cómico es inconsciente).

La mujer culturalmente ha tenido más trabas que los varones a la hora de reconocer sus imperfecciones, abrumadas por conseguir un ideal impuesto por el patriarcado. Al “derecho” de poder reírse de sí mismas, es cierto que poco ayudan las tareas de seducir y ser responsables, como socialmente se las ha destinado. La seducción induce a la quietud, a ser delicada, sutil, puesto que al moverse todo la acompaña: el vestido, el cabello se despeina, las medias se rompen, la mujer se “descarrila”. El acto de seducir o de ser responsable paradójicamente nos mueve hacia la rigidez, la tensión o crispación.⁵⁶³

¿Una primera actriz o primer tenor podrían ponerse en ridículo? ¿No proviene el humor más bien de los artistas que divergen en cierta medida y optan por un camino diferente? En la artista plástica Marina Núñez y su concepto de “El monstruo de la mujer” encontramos un ejemplo. Dicha noción se sumerge en la mujer que no renuncia a su propia personalidad, que acciona por su propia iniciativa y rechaza el lugar que se le ha impuesto socialmente. Sendero que comparte en cierta disposición con la actriz cómica, y más concretamente si es clown o

⁵⁶²BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, (Trad. M.^a Luisa Pérez Torres), Madrid, Alianza, 2012, p. 20-21

⁵⁶³ Por otra parte, el serio intento de una mujer por conseguir seducir como le han dicho, puede precisamente hacernos desternillarnos de risa si distorsiona, amplifica o exagera la seducción. Perdernos esta oportunidad, no tiene perdón. Además la “triple trasgresión” antes mentada aquí se muestra con claridad.

bufón, ya que emprende y no siempre de manera consciente, abrir la puerta de esa “cárcel” de la construcción masculina de belleza.

Permitirse ir hacia lo grotesco y deformar las propias expresiones, constituyen un acto realmente difícil puesto que estéticamente ser bella y responsable viene asociado con la exagerada seriedad. El humor es una pre-disposición del espíritu con capacidad de restaurar y de su mano brinda vivir el instante, lo presente, contribuyendo a eliminar o descargar más bien, los apremios y presiones cotidianas. El humor puede traer una arbitrariedad con el significativo mensaje de la precariedad y lo absurdo de la vida, pero también, y esto es quizás lo más misterioso y hermoso de su magnificencia, nos trae la certeza de “estar aquí”. Hace ver la existencia con franqueza, ahí donde ser perfectos queda lejos.

El difundido sentido de la responsabilidad puede acercar la pérdida de una posibilidad: ser responsable con alegría y humor. Si socialmente a la mujer se le ha otorgado el papel de ser responsable, y serlo implica movernos en la seriedad, se han impedido opciones más saludables, y si cabe vitalistas de asumir la propia vida. Hasta el momento no hay demostraciones científicas sobre la existencia de un gen del humor, hemos sido instruidos para ello. Por tanto al igual que el teatro, el propio tono puede ser cómico, el dramático y el trágico. Por lo que venimos investigando en la tesis, nos inclinamos a definir que en la cultura occidental, la vida es tomada de forma más bien dramática, la mirada se puede tornar para educar en la apuesta por el “tono cómico”, apostando por la fortaleza. Su recio poder es incalculable: desdramatiza.

Como la locura, lo cómico es transgresor, hace “malabares” con las normas y que dista de ir en su contra como a veces se ha malinterpretado. De ahí que el poder a lo largo de la historia se haya sentido inquietado e incluso amenazado por lo cómico como si de una resistencia armada se tratase. La Iglesia Católica nos sirvió de ejemplo durante el capítulo de la Edad Media, que reprimió la risa, tal como en las diferentes dictaduras políticas donde entre sus prohibiciones, por infortunio ésta también se presenció.

El humor, asociado al placer y al bienestar, o como el sexo y la risa, fueron especialmente prohibidos en las mujeres. La mujer graciosa, alegre, juguetona ¿no ha sido malinterpretada como frívola y viciosa?, ¿no asociamos en nuestro imaginario a las brujas con carcajadas dañinas? El tema de la locura que ya hemos trabajado, Marina Núñez igualmente lo aborda, ahí donde lo grotesco y la locura son una amenaza de la razón. La artista ahonda en esta pantomima que, como nos dicen las autoras de la citada obra *Debes conocerlas*, los sueños, las pasiones, las apariencias engañosas y enfermedades, se han considerado típicamente femeninas, como consecuencia de un furor uterino⁵⁶⁴. Estos prejuicios y comportamientos heredados contribuyen a que haya menos cómicas y creadoras del humor, han limitado su realización y puede provocar miedo. Además el tejido del humor contiene hilos de subversión y los espejos donde mirarse la mujer creadora de lo cómico, vienen siendo escasos, los de una memoria sesgada.

No todos los actores están dispuestos a ponerse una nariz, quitarse su máscara de actor para entrar en la de su verdadero “yo” con la nariz del payaso requiere sumergirse en una lógica

⁵⁶⁴SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESAS, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016, p.327,

diferente, “otro conocimiento” de uno mismo, y por ende otro lenguaje físico, distanciado del ideal impuesto o común. Volviendo a las palabras de Virginia Imaz, nos cita un refrán que ilustra bastante bien la censura del humor hacia las mujeres, es en gallego y dice así: “Muller reidera, o puta o peideira”. El lenguaje como herramienta del humor, con chistes, retruécanos, juegos de palabras y demás, continúa repleto de sexismos y de carga contra las mujeres. La deconstrucción del mismo, el recodificar el lenguaje, y habitar nuevos espacios es tarea clave para llegar a convertir el humor en herramienta apartando lo que contenga de obstáculo. Vimos y elaboramos un recorrido por la filosofía contemporánea de la mano de la metáfora y el “pensamiento débil” en hallazgo a nuevas posibilidades del lenguaje que aquí vuelven a sonar.

Como decíamos, junto a la locura el humor transgrede el orden establecido y ambos permiten decir lo que de otra manera no podría ser dicho, o no se comprendería de la misma manera. Existen distintos tipos de humor, que hasta el momento no nos interesa tratar, pero simpatizamos con la distinción que hace de Virginia Imaz ya que aporta de una visión alentadora a nuestras cuestiones. Estos tipos varían según los puntos energéticos en los seres humanos, está el humor que llega a la cabeza, el que tiene la ironía, el chiste, la sátira, el ingenio. Está el que da en las “tripas” y tiene que ver con los deseos, con nuestras necesidades y deseos de supervivencia (caca, culo, pis, sexo y muerte) y por último está, el que nos conmueve, el que nos da en el corazón y en el pecho.

El ser humano necesita todos los tipos de humor, pero curiosamente solemos encontrarnos mayormente con el humor que da en las tripas, ocasionalmente en la cabeza y raramente en el corazón. Para este último, se requiere de la emoción y precisa de una implicación que no es fácil a nivel emocional y a pesar de ser básica a nivel personal y actoral.

Las mujeres, en este camino hacia la búsqueda de la propia comicidad, a diferencia de los hombres, tienen el terreno más arado para este último humor, debido a que culturalmente se les ha dado más permiso para expresar sus emociones. Aquí vislumbramos un alentador camino, un punto de partida hacia el humor que llegue al corazón.

Nuestra preocupación es hacia el despliegue de la creación humorística femenina, significa conquistar otra libertad en tanto que, con su arte conmoverá al público- sociedad debido a que sólo puede hacer reír lo que verdaderamente conmueve al ser humano. La perspectiva de la actriz cómica pretende abordarse en la línea de que como mujer ha de desprenderse de la “importanciosidad” de los valores sociales que venimos tratando, y que difiere de restarse importancia a sí misma.

Su arma es el ridículo, que despedaza las espadas, convierte en polvo el oro y abre las puertas de las prisiones. El ridículo despoja de sentido la fuerza de los poderosos, de los ricos, de los célebres y el más tonto llega a ser finalmente el más inteligente⁵⁶⁵

⁵⁶⁵EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, El arte de Charles Chaplin, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 68

5. Conclusiones

Comenzamos nuestra andadura con los filósofos presocráticos y su pretensión de explicar las cuestiones del ser humano y la naturaleza sin recurrir a los mitos tradicionales. Uno de los aspectos encontrados en este capítulo fue la presencia de las primeras filósofas en la escuela pitagórica, resultado significativo dada la común negación en este campo del conocimiento en las mujeres.

Entre las teorías desarrolladas por estos “primeros” filósofos, destacamos la noción de las fuerzas opuestas en la naturaleza y el choque de las mismas. El conflicto, o contingencia al ser valorado como positivo, podemos trasladarlo al proceso escénico en un interesante planteamiento. Tras la creación existe una oposición a la evidencia que, en el caso de las mujeres, es interesante rescatar a propósito de dar rienda suelta a lo que la imaginación propone y trabajar los vínculos existentes entre crisis, conflicto y creación.

Vimos las conexiones entre estos filósofos con el pensamiento oriental. La condición de regeneración y disolución que Heráclito propuso es un ejemplo, donde advertimos las ideas de risa y de llanto unificadas, sin la segmentación que actualmente suele concebirse. De Demócrito nos quedamos con su actitud jovial y la presencia de la risa, que por otro lado ya presenta un motivo para tener detractores entre su círculo de pensadores; el ejemplo más claro está en Platón. Por último, las dos líneas concebidas entre la unidad del ser como algo indivisible e inmóvil y la vertiente hacia el devenir, con Demócrito y su teoría atomista marca

un punto extremo en el pensamiento. La concepción de la risa fue trabajada tras sus conclusiones filosóficas como ente transformador en el espacio y el tiempo.

En el capítulo sobre la ironía socrática vimos varios aspectos importantes para nuestra investigación. En la figura de Sócrates y los enigmas que rodean su vida, hallamos el uso de la ironía como medio de acceso al conocimiento de la verdad. Fiel defensor de la razón, entra en la historia del pensamiento con la fuerza depositada en lo irónico. Rescatamos una útil herramienta para la creación escénica y, en concreto, el saber que enseña a cuestionarnos el “cómo vivir”. Analizamos los beneficios de la ironía en cuanto que ofrece un conducto hacia la propia concepción: “redescubrir”, a la vez que brinda la oportunidad de desprenderse del “peso” de las certezas y nos “aligera” con el reconocimiento de la “ignorancia”.

Con *Banquete* de Platón entró en la escena Diotima y la vinculación existente entre el saber, el amor y el concepto socrático de “dar a luz” el conocimiento. Así mismo Aristófanes fue estudiado ya que, sin ser filósofo, como comediógrafo aparece en algunas obras de Platón y recurre a Sócrates como protagonista en algunas de sus comedias. Reflexionamos sobre la ironía como provocación y la “crisis” entre los ciudadanos, con motivo del juicio de Sócrates y, en línea con este asunto, analizamos la comedia *Las Nubes* de Aristófanes porque encierra en su argumento nuestras dos intenciones investigadoras, la filosófica y la teatral.

Recurrimos a Nietzsche y sus aportaciones sobre Sócrates y el sátiro como figura sublime y divina en la sociedad griega. Concluir que con Sócrates aparece en el pensamiento occidental la ironía como metodología y que, sin embargo, fue condenado por vivir “fuera del orden” común.

En relación con los aspectos filosóficos de Platón, aunque no hable en sí de la risa, al introducir en numerosos diálogos a Sócrates, concluimos que hace uso de la ironía. Interesante lo rescatado sobre enamorarse, emborracharse y ser feliz en *Banquete* que nos trajo de nuevo la figura de Diotima de Mantinea tratada en la obra dramática de María Zambrano y su pensamiento sobre enamorarse. Dimos paso a la desestimación de Platón hacia el arte imitativo cuya mentira, magia y efecto sobre los espectadores corrompe el alma. En este sentido concluimos que aquí se establece la concepción y transmisión negativa de los actores posteriormente recogidos por el cristianismo.

Analizamos la estética según el filósofo e hicimos un recorrido sobre el entorno de los artistas apreciando lo poco que fueron considerados en Grecia, con el reverso misterioso y profundo de su valía sobre todo en los actores trágicos, como “portadores” y mediadores de las divinidades. En ese aspecto la mitología nos sirvió de ayuda para analizar el hecho artístico, y desarrollamos aspectos mitológicos en donde el juego y la mentira estaban presentes entre los dioses. Este comportamiento divino dio paso a la vinculación del juego concebido por Kant y la importancia del mismo en el artista cómico. Conjuntamente en la adquisición de la “experiencia” y su significado en Kant, encontramos el aval para defender el teatro en un camino de conocimiento diferente a la visión platónica del arte imitativo.

Otras conclusiones se refieren al principio femenino tras el estudio de Hesíodo en *Teogonía*. La aparición de las Musas, y de nuevo Diotima, ocupan un saber fuera de la razón o lógica imperante. Diotima como fuente de saber y vinculada con las aguas fue un elemento estudiado desde Jung, que toda la psicología profunda ha tratado, emergiendo un sentido

Diotima como figura *demónica* en tanto mediadora del saber divino. Tras la mitología estudiada y el pensamiento de Zambrano, la risa cobra forma y ofrecimiento de un amor regenerador en las mujeres.

Con el análisis de la *Poética* aristotélica sucedieron varios encuentros significantes. En primer lugar la idea del filósofo sobre las mujeres, aquellas que solamente reciben la semilla que los hombres siembran, que resulta esencial para el posterior desarrollo de nuestro pensamiento ya que la Iglesia Católica durante la Edad Media recogerá este testigo.

Por otra parte vimos que su estimación de la comedia radicalmente opuesta a la tragedia y con rasgos definidos como “un defecto y fealdad”, influyeron en posteriores transmisiones y concepciones negativas. En cuanto al estudio de *El mito de la diosa* conseguimos aproximarnos a nuestra hipótesis sobre la risa, pudiendo concluir desde la mitología que simboliza una epifanía de la “diosa madre”. Ayudados de los misterios de Eleusis con la figura de la anciana Baubo comprobamos nuevamente que mediante la risa se propicia la regeneración del orden cósmico y la fertilidad de las cosechas. La negación de la risa aparece como reflejo de sentimientos profundos que, si efectivamente contiene vínculos con lo femenino, pueden justificar su rechazo por temor y deseo.

La filosofía helenística y el trabajo realizado por los principales pensadores ha proporcionado el conocimiento del deseo, el placer, la evasión del dolor y el cultivo de uno mismo, favoreciendo la eliminación de los tópicos y prejuicios que han impregnado a los filósofos del jardín. Del mismo modo nos han entregado expresión y método en la búsqueda creativa erradicando enjuiciamientos. Estos procedimientos, focalizados en la identidad

femenina, han servido de herramientas para construir posibles investigaciones escénicas humorísticas. Con este estudio eliminamos aquellas “impurezas” que la risa, el disfrute y la jovialidad han arrastrado, lo que nos permite concebir que el pensamiento desarrollado entre estas nociones, no tiene por qué ser corrosivo ni superfluo. Consideramos que los “saberes de la vida” de los cínicos depositados en la amistad y filantropía, hoy por hoy apremian ser revisados.

Posteriormente nuestra investigación fue dirigida hacia los acontecimientos históricos y sociales durante el asentamiento de la era cristiana. Con ello comprobamos y revisamos esta complicada etapa de la historia occidental y abordamos los supuestos momentos “oscuros” del medievo rastreando las manifestaciones artísticas teatrales. A pesar de la ocultación de la risa, de la comedia y de las mujeres, hemos rescatado formas teatrales dentro de la Iglesia Católica de suma importancia, entre ellas el fenómeno del *risus paschalis* y sus generalidades. Esta realización cristiana dada dentro del ámbito sagrado, realizada por predicadores, sacerdotes e incluso obispos y con la participación de la risa, chistes y obscenidad, ha brindado pensamientos luminosos a las lamentables atrocidades cometidas en la Edad Media. De iluminación también tratamos la risa velada y oculta en las “beguinas”, contribuyentes de una literatura inédita en lengua materna. Como ocurre con el *risus paschalis* no se conocen como consideramos que merecen y requieren.

La Modernidad ha sido tratada desde Descartes, Spinoza y Pascal, junto a Segismundo como personaje dramático que refleja los contrastes y claroscuros propios del Barroco. Hemos abarcado los cambios históricos más importantes aquí sucedidos. En esta época surgió una nueva literatura que podríamos denominar femenina, de gran valor para nuestras

inquietudes, así como es descubrimiento de varias filósofas a las que dimos nombre, como Isabel de Bohemia, quien además de ser una célebre mujer por su saber, fue influyente en la obra de Descartes.

Los filósofos estudiados en conjunto representan un esencial cambio en el paradigma moderno, y nos permitió reflexionar sobre la influencia del racionalismo en la concepción y gestación de las artes escénicas. Nuestro planteamiento gira entorno a la importancia del método cartesiano y cuanto pudo afectar a la creación artística, pues con él se forja el pensamiento que durante los siglos posteriores tendrá desarrollo. Concluimos que la negación dada hacia la diferencia y la confianza en la medida, el orden y la razón, está estrechamente relacionada con los agentes creativos y con un exceso de técnica, sesgando aquello que otros saberes dan.

La “ciencia jovial” propuesta por Nietzsche ha ocupado un papel sustancial en la posterior filosofía contemporánea e inspirado a numerosos artistas. Hemos tratado su concepción de la risa y su pensamiento como apoyo para el estudio de la técnica teatral con Artaud y Grotowski. Nietzsche y su defensa de la vida como obra de arte en el análisis de la filosofía contemporánea volverá a aparecer, así como su metáfora del niño, conformada como analogía con el arte de actuar.

La filosofía contemporánea durante la crisis del mundo “moderno” abarca numerosas peculiaridades, vertientes y complejidades. Como explicamos en la introducción de la tesis, nuestra tarea no pretendía emprenderse de manera exhaustiva pues son otros los recorridos que

nos interesan con respecto a la risa y el teatro. Sabemos que hemos dejado atrás autores trascendentales pero no pretendíamos reescribir la completa historia de la filosofía y el teatro.

En la línea de nuestro interés, aparece el estudio de Freud sobre el chiste y la relación que elaboró en relación con el inconsciente. La ciudad de Viena nos sirvió de “marco escenográfico” para constatar las necesidades de la sociedad y los avances gestados de la mano de Ludwig Wittgenstein y sus aportaciones. Han aparecido nombres y obras que hemos analizado tras el desarrollo del “pensamiento débil” con el apoyo de la obra de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. Han sustentado el territorio de aquellos saberes que se valen de la metáfora, como por ejemplo vimos en Heidegger a partir del cual germinaron nuevas reflexiones en torno a la hilaridad y lo que podría significar “habitar en la risa”. Como Walter Benjamin sostuvo sobre lo desterrado y olvidado en la concepción de nuestra historia “lineal”, hemos comprobado que hay “otros” lugares por rastrear, conceptos que quebrar a la busca de una palabra fronteriza con lo misterioso, ahí donde surge la creación.

El pensamiento que sostiene que con la razón-fuerte se ha producido el olvido de los “débiles” en la historia, nos permitió reflexionar sobre nuestro tema. En esta línea tuvimos en cuenta figuras femeninas como Simone Weil y Hannah Arendt por sus aportaciones filosóficas, reflejo de la época que les tocó vivir. Concluimos que la “posmodernidad” trajo un nuevo tipo de humor, aquel que nace del horror y la incomprensión del mundo que rodea al artista. Pensamiento que nos dejó acceder a las líneas creativas desde la perspectiva filosófica y tras ella hallar respuestas sobre cómo la risa regenera el caos y llama la atención ante la pérdida de sentido. La “banalidad del mal” de Arendt, brinda una perspectiva útil para pensar, como

ejemplo, sobre el humor de Chaplin referente al holocausto, o también porqué Marcel Marceau eligió el arte del silencio.

La senda por las obras elegidas de la historia del teatro cómico, partió con Aristófanes abordado desde la visión filosófica, sumado a la presencia de personajes femeninos en su obra. Nuestro estudio de la Comedia del Arte ha brindado datos poco difundidos como la presencia de la mujer y su incorporación en la escena. Llegamos a la conclusión de que el material teórico sobre su trabajo tiene un acceso limitado, acotado y de difusa claridad, por lo que requiere de una mayor atención investigadora para subsanar estas carencias.

La comedia de nuestro Siglo de Oro de la mano de Lope de Vega la hemos focalizado en *Arte nuevo de hacer comedias* por significar el punto de giro a la nueva manera de hacer teatro en nuestro país. El teatro obtuvo con él un acceso al pueblo, cuyos Corrales de comedias se hacen eco de las risas suscitadas y los éxitos cosechados. Los personajes femeninos en esta época y en la Isabelina han sido abordados durante la tesis, así como la figura de Moliere y las enormes dificultades que tuvo que superar para llevar a escena sus comedias; las penurias y críticas no le bastaron para desistir. Por todo esto llegamos a la conclusión de que lo cómico tiene un enorme poder en la escena.

Nuestro paso por el mimo y el clown han sido tratados con el posterior análisis de la obra de Beckett e Ionesco, pues nuestro interés se dirige a rastrear los influjos que la mimo tuvo en obras dramáticas de la escena contemporánea. Como es en sí un arte sin palabras, se han podido perder numerosos espectáculos. Según investigamos la primera mimo nace en la época romana, Teodora, que además de artista luchó por la mejoría en las condiciones de las

mujeres realizando una labor imperiosa. Consideramos que estos datos han sido silenciados y difusos. Sobre este arte, concluimos que nuestra educación se dirige a instruir sobre la palabra escrita y hablada como fuentes comunicativas, olvidando el conocimiento que el propio cuerpo guarda y sus capacidades expresivas.

De la escena contemporánea hemos tratado la obra y responsabilidad de Valle Inclán como renovador del teatro español y junto a él la España de su tiempo. Aquella que vio la nueva clase social de las obreras y su incorporación a la industria tras la primera Guerra Mundial. Contamos con la figura de Carmen de Burgos y María de Lejárrega como reflejo del trabajo que otras muchas intelectuales emprendieron para mejorar las desigualdades con respecto a los hombres. La España de Valle es la que retrató en sus obras, *Luces de Bohemia* fue nuestra elección por ser el texto donde se define por primera vez la naturaleza del esperpento. Un nuevo humor sale a escena presidido por Valle y las necesidades renovadoras del dramaturgo guardan similitudes con Craig, también citado. Un teatro que saca a la luz lo deformado, lo monstruoso, Valle y su lenguaje carnavalesco nos trae lo oculto, aquello que la cultura embellece pero que contiene lo deforme y absurdo de la realidad. Como también lo gestado por Artaud y su risa macabra, en la necesidad de cambio. Los escritores o artistas “malditos” fueron aquellos no comprendidos en su tiempo, los que desearon despertar y zarandear al público-sociedad con un mensaje alentador.

Por último, tras el estudio desarrollado hemos constatado la ausencia de mujeres en la historia del teatro que, como en otros ámbitos, sucede por la desmemoria. Hemos comprobado que la escasez de referentes para construir un propio lenguaje artístico e identidad femenina, imposibilita quebrar moldes heredados. La desigualdad de personajes femeninos en obras

dramáticas se está subsanando desde las últimas décadas pero de forma escasa. Las dramaturgas de nuestro país apenas tienen acceso y visibilidad en comparación con sus compañeros los hombres, además de otras desigualdades que venimos constatando en la tesis. Recogemos el testigo de María Lejárrega y su defensa de las mujeres como agentes de la paz. Rescatar a las cómicas que tejieron hilaridad ofrecería espejos para poder construir un humor propio y todas sus bondades trabajadas aquí. Es por esto que concluimos con la necesidad de crear una genealogía real, física de las mujeres en la escena, que por nuestra parte deseáramos continuar el camino contribuyendo a las investigaciones que requieran para ejecutarlo.

6. Bibliografía

ARISTÓFANES, *Las nubes*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004

ARISTÓFANES, *Lisístrata*, (Trad. Elsa García Novo), Madrid, Alianza, 2004

ARISTÓTELES, *Poética*, (Trad. Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2013

ARRABAL TERÁN, Fernando, *EL laberinto*, Madrid, Cátedra, 1999

ARRABAL TERÁN, Fernando, *El triciclo*, Madrid, Cátedra, 1999

ARRABAL TERÁN, Fernando, *Fando y Lia*, Madrid, Alianza, 1986

ARRABAL TERÁN, Fernando, *Pic-Nic*, Madrid, Cátedra, 1999

AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995

BARING, Anne, CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa*, (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urz), Madrid, Siruela, 2014

BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Trad. Carmen Corral), México, D.F, Tusquets, 2007

BECKETT, Samuel, *Acto sin palabras*, (trad. José Manuel Azpeitia), Barcelona, Aymá, 1965

BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, (Trad. Ana M^a Moix), Barcelona, Barral, 1978

BECKETT, Samuel, *Fin de Partida*, (Trad. Ana M^a Moix), Barcelona, Tusquets, 2006

BECKETT, Samuel, *La última cinta*, (Trad. Luce Moreau Arrabal), Barcelona, AYMÁ, 1965

BECKETT, Samuel, *Pavesas*, (Trad. Francisco Romá, Vicente Hernández Estevez), Barcelona, Tusquets, 2000

BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, (Trad. M.^a Luisa Pérez Torres), Madrid, Alianza, 2012

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, (Trad. Ramón Gil Novales), Barcelona, Península, 2002

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2003

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Cátedra, 2003

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1998

CAMPOAMOR RODRÍGUEZ, Clara, *El voto femenino y yo: mi pecado mortal*, Madrid, horas y HORAS, 2010

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992

CIRLOT, Victoria, GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Martínez Rosa, 1999

DE MARTINO, Giulo, BRUZZESE, Marina, *Las filósofas*, (Trad. Mónica Poole), Madrid, Cátedra, 1996

DE VEGA CARPIO, Lope Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Catedra, 2012

DE VEGA CARPIO, Lope Félix, *El perro del hortelano*, Ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, 2001

DE VEGA CARPIO, Lope Félix, *Fuente Ovejuna*, Madrid, Alba, 1996

DE VEGA CARPIO, Lope Félix, *La dama boba*, Hermes, Ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, 2001

DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa, 1987

DEL VALLE-INCLAN, Ramón, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa, 2004

DESCARTES, Rene, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, (Trad. Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1977

DEVEREUX, Heorges, Baubo. *La vulva mítica*, (Trad. Eva del Campo), Barcelona, Icaria, 1984

DÍAZ GUTIÉRREZ, Jorge, *El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2012

DÍAZ GUTIÉRREZ, Jorge, *El velero en la botella*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2012

DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, (Trad. José Delor), Madrid, Guadarrama, 1975

ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*, (Trad. Ricardo Pochtar cedida por la Editorial Lumen), Madrid, El país, 2005

EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, BLEIMAN, Mikhail, KOSINTSEV, Grigori, *El arte de Charles Chaplin*, (Trad. Héctor Franzi), Nueva Visión, Buenos Aires, 1973

EUGEN BERTHOLD, Friedrich Brecht, *Piezas en un actor*, (trad. Miguel Sáenz), Madrid, Alianza, 2005

FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, (Trad. Carla Matteini), HIRU, Guipúzcoa, 1998

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1973

FREUD, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 2013

- GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975
- HARRIS, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, (trad. Juan Oliver Sánchez-Fernández), Madrid, Alianza, 2012
- HARTMANN, Nicolai, *Estética*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Universidad Nacional Autónoma, 1977
- HUERTA CALVO, Javier, et al, *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999
- HUERTA CALVO, Javier, *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987, Barcelona, Serbal, 1989
- IONESCO, Eugène, *Rinoceronte*, (Trad. María Martínez Sierra), Madrid, Alianza, 1982
- JACOBELLI, María Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual* (Trad. Clara Cabarrocas), Barcelona, Planeta, 1991
- JARA, Jesús, *El Clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, PROEXDRA, Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España, 4º Edición
- LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, (Trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro), Barcelona, Alba, 2004
- LÉVIS-STRAUSS, Claude, *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*, (trad. Juan Almela), México, fondo de cultura económica, 2013
- LLEDÓ, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995
- MAILLARD, Chantal, *Filosofía en los días críticos, diarios 1996-1998*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2001

MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta María, *Mujeres pensadoras, místicas, científicas y heterodoxas*, Madrid, Castalia, 2008

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Tomo II, Madrid, Istmo, 1973

MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 2003

MIHURA SANTOS, Miguel, *Melocotón en Almíbar*, Madrid, Espasa, 2005

MIHURA SANTOS, Miguel, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 2003

MONK, Ray, *Ludwing Wittgenstein. El deber de un genio*, (Trad. Damián Alou), Barcelona, Anagrama, 1994

MURANO, Luisa, *El Dios de las mujeres*, (Trad. M^a Milagros Rivera Garretes), Madrid, Horas y horas, 2006

NGOZI ADICHIE, Chimamanda, *Todos deberíamos ser feministas*, (trad. Javier Calvo), Barcelona, Penguin Random House, 2015

NIETZSCHE, Friedrich, *EL nacimiento de la tragedia*, (Trad. Joaquin B. Linares), Madrid, Anaya, 2016

NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edimat, 2007

OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, (Trad. J. Llansó), Madrid, Alianza, 1981

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, (Trad. Juan Domínguez Berrueta), Buenos Aires, Aguilar, 1966

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*. (Trad. Jaume Melendres), Barcelona, Paidós, 2013

PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998

PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Banquete*, (Trad. Tomás Meabe y Patricio Azcárate), Madrid, Mestas, 2003

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *El Avaro*, (Trad. Francisco Castaño Clavero), Madrid, Alianza, 2004

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *El burgués gentil hombre*, (trad. Lo desconocemos), Madrid, Alianza, 2004

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *El enfermo imaginario*, (trad. Francisco Castaño), Madrid, Alianza, 2004

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *El misántropo*, (trad. Mauro Armiño), Madrid, Espasa, 1999

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *Las mujeres sabias*, (Trad. Lo desconocemos), Ferni, Barcelona, 1975

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *Los enredos de Scapin*, (trad. Mauro Armiño), Madrid, Espasa, 1999

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *Tartufo*, (Trad. Mauro Armiño), Madrid, Unidad, 1999

REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Gaceta, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, Alianza, 1983

ROLDÁN LÓPEZ, Carlos, *El superhombre como obra de arte*, Sevilla, Círculo rojo-Investigación, 2012

ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, (Trad. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1999

SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, (Trad. Raúl Gabás), Barcelona, Tusquets Editores, 2011

SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, (Trad. José Planells Puchades), Madrid ,Alianza, 1998

SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005

SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Cumbres, 2013

SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, GÓMEZ BLESA, Mercedes, *Debes conocerlas*, Madrid, Huso, 2016

SHAKESPEARE, William, *EL sueño de una noche de verano*, (trad. Ángel Luis Pujante), Madrid, Espasa, 2005

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, el príncipe de Dinamarca* (Trad. Luis Astrana Martín), Madrid, Unidad, 1999

SHAKESPEARE, William, *La violación de Lucrecia*, (Pablo Mañé Garzón), Barcelona, Ediciones 29, 1997

SHAKESPEARE, William, *Las alegres comadres de Windsor*, (trad. Lo desconocemos), Madrid, Alonso, 1969

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, (trad. Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan V. Martínez Luciano y Jerano Talens), Madrid, Alianza, 1997

SHAKESPEARE, William, *Noche de reyes*, (trad. Ángel Luis Pujante), Madrid, Espasa, 2005

SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según orden geométrico*, (Trad. Óscar Cohan), México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, FCE, 1977

TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979

URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona, Destino, 1983

VALCÁRCEL, Amelia, CAMPS, Victoria.: *Hablemos de dios*, Madrid, Santillana, Tauris Pensamiento, 2007

VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, (Trad. Luis de Santiago), Madrid, Cátedra, 1990

WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, (Trad. Carlos Fortea), Madrid, Cátedra, Colección teorema, 1995

WITTE, Bernd, *WALTER BENJAMIN. Una biografía*, (Trad. Alberto L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1990

ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990

ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000

Recursos literarios electrónicos

DE CRESCENZO, Luciano: *Historia de la filosofía griega (Los presocráticos)*. pdf,

Rescatado de : bookdesigner@the-ebook.org,

KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN EARLE, John, SCHOFIELD, Michael, *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid, Gredos, pdf , recuperado de: www.fiuxy.co, p. 108

Artículos

a. Online

MORA MÍNGUEZ, Teodoro Manuel, *Nietzsche, Eurípides, Diógenes, el “imposible diálogo” en la inversión de los valores desde la desmitificación griega a la secularización moderna. Comentario a los párrafos 12 y 13 de El nacimiento de la tragedia*, Revista HYBRIS, ISSN 0718-8382, Vol. 5 N° Especial: El arte de Dionisos., Julio 2014, p. 87-99, Recuperado de:

www.cenalties.cl,

BERNÁRDEZ, Mariana, *María Zambrano: sobre Diótima de Mantinea*, Revista Conaculta, Biblioteca de México, ISSN 0188-476X, N°69, Mayo-Junio 2002, págs. 17-19, Recuperado de:

<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx>

CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en las comedias de Juana Inés de la Cruz*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, Recuperado:

www.cervantesvirtual.com

CASTRO FAUNE, Carolina, *El método socrático y su aplicación pedagógica contemporánea*, BAJO PALABRA. Revista de Filosofía. II Época, N° 7, (2012):441-452, Recuperado de:

<https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3251>

BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, *Diógenes de Sínope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos*, Grupo de investigación BÁLETEG HUM 380 de la Junta de Andalucía,

Revista Paremia, ISSN 1132-8940, Nº. 8, 1999 (Ejemplar dedicado a: II Congreso Internacional de Paremiología (6-9 de mayo de 1998), págs. 57-64, Recuperado de:

cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/008/008_benitez.pdf

ZARZAR MUÑOZ, Cristóbal, *Diógenes de Sínope y los filósofos perros: algunas consideraciones sobre el ideario del movimiento cínico de la antigüedad*, Revista Historias del Orbis Terrarum, ISSN-e 0718-7246, Nº. Extra 2, 2, 2010 (Ejemplar dedicado a: ACTAS DEL III ENCUENTRO PARA ESTUDIANTES DEL MUNDO CLÁSICO Y MEDIEVAL), págs. 8-16, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796580>

AMAT, Dolores, *Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político*, Revista Anacronismo e Irrupción. ISSN 2250-4982 – Vol. 5 Nº 8 – Mayo 2015 a Noviembre 2015, pp. 79-116. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5667728.pdf>

RAMOS JURADO, Enrique Ángel, *Eros demoníaco y mujer demoníaca, Diotima de Mantinea*, Revista Habis, ISSN 0210-7694, Nº 30, 1999, págs. 79-86, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/aleaut?codigo=116241>

ARBAIZAR GIL, Benito, *El genio maligno en Descartes y la reiteración moderna de la metafísica*, Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 1 (2002): 223-248 ISSN: 0034-8244, Recuperado de

<https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/viewFile/RESF0202120223A/9921>

ROJAS PARADA, *El lugar de la filosofía. Consideraciones sobre la filosofía trascendental en el siglo XX*, Logos: Anales del Seminario de Metafísica, ISSN 1575-6866, Nº 34, 2001, págs. 223-250, Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=166711>

MARQUÉS RODILLA, Cristina, *La muerte en la filosofía del siglo XX*, Trama y fondo: revista de cultura, ISSN 1137-4802, Nº. 35, 2013, pág. 2, Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4574771.pdf>

JARAMILLO VÉLEZ, Rubén, *La Viena de Freud, su contexto histórico, político y cultural*, Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana, ISSN 0120-1093, Vol. 21, Nº. 1, 2009, págs. 175-192, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4895499.pdf>

RAMOS, Rafael, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura, ISSN 2014-8860, Nº 18, 2012, págs. 327-330, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4730072>

FERRER VALS, Teresa, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad Valenciana, 2015, Recuperado de:

www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20orioja.pdf

SANCHEZ BRIOSO, Máximo, *Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?*, Universidad de Sevilla, Revista Habis, ISSN 0210-7694, N°36, 2005, págs. 77-98, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415782>

MENÉNDEZ PLA, Ramón, *No somos los únicos*, Desde el Jardín: revista de psicoanálisis, ISSN 1657-3986 N°13, 2013, págs. 47-53, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=10334>

PLAZA CHILLÓN, José Luis, *La máscara como metáfora y la imagen del clown en los dibujos de Federico García Lorca*, Congreso Internacional Imagen Apariencia, Noviembre 2008, ISBN 978-84-691-8432-5, Universidad de Granada, Recuperado de:

congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2691/264

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936)*, Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 2, 1994 (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas), págs. 129-139, Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1740528>

IMAZ, Virginia, *Género y humor*, artículo de la plataforma digital Clownplanet, Recuperado de:

<http://clownplanet.com/>

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María, *Queridas cómicas. Tributo a doce actrices españolas inolvidables*, Aposta, revista de ciencias sociales, ISSN 1696-7348, n° 46, Julio, Agosto y Septiembre 2010, Recuperado de:

<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros5.pdf>

REIZ, Margarita, *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro*. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español, Verbeia revista, N° 1, ISSN 2444-1333, Recuperado de:

www.ucjc.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf

b. Impreso

GROTOWSKI, Jerzy, *Grotowski, n° especial de homenaje*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología A. C, Octubre 1992/ Enero 1993, Año 3 N° 11-12, México, Ixtapalapa

SALVAT, Richard, *El mimo*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en n° lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs. 102-105

LEVER, Maurice, *Historia de la mima*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en n° lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs.8-33

LECOQ, Jacques, *Del mimetismo a la imitación*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en n° lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs. 34-57

DECROUX, Etienne, *Teatro y Mimo*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología: MÁSCARA, Escenología, Abril- Junio 1993, [en nº lo desconocemos] México, Ixtapalapa, págs. 58-70

CABALLERO, Ernesto, *De ley*, Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, Mujeres que cuentan [Especial autoras], Nº1, ISSN 2255 4483, RECUPERADO DE:

[HTTP://WWW.AAT.ES/ELKIOSCOTEATRAL/LAS-PUERTAS-DEL-
DRAMA/DRAMA-EXTRA-1/LA-TERCERA-DE-LEY/](http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/)

MACÍAS, Alicia, Las mujeres que liberaron el nacimiento del cine, Revista Pikara Magazine, CIF G95628558, Recuperado de:

[18/04/2016 http://www.pikaramagazine.com/2016/04/las-mujeres-que-lideraron-el-nacimiento-del-cine/](http://www.pikaramagazine.com/2016/04/las-mujeres-que-lideraron-el-nacimiento-del-cine/)

Entrevistas

J. BERNSTEIN, Richard, *Ironías de la filosofía*, Entrevista realizada por Ramón del Castillo, Revista Minerva 25. 15, Círculo de Bellas Artes, pág. 20-24, 26-05-2015, con motivo de la conferencia: *What is socratic irony* , Recuperado de:

www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=652

MAILLARD, Chantal, entrevista, revista panhispánica de crítica literaria VISPERAS, Recuperado de:

<http://www.revistavisperas.com/entrevistachantalmaillard/>

MARCEAU, Marcel, Entrevista realizada por Liz Perales, revista teatral: elcultural, 01/05/2002, Recuperado de:

<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Marcel-Marceau/4689>

DEL BARRIO, Blanca, Entrevista realizada por la revista asturiana de teatro, La ratonera, N°18, Septiembre de 2006, Recuperado de:

http://www.la-ratonera.net/numero18/n18_blanca_barrios.html

Filmografía

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), (1936), *Tiempos Modernos*, [cinta cinematográfica], EEUU: Charles Chaplin Productions y United Artists

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), (1921), *El chico*, [cinta cinematográfica], EEUU: Charles Chaplin Productions y First National Picture

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), (1928), *EL circo*, [cinta cinematográfica], EEUU: United Artists

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), (1940), *El gran dictador*, [cinta cinematográfica], EEUU: Charles Chaplin Film Corporation, United Artists y Charlie Chaplin Studio

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), *Vida de perro*, [cinta cinematográfica], EEUU: First National Picture

SPENCER CHAPLIN, Charles (productor y director), (1931), *Luces en la ciudad*, [cinta cinematográfica], EEUU: United Artists

BROKEMPER, Bettina y REXIN, Johannes (productores) y VON TROTТА, Margarethe (director), (2012), *Hanna Arendt*, [cinta cinematográfica], Alemania, Luxemburgo y Francia: Heimatfilm, Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk

SCARDAMAGLIA, Elio y GUERRA, Ugo (productores) y FELLINI, Federico (director), (1970), *The Clowns*, [cinta cinematográfica], Italia, Alemania, Francia: Rai, Compagnia Leune Cinematográfica, Office de Radiodifusión Francese

BARRON, David (productor) y BRANNAGH, Kennet (director), (1996), *Hamlet*, [Cinta cinematográfica], Reino Unido y EEUU: Castle Rock Entertainment

MATAS, Alfredo (productor) y GARCÍA BERLANGA, Luis (director), (1985), *La vaquilla*, [Cinta cinematográfica], España: In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica S.A., Jet Film

MATAS, Alfredo (productor) y GARCÍA BERLANGA, Luis (director), (1961), *Plácido*, [Cinta cinematográfica], España: Jet Film

Conferencia

MASCARELL, Rosa, ELIZALDE, María, SOLSONA, Héctor, *Sobre la razón poética de María Zambrano*, Centro cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 17, 18/11/2016