

II EL DESBARAJUSTE

El orden de las sociedades diferencia, clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones. En ese marco, y en tales condiciones, quedan incluidos papeles y modelos de conducta. Ese orden puede ser embrollado, objeto de burla, invertido simbólicamente, a falta siempre de poder derrocarlo. Su astucia suprema es, precisamente, la de sacarle provecho a semejantes amenazas, haciendo de ellas un instrumento con que fortalecerse; he ahí dónde reconocer las leyes de una termodinámica social en que se manifiesta la función asignada al desorden en el seno mismo del orden.

Es este último quien conserva la ventaja inicial, puesto que cuenta con la subordinación de las conciencias. La desviación puede generar vergüenza, culpabilidad ante uno mismo, censura por parte de los demás, todo ello antes incluso de que la ley aplique su rigor. Estas constricciones tienen por sí mismas fuerza suficiente como para poder imponer un estilo, una manera distintiva, a una civilización o a una colectividad. El ejemplo más utilizado, siempre a punto para su uso, es el del Japón. El ridículo deviene causa de ostracismo, y la humillación pública puede convertirse en vergüenza suicidaria. Esta obsesión por el juicio exterior equivale a la relativa al pecado (y, por tanto, al juicio final) en Occidente. Por otra parte, la equivalencia no es exclusiva. La pérdida de prestigio no sólo causa estragos en Oriente. Madame de Staël constataba cómo, en su época, el ridículo se había convertido en Francia en «el arma más terrible que emplearse pueda».

La opinión de los otros, a veces puesta en escena, hace ley. Así, los antiguos esquimales de Groenlandia recurrían al duelo

de canciones para solucionar un conflicto entre dos oponentes. Éstos se enfrentaban ante la asamblea tribal, reunida para asistir al juicio tanto como al espectáculo. Los protagonistas se enzarzaban en una guerra de palabras, burlas, insultos, obscenidades. Era el ridículo lo que estaba en juego. Su consecuencia era la de una grave perjuicio para aquel que lo sufría, puesto que, socialmente devaluado, su suerte no podía ser ya otra que la de la soledad o el exilio. Esta lucha verbal espectacularizada puede adoptar la forma de un juego de riesgo elevado. Como en el sur de Italia, donde adopta un nombre en extremo revelador: la Ley. Roger Vailland hizo de ello el tema principal de una de sus novelas. Los jugadores escogen en cada grupo a un jefe que impone sus reglas y su dominio; éste insinúa, reprueba, agravia el honor de sus adversarios. Su arte de la provocación se nutre del juicio de los testigos; las víctimas deben padecer la ley sin rechistar. Se trata de un juego de poder llevado al extremo de lo arbitrario y en el que no se emplea otra arma que la del ridículo.

Estamos haciendo referencia a uno de los instrumentos más poderosos de que se vale la conformidad. Un antropólogo, Paul Radin, constató como ésta preserva tiránicamente el orden establecido mucho mejor de lo que podrían hacerlo las más coercitivas y terminantes instrucciones. Los indios de las llanuras, en América del Norte, recurrían a la amenaza del ridículo con el fin de comprometer a sus guerreros en empresas que exigían una bravura excepcional. Los indios tlingit de Alaska distinguían los actos criminales de los actos «vergonzosos». En el caso de estos últimos, sus autores eran objeto de ridiculización por medio de cantos y de efigies emplazadas en lugares públicos; la sanción era tan severa que solía acarrear el que los culpables acabasen por dejarse morir. Algo parecido podríamos encontrar entre los ashanti de Ghana. El escarnio asegura, más que cualquier otra forma de represión, la observancia de las tradiciones. Ataque sutil que permite despojar a un hombre de su propia estima y del respeto de los a él asociados; y de la que no existe

escapatoria, a no ser el suicidio, admitido en circunstancias así como podría serlo la guerra para evitar la captura o la servidumbre. Podrán resultar exóticos estos ejemplos, pero el fenómeno es general; el miedo al ridículo ocupa siempre el lugar que le corresponde y su asalto mata real o simbólicamente, tanto más si la víctima está socialmente en vida.

Pero los poderosos son menos directamente vulnerables que el resto de la gente. También en este asunto, los ashanti nos brindan una lección. Cuando uno de ellos ha sido ofendido por el jefe y decide replicar, siempre tras haber calculado los riesgos, recurre a una puesta en escena que supone para él una reparación pública. Obtiene la complicidad de uno de sus amigos, con quien se enzarza en una violenta querrela en presencia del jefe; ataca a su cómplice-sucedáneo, lo pone de vuelta y media y se burla de él. Se trata aquí de un subterfugio en el que no se engaña a nadie: el ofendido ha presentado su réplica, el amigo no ha resultado herido, el hombre de autoridad ha recibido indirectamente y en detrimento suyo la crítica. De hecho, el poder debe reservar un espacio a esta última que sea capaz de contenerla o transformarla. Las pasquinadas fueron, en Roma, un exutorio más o menos bien aceptado; cuando el papa Adriano VI, en un momento de mal humor, pretendió derribar la estatua de Pasquín, sobre la que habían sido fijados textos satíricos, se le hizo notar que ello no haría sino exacerbar las mordacidades. De los pasquines romanos a los diarios murales de China, esta tradición que permite la expresión crítica y su manipulación aparece apoyada y difundida. Los practicantes de la sátira colectiva (protegidos por el anonimato de la literatura popular) han procurado señalar por medio de la burla los límites del poder. El censor puede ocupar una posición reconocida en el marco de convenciones y usos capaces de prever los daños provocados por su ataque. Una vez al año, las figuras públicas más importantes de los Estados Unidos son sometidas a un juego de mofa que les pone en ridículo, aunque sea prácticamente a puerta cerrada. Es con ocasión del banquete ofrecido por el Gridiron

Club, organización que reúne a un cincuentena de corresponsales de prensa acreditados en Washington. Son invitados varios centenares de políticos notables, incluido el propio Presidente. Durante la velada, los participantes asisten a un espectáculo en el que los periodistas caricaturizan y se ríen de los poderosos. El ataque es político y no caben obscenidades ni alusiones sexuales. Sólo se admiten indiscreciones que los filtros seleccionados de información han hecho llegar a la prensa. La sátira queda, en lo esencial, confinada en el círculo del poder, como ocurriera con la del bufón de la corte de otras épocas.

El orden social parece contar, salvo en los periodos críticos, con todas las ventajas, incluida la de la complicidad de las conciencias. Y, sin embargo, es vulnerable; tras la fachada de las apariencias, el desorden trabaja, el movimiento transforma, el desgaste del tiempo deteriora. El juego de la verdad es el más peligroso; si el bufón tiene licencia para decirla es bajo la forma de broma, que la hace menos ofensiva. Los pintores trataron durante mucho tiempo las «escenas de poder» introduciendo en ellas a grotescos, locos, bufones o disfrazados. Es decir, la otra cara del aparato, del poder seguro de sí, de la grandeza. Pero esas figuras no han nacido únicamente del artificio o del arte, sino que nos restituyen una realidad que no es propiamente la de una época o civilización en concreto.

Lo imaginario colectivo les ha dado vida en el seno de mitos de los que Paul Radin pudo afirmar que revelaban «las más antiguas formas de expresión humana». Un personaje genérico, engendrado o que se transforma, que actúa tan pronto como dios o héroe que como bufón, es el del *Trickster*, así llamado por los mitólogos anglosajones para conservar con ello el recuerdo de una vieja palabra francesa que tiene el mismo significado: *triche*, trampa, fullería. Por mediación suya, todo queda confundido y cuestionado; los límites se desdibujan, las categorías se mezclan, las reglas y obligaciones pierden su fuerza. Las aventuras del héroe pueden hacer del mito el equivalente de una sátira, de una crítica sarcástica de la sociedad y del tipo de hom-

bre que genera. Entre los indios winnebago, el ciclo de Wakdjunkaga narra incidentes y acontecimientos que –provocados por el héroe– ofenden las más fundamentales conminaciones sociales. El jefe no se comporta de forma adecuada, rompe con las prohibiciones (en especial las de carácter sexual), saquea los lugares sagrados, erige su pene en lugar de su emblema de autoridad con motivo de la fiesta anual o rechaza los «ideales» de la sociedad. Algunos rituales son presentados de manera paródica; la competición ceremonial entre clanes en que se pone en juego la jefatura, los procedimientos y pruebas que señalan el paso a la pubertad, las prácticas mediante las que se obtiene la bendición de los espíritus, las costumbres impuestas con motivo de las incursiones guerreras. En todas estas circunstancias, el héroe perturbador suscita la anécdota o la transgresión y se ríe de todo con total impunidad. Los mitos del *Trickster*, o embaucador, cuentan con una amplia difusión en América del Norte; nos devuelven al tiempo de los orígenes o del extremo pasado, lo que permite la crítica atemporal y la sátira aparentemente inofensiva; todos estos mitos dan cuenta de los hechos (y metahechos) y gestas de un héroe mal identificado, en ciertos aspectos divino, siempre errabundo, que ignora los límites del bien y del mal, poderosamente sexuado, complicado en aventuras caracterizadas por la astucia y el equívoco. Es mediante la indefinición, lo inesperado o el movimiento desordenador de distinciones que se expresa imaginariamente esta falta de respeto hacia el orden, adoptando la apariencia de una figura capaz de transformarse y de hacer chistes sacrílegos.

Carl Jung hizo el comentario psicológico de estas observaciones antropológicas. Le atribuyó al mito del embaucador una eficacia terapéutica de otra naturaleza, la de evocar las insuficiencias de las sociedades de los primeros tiempos, así como los aspectos «inferiores» del carácter en los individuos. No se trataría tanto de una disolución del orden por la irrisión, como de la producción de imágenes negativas que incitaran al olvido de esas inferioridades originales, lo que conduciría al reconoci-

miento positivo de todo lo que los desarrollos ulteriores de la sociedad ha ido aportando. Desde una perspectiva freudiana, los analistas contemporáneos han puesto en evidencia la función liberadora de las pulsiones, sexuales y agresivas, que, en condiciones de normalidad socialmente reprimidas, sólo pueden formularse de manera indirecta si se quiere evitar el riesgo de desintegración social. Lo que se plantea es, en estos casos, las «domesticaciones» primeras a partir de las cuales el orden social pudo llegar a constituirse: las de la sexualidad y la violencia. Y de ahí las instituciones de parentesco o de autoridad que las ejercen, bajo la protección de interdicciones imperativas.

En los contenciosos entre el hombre y la sociedad que le somete, el personaje del embaucador permite expresar, a través del mito, incertidumbres y rechazos, introducir imaginariamente la turbulencia en un universo de códigos y restricciones. Esta figura ocupa una posición central tanto en los mitos popularizados por las literaturas orales como en aquellos que rigen lo sagrado y las prácticas rituales. En *Leyendas de Guatemala*, Miguel Ángel Asturias nos habla de las aventuras de Guacamayo, «pájaro abigarrado como la mentira», falso dios y por tanto embustero. Este personaje engaña por medio de la palabra, «lía» con su lengua, intenta perder a los dioses, entre ellos a uno de los más antiguos –Kukulkán, la Serpiente Emplumada–. Crea la ilusión y, al mismo tiempo, desilusiona, puesto que cuando está ebrio «ve las cosas como son». Las tradiciones africanas también le reservan su lugar a una entidad turbulenta. En los cuentos de animales, que sitúan sus aventuras en el marco de la vida cotidiana, la liebre o la araña le prestan con frecuencia su forma. Las peripecias de este personaje son la consecuencia de la astucia, del engaño, de las trampas de que hace víctima al poder; es mediante todo ello que, como hace notar Denise Paulme, se introduce «el movimiento y la vida» en un mundo que de otro modo permanecería inalterado. A un nivel superior, ciertas mitologías africanas hacen surgir, a medio camino entre los dioses y los hombres, la figura de un perturbador divino.

Tal es el caso de Legba, al que podemos encontrar presente tanto en el universo religioso de Benin como en el de la deportación negra a las Américas. En el antiguo Dahomey, aparece como el último de los hijos que le nacen a una divinidad primordial andrógina. No recibe a su cargo sector alguno de la creación, sino la capacidad de dominar las lenguas, de hacer de intérprete entre los dioses y entre éstos y los humanos. Porque es el dios de la comunicación, goza del don de la ubicuidad y puede entrar en acción en cualquier lugar. Tiene su sitio en todos los grupos de culto y en todas las casas. Se halla presente en los puntos de encuentro o de paso –los cruces de caminos, los lugares públicos y los solitarios–. Está vinculado a la sexualidad, a los símbolos fálicos, a la «potencia». Aparece intrínsecamente unido a la adivinación, a la comunicación con el porvenir, a la palabra de Fa, el señor del destino.

El corpus de narraciones que reuniera Honorat Aguessy nos brinda una descripción multiforme de Legba. Por lo demás, sus numerosos nombres revelan que se hace referencia a una figura especialmente dotada para la transformación. No puede imponerle límites ni el espacio, ni las reglas, ni las categorías; escapa a las obligaciones y a toda autoridad, a las distinciones del bien y del mal, y, en su total libertad, es a veces comparable a un loco; es el «ser bueno-malo». Se le asocia al movimiento, a los desequilibrios, a los accidentes; opone su indisciplina divina a la «disciplina» del orden social y universal. Puede dispensar felicidad o infelicidad, perturbar, construir o destruir, lo que le vale ser también llamado el Destructor. Actúa por medio de la argucia, hace malas pasadas, confunde; es un dios malévolos, que, sin embargo, no resulta asimilable al Maligno cristiano. También está sujeto a la cólera: los sacrificios y ritos sirven para apaciguarlo. Practica la ironía que hace añicos las apariencias y disipa las ilusiones.

Gozando de la capacidad de intervenir en cualquier lugar, de ser, por saber y cálculo, señor de todas las situaciones, Legba cuenta también con la virtud de aplicar sus ardidés contra los

imperativos que definen el orden del mundo y de la sociedad. Al poner en acción una cierta dosis de libertad, introduce la posibilidad de no quedar del todo sometidos a las exigencias del destino ni a la fuerza de los poderes. El mito del que constituye la figura mayor presenta una significación política manifiesta; la mayoría de narraciones lo sitúan en relación con un detentador de poder, que puede ser el propio rey. Legba es el único que se atreve a oponerse al dios supremo, a las agrupaciones de dioses, al soberano, a la familia real, a los dignatarios. Esta capacidad ofensiva se manifiesta bajo tres modalidades básicas: la ironía, que devalúa el poder y sus jerarquías; la rebelión, que pone de manifiesto que el poder no es intangible, y el movimiento, que introduce la alteración del cambio en el seno del orden.

Legba es poderoso por el movimiento, mientras que el soberano que gobierna Dahomey dispone de un poder absoluto y controla el Estado a partir de la fijación de las posiciones sociales. Legba alivia el agobio del sistema; mezclando las cartas, abre camino a la iniciativa y a lo aleatorio. Se le atribuye la capacidad de concederle a todo hombre los medios de obtener lo mejor o lo peor de un destino que le es particular. Ni siquiera el propio rey escapa de esa labor, a la que se somete, por mucho que «su» Legba sea considerado el más fuerte. Gobernantes y súbditos se reúnen bajo el gobierno del dios, al que el orden político queda subordinado. De Legba emana una enseñanza capital: sin tener en cuenta el movimiento, sin reconocer y manejar ese desorden que no puede dejar de engendrar, el orden acabaría dejando la sociedad reducida a la condición de astro frío.

Las producciones de lo imaginario cobran forma, materialidad, en instituciones y prácticas; pero, al mismo tiempo, son procesadas en provecho del orden social y del poder que lo cuida. El entramado ceremonial público las inscribe en un espectáculo en el que el más estricto de los rituales puede coexistir con la más desenfrenada improvisación. La irrisión interpretada se transforma entonces en un drama sagrado y, a veces, en

algunas de sus manifestaciones, incluso «salvaje» (o regresivo).

La ilustración perfecta de ello nos la ofrecen los antropólogos que han estudiado el personaje y las funciones del bufón (o *clown*) ceremonial entre los indios americanos. Lo encontramos en gran número de sociedades establecidas en América Central y del Norte. La ironía, la parodia, la transgresión definen su posición —«aparte»— y su empleo. El antropólogo Julian Steward resumió los ámbitos y temas a partir de los que se organizan generalmente estos dramas de la ruptura social. El primer conjunto se ocupa del tratamiento burlesco de lo sagrado. El bufón ritual no respeta a nada ni a nadie; su licencia es total y se halla protegido por la más absoluta de las impunidades, su ataque golpea tanto más fuerte cuanto más reverenciado es el objeto al que se dirige. Entre los pueblos, introduce la parodia y lo cómico en el ceremonial y hace lo que de ordinario constituiría tabú. Entre los zuñi, se comunica con los dioses sin el menor respeto, como, por ejemplo, imitando una conversación telefónica y haciendo uso de un lenguaje vulgar. En California, los bufones de los maidu transfieren lo burlesco al ritual, poniendo con ello en ridículo a sacerdotes y notables. Esta irreverencia sacrilega se inscribe en el ceremonial, del que con frecuencia constituye el contrapunto. El segundo conjunto de temas es el centrado en la sexualidad y en lo obsceno, con una intensidad tal que algunas de estas sociedades han sido calificadas de «fálicas». Los *clowns* sagrados de los zuñi (los *Koyemsi*) portan simulacros de pene, violan las prohibiciones y animan a la licencia sexual en el transcurso de determinadas ceremonias; provocan también la repulsión y el escándalo extremos, consumiendo sobras, pequeños animales vivos, orina y excrementos, representando lo salvaje y la bestialidad. Entre los hopi, el cómico sagrado introduce durante la acción ritual cánticos salaces, gesticulaciones equívocas, travestimientos, exhibiciones de falsos penes y vulvas, copulaciones simuladas incluso sobre los propios altares. Para los indios de las llanuras, el bufonismo se caracteriza por la ruptura con las prohibiciones sexuales, los

simulacros indecentes y los comportamientos obscenos. La liberación deviene grotesca por exceso, lo sagrado queda fortalecido por el sacrilegio, la ruptura del orden cotidiano adopta el aspecto de un espectáculo de risa. Un tercer grupo de temas se refiere a la mala suerte. El bufón ceremonial se muestra entonces ínfimo, desposeído, miserable y cubierto de andrajos. Juega con la suciedad, la indigencia, el físico poco agraciado y la decrepitud de la ancianidad, el absurdo. Hace de las desventuras individuales un drama ridículo. Los tres registros principales a partir de los que el bufón compone su papel y sus textos no son disociables, por mucho que el acento puesto sobre uno u otro diferencie los tipos de sociedades y de culturas amerindias. En el momento del espectáculo ceremonial, todas las variantes colocan a cada ser humano ante los sistemas de fuerzas que conforman su condición: lo sagrado que le subyuga, el sexo que nutre sus pulsiones, la fortuna que engendra la incertidumbre y el riesgo.

El bufón ceremonial encarna a la ambigüedad, rompe con el orden y es la causa de esa ruptura. Forma parte del gran juego de los poderes. Entre los zuñi, constituye parte de la jerarquía que gobierna las colectividades. En razón misma de su singularidad: su nacimiento —se dice que incestuoso— es un escándalo, le diferencia; su fuerza proviene de capacidades sobrenaturales; su personaje se corresponde, a un tiempo, con el del payaso risible y con el del héroe. En razón también de los comportamientos prescritos a su función, dispone de una licencia absoluta que le permite violar todas las prohibiciones, pero está sometido a una disciplina y vive bajo peligro real el tiempo que dura su tarea. La ambivalencia se halla por doquier presente y puede hallarse también en los sentimientos que inspira; de un lado, el respeto, la reverencia, el afecto; del otro, el odio y el miedo que lleva a apaciguarlo por medio de presentes. Sin embargo, según Bunzel, intérprete del ceremonialismo zuñi, el grupo le reverencia y ama como a pocos jefes. De ahí procede la autoridad que se le otorga en las discusiones en que se tratan los asuntos comunita-

rios. El bufón ritual es, a la vez, aquel que libera por delegación, sin que la sociedad pueda reprimir sus transgresiones, y aquel que contribuye al mantenimiento del orden social. Un convertidor de desorden, cuyo instrumento lo constituye la teatralización ritual.

Porque la sociedad nunca está segura del todo de su orden, la función del payaso sagrado se encuentra presente y se asume en la mayor parte de las formaciones sociales sometidas a un poder tradicional. Así ocurre en Asia, en África, en Oceanía, como en las Américas, y, en ocasiones, en el interior de un complejo de prácticas que expresan determinada civilización a través de un simbolismo exuberante. Éste es el caso de Mongolia o del Tíbet, universos dotados de un imaginario de extraordinaria riqueza. Entre los mongoles, los bardos, reclutados en todos los niveles sociales, expresan mediante el relato épico alabanzas y críticas, de manera que sus narraciones denuncian y ridiculizan los abusos y ambiciones de los dominantes, nobles y sacerdotes. En el Tíbet, las ceremonias de protección contra las ofensivas de los demonios, o de expulsión del mal y del desorden por el procedimiento de la víctima propiciatoria, son frecuentes. La más importante, asociada a las fiestas del nuevo año y que tiene lugar en Lhasa, debe liberar al pueblo de las influencias nefastas y contrarrestar el poder devastador de una «fraternidad» diabólica, enemiga del Estado tibetano y de la Iglesia budista. Todas las fuerzas negativas son canalizadas hacia dos hombres que serán, acto seguido, expulsados de la capital. Estos personajes participan de una parodia demoniaca; visten groseras pieles, van tocados con gorros puntiagudos, su rostro aparece embadurnado mitad de blanco, mitad de negro; merodean por las calles y se apoderan de cuantos objetos llaman su atención. Durante la primera fase de las ceremonias, detentan el privilegio de una libertad sin restricciones. Hacen reír antes de convertirse en instrumentos de una purificación colectiva.

En el Tíbet, la intermediación del bardo y de sus ocurrencias le permite al relato remitirse a lo religioso, así como a prácticas

populares no menos que al ceremonial. El ritual, las fiestas y las actuaciones se articulan con los temas dominantes de la narración, que, en su conjunto, viene a expresar una manera de representar el mundo y la sociedad, su orden y los agentes que lo amenazan. La gesta de Joru-Gesar, comentada por Rolf-Alfred Stein, es una de las más reveladoras. El héroe es un personaje que se transforma. Niño divino presto a escaparse, es mantenido en la tierra y se convierte en el «villano Joru», expulsado y lanzado a múltiples empresas. Se le condena al exilio y a confraternizar con los demonios, de los que adopta la apariencia monstruosa y de quienes captura su poder, luego de haber eliminado a varios de ellos. Se le asimila al jefe de los mendigos ladrones de muchachas. Funciona como soberano, demonio o bufón. Se apoya en la fuerza de la ilusión y en su propia naturaleza, que permanece divina, lo que le permite salir victorioso de las pruebas. Hace jugarretas a los humanos, frecuenta a los dioses, conversa con los demonios, les reta a los dados y les engaña cuando participa en sus juegos. La magia, la mentira, la farsa que emplea, desconciertan y desarman. El héroe sale finalmente vencedor y se convierte en glorioso rey; las aventuras le han permitido dominar la «naturaleza demoniaca» en beneficio de la colectividad. En cierto modo, es un salvador; su demonismo implica una imagen invertida del Mefisto de Goethe, sus acciones no destruyen, sino que revigorizan. Lo que explica que, al utilizarla, se quiera que su epopeya quede vinculada a las ceremonias y fiestas que contribuyen al apaciguamiento y la regeneración de la sociedad.

La figura del bufón no ocupa la escena únicamente en sociedades exóticas y del pasado. Se halla igualmente presente en nuestros juegos, en nuestras tradiciones populares, en nuestros textos. En ellos lo vemos regresar con fuerza. Entre las cartas de baraja empleadas en Europa, encontramos el comodín, figura vestida como un bufón de la corte. Pero es en las cartas del tarot donde recibe su más rica significación: loco, pordiosero escandaloso, vagabundo que lleva un cinturón de oro evocador del

zodiaco, empujado hacia un horizonte en el que se perfila una indicación del caos. Esta carta juega con las apariencias y la realidad oculta; con el orden y el desorden; al no serle atribuida posición fija alguna, puede colocarse en cualquier parte, «va errante», desordena y ordena el curso del juego. El campo de las constataciones debe ser ampliado, puesto que el bufón jamás ha abandonado la escena folclórica, literaria o pictórica. Rey de los mendigos, rey del carnaval, rey respetado y despreciado, es, observa M. Szabolcsi, la «figura en que el orden se contempla en su vigor y en su caducidad». Del teatro de Shakespeare, con Falstaff y los personajes que imitan la locura para poder decir la verdad, al teatro de Musset y de Víctor Hugo, que dan entrada a la «malicia» del bufón de la corte, de la obra de Max Jacob, de Apollinaire, a la de Michaux, que utilizan la provocación del bufón, el demoledor de apariencias ha proseguido su larga andadura. A veces, hasta el punto de hacer que el escritor se identifique con él, como hacía James Joyce calificándose a sí mismo de «payaso irlandés» o de «gran farsante del universo». En la pintura, el recorrido no ha sido menos prolongado, puesto que nos conduce hasta traducciones contemporáneas del personaje por cuenta de Picasso, Ensor, Chagall, o por Miró, creador de un pueblo de arlequines. Este personaje expresa a través suyo una vindicación tanto de libertad, contra las represiones y la fuerza del orden, como de verdad, contra las ilusiones que le permiten al gran juego de las sociedades organizarse.

Pero debemos mirar todavía más lejos, contemplar cómo la función real del bufón es ambivalente, como lo es el propio personaje. Lo que expone es cómo pueden ser alteradas las distinciones y clasificaciones que la sociedad y la cultura imponen. Desconstruye para reconstruir de otro modo. Crea en el desorden; presenta una imagen enloquecida y heroica de la aventura individual, capaz de trascender las convenciones sociales. Tal y como se ha observado con frecuencia, libera por procuración. Su espectáculo hace de la ironía en todas sus manifestaciones la fuerza desacralizadora por excelencia, una fuerza a la que nada

ni nadie puede oponer resistencia. Sus excesos quiebran las más restrictivas censuras y pueden llegar hasta el extremo de la obscenidad y de la violencia salvaje. Ha podido ser calificado de «gran sacerdote de los rituales psicológicos» que, bajo estricto control, actualizan las energías individuales reprimidas por la sociedad. Su transgresión pertenece al orden del ritual y no se confunde en modo alguno con la de la orgía.

La función catártica del bufón ha sido subrayada con asiduidad: es un liberador de tensiones que trabaja para reparar las relaciones sociales. Barajador de cartas, también es un proveedor de orden. Rompe con las disciplinas, contribuyendo al mismo tiempo a restaurarlas. Por la vía de lo imaginario y del espectáculo, transforma los factores reales de ruptura en figuras de drama. Se convierte en portador de lo antisocial –lo que lo hace emparentable con la víctima propiciatoria– y en mensajero de contestaciones y verdades inconvenientes. Pero la violencia a la que se libra es paródica y queda desactivada por la hipérbole. *Muestra* a qué quedaría sometida una sociedad si se disolvieran las normas, las prohibiciones y los códigos: a una regresión a ese salvajismo que él mima en ciertos de sus excesos, a un quedar a merced de monstruos parecidos a aquellos con los que el imaginario tibetano poblaba la escena humana. Tiene a su cargo el desorden, las turbulencias individuales y colectivas, como el jefe y el sacerdote tienen el orden y la conformidad; y no es sin razones que los tres están obligados a portar una vestimenta distintiva que simboliza sus funciones. Al bufón se le otorga el lado de lo peligroso, pero a condición de ser él quien lo desencadene. Difícilmente podríamos reconocer en él la prefiguración del revolucionario, ni siquiera la del insurgente.

Con el bufón de la corte aparece el coprotagonista directo del poder. Su filiación parece remontarse a la Antigüedad. Contamos con testimonios relativos a la costumbre de mantener bufones o chocarreros domésticos en Persia, en Susa y en Ecbatana, en Egipto, donde las antiguas pinturas que decoran las tumbas muestran a ricos notables acompañados de personajes

contrahechos y grotescos. De Oriente, el cargo pasa a Grecia, luego a Roma. Aparece en las casas de personas pudientes o poderosas, donde reciben la tarea de «hacer reír» a la hora de las comidas, y se le reconoce como prueba de la existencia de un arte de la diversión. En la Edad Media, el bufón doméstico vuelve a encontrarse en las mansiones, cerca de los barones, en el convento y en la iglesia, cerca de abades y obispos. Luego, cambia de naturaleza y pasa a ocupar un posición en el seno de la institución política, figurando entre los allegados de príncipes y reyes. En Francia, los bufones de la corte merecerán pronto la confianza de los soberanos. Hugo el Grande, a mediados del siglo X, se hizo acompañar de uno de ellos en sus expediciones; san Luis mantuvo a varios en su palacio, al igual que Felipe-Augusto, que acabó por expulsarlos a causa de los excesos en su conducta. Pero es sólo en el siglo XIV cuando el cargo de bufón se convierte en un oficio especificado en los presupuestos reales. El primero en ocuparlo parece haber sido Geoffroy, que mantenía Felipe V. A partir de ese momento, todos los reyes contaron con bufones titulados, seleccionados entre numerosos pretendientes. El último en ocupar esta función fue Angély, ubicado cerca de Luis XIII y luego de Luis XIV. Practicaba la insolencia con un vigor tal que sus ataques a la Corte multiplicaron el número de sus enemigos y acabaron provocando su expulsión. No fue reemplazado y el empleo quedó definitivamente suprimido.

La sucesión de los bufones de la corte es conocida con una precisión comparable a la de los reyes que les acogieron en su compañía. Aparecen en los relatos de los cronistas y en la obra de escritores de la época. Bonaventure des Périers evoca a los del entorno de Luis XII y recuerda un buen número de sus ocurrencias. Brantôme, Guillaume Bouchet y Noël du Fail narran las proezas y mistificaciones de uno de ellos, que adquirió fama bajo Enrique II y de los dos reinados que le siguieron. Otros son celebrados por Ronsard y Marot. Y es Rabelais quien califica a estos personajes de *marósofos* o locos-sensatos. Luego,

la curiosidad literaria les abandona. El siglo XIX los rescata del olvido. Tribulete, que ejerció su oficio junto a varios reyes, en especial Francisco I, devino la figura central del drama de Víctor Hugo, *El rey se divierte*. Chicot, ilustre bajo Enrique III, reaparece en dos novelas de Alejandro Dumas, *La Dama de Montsoreau* y *Los cuarenta y cinco*. El bufón y el príncipe sirven para mostrar al poder bajo el doble aspecto de fuerza e irrisión, de fortuna y desgracia, componiendo así una pareja propia del drama.

El bufón de la corte no se distingue sólo por su físico poco agraciado, sino también por una vestimenta y unos atributos que simbolizan determinados aspectos de su cargo; él es el doble ridículo del rey que manifiesta su poderío por el aparato y su poder por las *regalia*. La descripción estandarizada de su vestimenta ha sido frecuentemente referida, por mucho que cada uno de los detentadores del oficio haya impuesto su marca distintiva. Viste una chaqueta en que, por lo general, se mezclan el amarillo y el verde, cortada en ángulos agudos, con un calzón del mismo estilo. Su cinturón le permite sostener una espada de madera dorada o un sonajero, a veces conformado por una vejiga que contiene guisantes secos y que cuelga del extremo de una vara. Se toca de un capuchón puntiagudo y con dos grandes orejas («orejas de burro») de las que penden cascabeles. Sostiene en su mano un bastón rematado con un gorro idéntico al suyo y que es la insignia principal de su oficio, su cetro. Es el rey, pero en la parodia, hasta en ese detalle del protocolo que tolera que trate al soberano como «su primo». Frente al poder de la majestad, él simboliza el poder de lo grotesco y, precisamente por ello, abole la posibilidad de concebir una alternativa aceptable.

Ser bufón de la corte es haber accedido a un oficio que exige determinada formación. Debe recibirse una educación física, tener conocimientos de música y de los instrumentos (rabel o gaita, trompa o cornamusa), saber componer piezas en verso y canciones, adquirir el arte de las réplicas y de las buenas (malas)

palabras, fijar en su memoria un repertorio de historias para contar. A quienes carecen de una formación así, se les presta un maestro de calidad. El ilustre Tribulete tuvo por «preceptor» a Michel Le Vernoy, encargado de prepararle para desempeñar su papel con talento y brillantez. Una educación severa, que puede recurrir a golpes y zurras, le permite al bufón recibir todos los elementos de su arte, incluida la capacidad de destacar en los cortejos reales. Tribulete participó en la «entrada» de Luis XII en Ruán, «montado sobre un hermoso caballo encapazonado con sus mismos colores, sosteniendo su cetro de las grandes ocasiones». Acompañó a su soberano en Italia, con motivo de la expedición contra Venecia. Toda la formación del bufón es diseñada a partir del registro de los contrastes. Su naturaleza le sitúa del lado de la fealdad, de los animales y de los monstruos, pero adquiere técnicas físicas que hacen de su cuerpo un lenguaje: su aspecto le hace ser considerado como un insensato, pero accede a una cierta maestría en el uso de las palabras, su herramienta.

La biografía más completa, sino la más auténtica, de que disponemos es la de Tribulete, nacido en los alrededores de Blois y que entró muy joven en la corte de los Valois. El padre de Clément Marot, Jean, criado e historiógrafo de Luis XII, hizo de este bufón un retrato poco lisonjero: pequeña frente, grandes ojos, enorme nariz, espalda levantada, «bufón de la cabeza descornada / tan sensato a los treinta años como en el día en que nació». Tribulete alcanzó la fama esencialmente por su carrera junto a Francisco I, del que fue cómico, sabio del sentido común, censor y, a veces, consejero. Su posición en la corte era espléndida; afirmaba no querer cambiarla por una corona de duque o por una mitra episcopal; se decía «señor soberano de todos aquellos de cuantos se ríe». Nos han llegado buen número de sus gracias y frases –cierto es que algunas de ellas apócrifas–. Nos lo muestran jugando con total impunidad al juego de la verdad y la irreverencia. Prescinde de los códigos y las convenciones, derriba en un instante las fronteras que separan las con-

diciones sociales, cuenta con el privilegio de decir y hacer cualquier cosa, bajo forma de chiste y de farsa. Ridiculiza al clérigo tanto como al noble; su «locura» le hace incapaz de cometer crimen alguno y por tanto no está sujeto a la sanción, aunque sí al bastonazo. Pero, y he aquí algo que conviene remarcar, este bufón puede ser un escuchado consejero político que asiste a determinadas sesiones del Consejo Real. Cuando Francisco I preparó la campaña en el Milanesado, que concluiría en el desastre de Pavia, se dijo que Tribulete le aconsejó que se preocupara menos de los medios de entrar en Italia y más de los de salir.

Víctor Hugo hace irrumpir al bufón en el gran debate político posterior a 1830, a través de «la pequeña frase sediciosa» que da título a su drama histórico: *El Rey se divierte*. La pieza es suspendida, luego prohibida por ultraje a las buenas costumbres. Este «pequeño golpe de Estado literario» es una oportunidad para la denuncia, para burlarse del «temor singular a todo lo que avanza, a todo lo que se mueve, a todo aquel que habla, a todo aquel que piensa», y para exponer ideas. El bufón nacido de la traslación dramática está, como aquél de las cortes reales, del lado del movimiento, de la transgresión, del escándalo en contraposición al orden, pero Víctor Hugo lo muestra de entrada bajo el aspecto de una figura del infortunio, de un compañero en el juego del vicio y de la virtud. Define el personaje de Tribulete en el prefacio que redacta inmediatamente después de la prohibición. Hace de él un ser deforme, enfermo, malévolo, que odia a su soberano, a los señores, a todos los humanos. Dedicar su tiempo a enfrentarlos y a destrozarlos; deprava al rey, le corrompe, le empuja a la tiranía y al vicio, le reduce al estado de «pelele todopoderoso»; expande por toda la ciudad el contagio del desenfreno. Quedará maldito por un grave insulto, que le herirá «en la única cosa que ama en el mundo», su hija, que él ha educado «para la virtud».

El melodrama quiso que el malvado recibiera su castigo, «y he ahí una idea moral». Pero el bufón que lleva a cabo la tarea

de Mefisto, y más sin tener la capacidad para ello, constituye una inversión de la función histórica. Se convierte entonces en el «genio maligno», el «negro demonio que aconseja al señor». Lo que subsiste de las características del cargo es: la deformidad, la diferencia por la que el bufón es colocado aparte, al margen de las reglas comunes; la libertad de palabra (la «lengua acerada») que le permite proferir las verdades sin miedo al castigo; el juego de la guerra llevada contra los poderosos, que emprende fuertemente «acorazado»; la devaluación del papel y, sin embargo, la atención constante que deben prestarle al personaje las víctimas de sus ataques. El bufón de la corte señala los límites del poder y del rango sobre los lugares mismos donde se ejerce o muestra. Revela también, y de manera permanente, que un poder que no se sostiene siguiendo las convenciones y la pompa prescrita, se degrada en el ridículo. Demuestra, por otra parte, que la fuerza de las apariencias constituye parte integrante de la fuerza de los gobernantes.

El bufón popular se presenta bajo otra figura, por mucho que sus funciones respectivas puedan resultar coincidentes. Lo llamamos inserto en una dilatada historia. Puede darse con él en Atenas, miembro de una cofradía que tenía el templo de Hércules como lugar de reunión. En Roma se diversifica en tipos, del que el Manducus, monstruo espantoso y deforme, de boca horrible, mereció la evocación de Rabelais en el cuarto libro del *Pantagruel*. Acompañado de dos bufones-mujer, se unía al cortejo de los generales vencedores y participaba en ellos con sus cantos de burla, a veces llevados hasta el insulto al triunfador. A su vez, las dos comparsas introducían los temas de la borrachera y la obscenidad. La victoria y su fasto eran acompañados también del espectáculo de su puesta al revés. En la Edad Media, el bufón «del pueblo» forma parte de las fiestas y las pantomimas sagradas en las que la farsa da buena cuenta de todo decoro, la rutina cotidiana queda rota por lo cómico y todo es puesto patas arriba hasta en el interior mismo de las catedrales. Pero el juglar y el bufón van a convertirse también en «actores». Desde los

primeros años del siglo XVI, un trío célebre ocupará los entarimados borgoñeses –Turlupin, Gros Guillaume y Gautier-Garguille–; atraerán a los espectadores mediante sus grotescas gesticulaciones, bromas sucias, y también por «coloquios» en los que se simulaba la inocencia política. Sobre el escenario teatral, el personaje perdía su rudeza y, merced a los elegantes disfraces de la Comedia Italiana, ganaba en refinamiento y seducción. Arlequín, Scaramouche, Pantalón, Escapín o Marinette y Colombina son educados descendientes de los censores impunes y de los demolidores de apariencias. Desde ese momento, el suyo será un empleo, consistente en el juego, la irreverencia y el engaño. En Francia, los escenarios de los bulevares de París presentan a lo largo del siglo XIX nuevos tipos burlescos, aunque la carga política encuentre otros cauces de expresión, como la prensa y la caricatura. Las figuras excesivas del pasado sobreviven ahora en las artes y en las literaturas populares. El poderoso ya no es sometido a la ironía corrosiva de los bufones de oficio y sólo Guignol le propina tundas al gendarme, mofándose así de la ley y el orden.

El bufón reconocido, institucionalizado, libre hasta la licencia total, se opone al bufón aislado, rechazado, insensato; éste es separado y agente de ruptura, distinto y marcado hasta en su cuerpo, fuera de lo común, pero no de una sociedad que le asigna un papel y una función. Ambos se definen por la distancia que marcan con respecto a las normas, a las convenciones, a las reglas del juego social, a la conformidad; pero uno construye su aislamiento y se mantiene en él, el otro está aparte sólo con el fin de llevar a cabo un «trabajo» dentro de la sociedad. Entre ellos dos se sitúan todos los grados del inconformismo, desigualmente tolerados en función de las formaciones sociales y de los tipos de régimen político. Tan pronto el desviacionista es reducido al estado de bufón sin empleo, públicamente despreciado, se le remite entonces a los dominios de la locura y se le somete a tratamiento. En este caso, la recuperación social se lleva a cabo mediante dramatizaciones, a través de una reapro-

piación ritual, o casi. En las sociedades tradicionales, esta terapia teatral opera de una manera habitualmente vigorosa. Bastará una única ilustración, relativa a los ya aludidos *moba* del Togo septentrional: cuando una mujer manifestaba una autonomía excesiva, se la estimaba insuficientemente disciplinada en su papel y le era impuesta una reclusión de tres meses en una casa privada de luz, asegurándosele las atenciones por cuenta de una persona desde el exterior; una medicación provocaba su pasividad, durante la cual debía volver a aprender las disciplinas y recibir las marcas corporales distintivas de su nuevo estado; en el momento de su salida pública, la mujer se mostraba como desgajada de su pasado, objeto de una especie de amnesia y dócil a las taxativas imposiciones de su redefinida posición social. Era, para ella, otro nacimiento a la sociedad, y, para la comunidad, una reapropiación. En las sociedades modernas de poder totalitario, la normalidad y el conformismo son inicialmente de orden político. La desviación también lo es. Su tratamiento, en sus formas extremas, conduce a la anulación física o social, al enclaustramiento que impone el orden concentratorio, a la equivalencia, basada en la psiquiatría política, que se establece entre el disidente y el loco. Pero eso no excluye la dramatización. La crítica pública puede ser llevada a los escenarios populares, expresada formando parte de la animación de los cortejos que escoltan a los desviados o a los vencidos, que desempeñan entonces el papel de bufones humillados, maltratados, y de chivos expiatorios. Como en las demostraciones que el poder maoísta organizaba en China, en la época de la revolución cultural. Cautivos del poder, o excluidos del poder, todos son postrados por medio del escarnio y la humillación tanto como por los malos tratos. La reinserción social puede llevarse a cabo así de manera dramática e iniciática, en centros, llamados de rehabilitación, donde las personalidades son desconstruidas y reconstruidas y donde se somete a los cuerpos a nuevos entrenamientos y marcajes. En todas estas circunstancias, de lo que se trata es de la manera como las sociedades y su poder tratan la

rebeldía, expresión individual de ese desorden que el orden alimenta. Cuanto menos espacio le brindan a éste bajo modalidades reconocidas o domesticadas, más recurren esas sociedades a la violencia totalitaria.

La cuestión de la rebeldía es indisoluble de la de la *verdad*, que remite a todo cuanto ocultan las apariencias sociales. En este ámbito, no hay verdad que sea considerada buena para ser dicha. Es preciso proferirla en soledad o recurrir a circunloquios o argucias. Las apariencias provistas por lo imaginario colectivo pueden anular aquellas que la sociedad produce, convirtiendo de este modo las ilusiones que enmascaran la realidad en verdades mostradas bajo la forma de espejismos, metáforas, figuras y alegorías, fantasmagorías. Ciertas fiestas del Norte francés eran expresión de este doble juego operado sobre las apariencias. Las del Ommegang, en Amberes, adoptaban con frecuencia el aspecto de un teatro de verdades populares; así, en 1561, se delataba en ellas la relación que hacía que el desencadenamiento de las nuevas guerras estuviera en función de las nacientes condiciones económicas. El ciclo que hacía alternar la guerra y la paz, la pobreza y la riqueza, ofrecía el esquema de un espectáculo alegórico en que se satirizaba la codicia y el furor guerrero y que no preparaba tanto para la resignación como para la necesidad de una regeneración. Estas fiestas del Norte bien podrían suponer el desvelamiento del enigma (planteado por la sociedad y por el «mundo») de hasta qué punto son una interpretación todas estas representaciones insólitas, grotestas, absurdas del orden de las cosas. Allí nos era dado contemplar esos elementos «bruegelianos» que incitan a buscar el sentido que late más allá del sin sentido aparente.

Si en el espectáculo callejero la verdad puede hacerse pública bajo una máscara, en los círculos del príncipe aparece «desenmascarada», liberada, concitada. Se antoja que el bufón de la corte puede allí decírsela o hacérsela ver *a los poderosos*. Pero el bufón se debe al papel que su personaje le impone, de manera que es sólo su palabra la que es libre. En esta cuestión, la lección

antropológica esclarece o completa la de la historia. En los antiguos reinos wolof del Senegal, una de las cuatro condiciones sociales principales era la de la gente de la casta inferior, que, sin embargo, se hallaba ordenada según una rígida jerarquía interna. En lo más bajo de esta baja condición se encontraban quienes tenían a su cargo las funciones del servicio, y, entre ellos, los bufones. No recibían éstos ni título ni denominación particular, pero eran asociados a los soberanos con la obligación de «decir la verdad». Podían formularla porque habían adquirido la maestría de la palabra. Su deber era el de librársela al rey. El arte de la palabra es el de la comunicación, el de los vínculos que se establecen entre las cosas y los humanos y entre éstos. Practicándolo, el bufón de las cortes wolof era también un «especialista en relaciones sociales». Detentaba el papel de intermediario entre personas y grupos, intervenía para ayudar a resolver las cuestiones más comprometidas. Sus funciones contrastaban con lo devaluado de su condición social, separada, encerrada en el interior de las fronteras de la casta. Pero era justamente porque se encontraba en cierto modo fuera de juego que contaba con la posibilidad de contribuir al arbitraje y reglamentación de los asuntos de la colectividad. Y de hacer surgir verdades que no podían depender de sus intereses, y tanto más asimilables cuando eran mostradas a través del arte de un maestro del lenguaje y de la diversión.

El bufón de la corte educa al príncipe. Es él quien le señala los límites y los artificios del poder. Es por él que los palacios se abren a las informaciones que su entorno le oculta al soberano, que las faltas de éste son despojadas de la hipocresía que las cubre, que la ironía y la farsa temperan la certidumbre de los poderosos. Es también por él que la pompa, el aparato, el ceremonial se revelan a un mismo tiempo necesarios y frágiles. Es suficiente con que dé cabida a lo grotesco para que todo ello quede del revés, pero, a la vez, sea deseado, en vista de la ridícula parodia que lo suplanta. Del mismo modo, también le basta —siguiendo un método propio de la literatura satírica— con ha-

cer ostensibles las debilidades del héroe, la vanidad y afectación de sus pretensiones, para que éste pase a ser un héroe de risa, un tonto cuyas actitudes no están a la altura de sus acciones. El bufón de la corte obliga al príncipe a que vea las trampas que implica la carga del poder. Las de las palabras, con las que juega, se burla, critica, desilusiona. Las de las relaciones sociales, abiertas a las intrigas y manipulaciones que él desenmascara por efecto de sus propias mascaradas. Las del aislamiento del poderoso, que puede hacerle desembocar en el ejercicio de un poder insensato o en esa huida hacia la locura, movimiento hecho drama en el repertorio shakespeariano, o acaso en la irrisión suprema que encarna el Augusto del circo, entarascando al *Augustus*, señor del mundo, con los atributos de la estupidez.

En las sociedades que han tenido acceso a la modernidad, o en aquellas otras en las que se advierten sus progresos, el lugar del bufón puede antojarse vacante; el último refugio lo habría encontrado, en todo caso, en los conservatorios de las culturas populares. Debe hacerse notar, en ese sentido, que los medios de expresión, al difundirse y multiplicarse, han abierto nuevos espacios al juego de esa libertad que acaba con el orden y el conformismo. Empezando por la imagen satírica, la caricatura, cuyo surgimiento a finales del pasado siglo resultó de la aparición de la gran prensa y del reconocimiento de la libertad de opinión —a pesar de las desventuras de que han sido víctimas los satiristas políticos, desde Daumier a Grandville. En Francia, desde el nacimiento explosivo de la «bufonada» gráfica a principio de la Monarquía de Julio hasta su renacimiento de 1968 y, más recientemente, las traducciones televisivas del *Bébête Show*, la caricatura política ha podido conservar su eficacia corrosiva, su carga de ironía violenta y, a veces, desbocada hasta alcanzar la agresividad sexual. Los temas dominantes y los diferentes personajes básicos surgen o regresan, siguiendo el curso de los periodos históricos. El anticlericalismo y el antimilitarismo vienen de lejos, como lo demuestra el que la caricatura medieval ya mostrara frailes indecentes e insólitos caballeros; el

anticolonialismo, la denuncia de la violencia policial, la emancipación femenina, el racismo, la vida política y las amarguras de la vida cotidiana hacen su aparición con la caricatura moderna. Estos temas son expresados mediante figuras-tipo, ya sean clásicas (el militar, el cura, el burgués) o concebidas más recientemente (el bonachón, el esnob, el frustrado, etc.), por transposiciones que sustituyen la sociedad humana por la animal, según un sistema que Grandville conociera bien, o a través de personajes empequeñecidos, elementales, aprisionados en el universo de las ciudades, de las máquinas, de los poderes burocráticos. Tenemos luego lo que el lenguaje común llama caricatura, el retrato que ridiculiza a los poderosos y los transforma en bufones del pueblo, lo que hizo André Gill metamorfoseando a Thiers en «hija de Madame Angot». La imaginería satírica inicia a su manera al conocimiento del gran juego del orden y del desorden, de la conformidad y la contestación. Como hace el ceremonial bufo, la sátira recurre a la inversión de las situaciones, a la irreverencia y a toda suerte de licencias. Practica la ofensa utilizando para ello las potencias de lo cómico y lo mordaz. Con la misma ambigüedad, puesto que libera una crítica que la risa desactiva.

La pista, la escena, la pantalla nos muestran asimismo personajes que trastornan toda lógica social, contradicen las convenciones y la moral común, desvelan lo oculto por medio de la exageración y la farsa; son los payasos y los cómicos burlescos. Los primeros constituyen el final de la línea de los *clowns* sagrados, que empleaban la máscara o el disfraz. Se hallan en vías de desaparición, dejando de tanto en cuanto alguna huella ilustre (Grock) o sacando a la luz alguna que otra figura inesperada. Ése es el caso de Marc Favreau, el *clown* Sol, que, para desilusionar, emplea los juegos de palabras. Este artista las deshace, las desune, las asocia contractándolas, invierte sus sentidos, y extrae de su asombrosa labor disonantes proposiciones que constituyen verdades. Algunas de estas figuras raras acceden a la celebridad, como Raymond Devos, que hacía un espectáculo de

los atolladeros de la lógica común, o como Coluche, que llevó su parodia hasta el extremo de presentar su propia candidatura a las elecciones presidenciales de 1981. Los cómicos burlescos son los descendientes de los bufones populares; éstos «tipifican» un personaje; recurren a todos los recursos del arte del espectáculo primitivo; crean sus efectos sin someterlos a orden alguno, prescindiendo de cualquier preocupación por la progresión dramática. El cine les ha brindado técnicas suplementarias y una amplia audiencia; el juego de las ilusiones desmitificadoras queda con ello reforzado y gana en alcance. La libertad de Charlot y de Buster Keaton se manifiesta bajo el aspecto de un enfrentamiento perpetuo del débil (del «pequeño») con las fuerzas que infringen el orden del mundo y de la sociedad; ambos ponen de relieve las restricciones impuestas por la ley, física o social, dándole a ésta la vuelta; a la figura del adaptado sumiso ellos le oponen la del irreductible insensato. Más adelante, la sátira se va precisando a lo largo de los años treinta, pone su punto de mira sobre el acontecimiento y sus actores, caricaturiza y deforma con el fin de mostrar los monstruos de los nuevos «tiempos modernos»: el trabajo en cadena, la crisis, el fascismo, el menosprecio por la vida humana. Y, más recientemente, con las películas de Jerry Lewis y de Jacques Tati, las transformaciones de una sociedad agobiada por la producción y el consumo, que acaban haciendo desaparecer al personaje tras los decorados de la modernidad. En este último estadio, el cine cómico no arremete sólo contra los falsos valores de la sociedad (así, la «sagrada» familia americana en los filmes de los hermanos Marx o de W.C. Fields) o contra el poder enloquecido (Charlot-Hitler), sino también contra el hombre «del montón» mostrado en su consentida inexistencia. El bufón no está ya en las cortes, sino en la calle.

Convendría preguntarse ahora quién detenta hoy el papel de aquel que, cerca del príncipe, le da a conocer a éste las verdades que los administradores, los tecnócratas, la gente de las cifras y los sondeos de opinión no le transmitirán. La cuestión no ten-

dría demasiado alcance si, con Julien Benda, admitiéramos que el Estado moderno, monstruo frío «dotado de orden», no tiene nada que hacer con la verdad. Hoy, no parece que tal don sea tan cierto, ni la función de irreverencia tan vana. Cada partido, incluidos aquellos que detentan el poder, cuenta con sus desvanecedores de apariencias, que mezclan las cartas, desvelan parte de lo oculto, dramatizan empleando otros modos. Si molestan demasiado, entonces son designados como los sucesores de los turlupines y bufones de otro tiempo. Estos jugadores disonantes no dejan de estar siempre plenamente presentes en el juego político. La situación de los creadores, de los intelectuales, cuya actividad engendra movimiento, y por tanto desorden, es más ambigua. Asociados al poder, no ocupan sino una plaza periférica, la de responsables de las ideas, de las fórmulas y del estilo del régimen; contribuyen más al mantenimiento de las apariencias que a su desvelamiento. Solicitadores del poder, no guardan esa distancia mínima que les permitiría hacer accesibles las verdades inconvenientes. Separados, se arriesgarían a quedar más o menos marginados —unos predicadores en el desierto— porque la publicidad de sus obras depende principalmente de circunstancias que les continúan resultando ajenas. O se verían arrasados a la disidencia, al exilio interior, o a un enfrentamiento que acabaría con su eliminación o con su expulsión, caso de pertenecer a una sociedad totalitaria. Se ha dicho que, para ellos, no hay un punto medio «entre el bufón y el contradictor». En un caso, su turbulencia sólo afecta a la superficie del orden, en la otra, trabaja en profundidad, introduciendo un componente de libertad oculta en el interior del sistema. La división no es tan simple, puesto que las sociedades más desarrolladas provocan una tecnificación de la cultura y los poderes tecnocráticos se han incorporado a una producción cultural e ideológica adecuada a su lenguaje, la de las cifras y los códigos. El espacio reservado al libre movimiento, al desorden creador, a las contestaciones regeneradoras se reduce; la sociedad parece no tener más que una sola dimensión —la de la conformidad—, o haber

quedado en calma, al margen de esas profundidades en las que se agitan fuerzas perturbadoras, lo inesperado, la experiencia innovadora. De hecho, ningún sistema existe sin contrasistema(s). A las tendencias que provocan la más completa normalización le responden, estableciendo relaciones de exclusión recíproca, aquellas otras que expresan la más radicalizada de las negaciones. Se trata de las reivindicaciones y experimentaciones marginalizadas que el Mayo de 1968 hizo proliferar. Éstas intentaron abatir todas las barreras de la domesticación social, liberarlo todo, llevar hasta sus extremos el derecho a la individualidad. Establecieron una inversión social permanente mucho más que una revolución permanente.

En todas las sociedades se dirige el juego del orden y el desorden, del conformismo (que exige la adhesión visible y formal a sus reglas) y del cambio (que le brinda un lugar a la novedad y a lo inesperado). En algunas de ellas ese juego no puede ser controlado del todo. Con motivo de situaciones de crisis grave y duradera, cada uno de esos temas busca la aniquilación del otro, en un enfrentamiento que suele tender a la guerra santa. Todas las sociedades –hasta en estos tiempos de sobremodernidad– han reconocido y temido, en lo imaginario y en la realidad, la liberación de los procesos explosivos. Todas ellas han puesto en situación dispositivos que permitían transformarlos, hacerlos derivar, expulsarlos; con un éxito desigual en función de casos y coyunturas, pero siempre parciales.

El perturbador, protagonista de mitos y cuentos, el bufón ceremonial, sacerdote al que se confía la cura de desorden, el bufón de las cortes y el de las calles, se integran en este marco. Tienen a su cargo la verdad; bajo el orden social, el desorden; bajo las instituciones, la violencia; bajo el poder que se inviste de la función de hacer que todo se mantenga quieto, el movimiento; bajo la unidad, las rupturas irreductibles. Pero toda verdad que no puede dejar de ser manifestada debe ser objeto de tratamiento. Se la retiene y confina; algunos la cuidan, la muestran, la *fijan* en el interior de las estrategias y círculos del

poder; el bufón del rey, como por otra parte hacen quienes conforman su entorno, contribuía a la manifestación y a la utilización de esta verdad cautiva. Cuando no era posible reducirla a ese estado, se la liberaba sin condiciones, se la lanzaba a las dramatizaciones de la irrisión que se oponían a las dramatizaciones solemnes y ceremoniales del poder. El bufón sagrado era quien reglamentaba y animaba tales teatralizaciones. Todavía sigue siendo la ridiculización desactivadora lo que somete a procesamiento, aunque de otra forma, las verdades huidas. Se convierten entonces en sueños de poeta o de idealista, propósitos que no se corresponden con la realidad, iniciativas no gobernadas por la razón o por el simple sentido común. Cada sociedad establece a su manera las verdades que tolera, impone límites a quienes no se amoldan a la más estricta conformidad y determina el espacio que concede a la libertad modificadora y al cambio. Nunca se cansa de redefinir lindes, de reavivar prohibiciones, de reproducir códigos y convenciones.

2. El desbarajuste

Para-notas

Las guerras de palabras, los juegos de engaño, la burla y la ridiculización, la bufonada están presentes –con toda su importancia– en la literatura antropológica. Todo ello nos permite evocar conductas generadoras de crisis que el orden social ahoga de ordinario, que sustituyen la transgresión real por la transgresión ficticia, que colocan la astucia al servicio de una fracción de libertad. Véase Georges Balandier, *Le Désordre, éloge du mouvement* (Fayard, 1988, cap. V [trad. esp.: *El desorden*, Gedisa, Barcelona, 1990]).

El perturbador, el transgresor de límites, figura en la mayor parte de tradiciones, en los textos, las prácticas y los ritos. Este

personaje expresa la labor del desorden en el interior del orden, los mojonos de la fuerza y del poder. Pone de manifiesto la función social y política de la argucia, la necesidad de dar paso a la libertad en el espacio de las constricciones.

En el mundo griego antiguo, Dionisos opone la desmesura insensata al orden que la razón gobierna. Disuelve las distinciones, embrolla las clasificaciones, tiende puentes que permiten que entre en contacto aquello que el orden debe por fuerza separar si quiere existir y mantenerse. Derriba las barreras que se levantan entre lo divino, lo salvaje y lo social. Constituye «el emblema de la subversión en el helenismo». Véanse Henri Jeanmaire, *Dyonisos, histoire du culte de Bacchus* (Payot, reedición, 1970); Maria Daraki, *Dyonisos* (Arthaud, 1985; Marcel Detienne, «Dyonisos», en: *Dictionnaire des mythologies*, dirigido por Yves Bonnefoy (Flammarion, 1981).

Para una presentación general del personaje del perturbador (el *trickster*, de los antropólogos anglosajones) en la literatura etnológica, remitirse a: Laura Makarius, «Le mythe du “Trickster”», en: *Rev. d'hist. des religions*, 1, enero-marzo 1969. La obra clásica para el caso de los indios americanos es la de Paul Radin, Karoly Kerényi y Carl Jung, *The Trickster, a Study in American Indian Mythology* (Routledge and Kegan Paul, 1956, reedición).

Las civilizaciones de Benin (África Occidental) y los cultos afroamericanos hicieron de las manifestaciones de Legba –señor de la comunicación y de la ubicuidad– las pruebas del desorden que toda organización viva necesita, así como de la libertad que cualquier limitación del poder requiere. Remitirse a la tesis (inédita) de: Honorat Aguessy, *Essai sur le mythe de Legba*, 3 tomos, Univ. Panthéon-Sorbonne, 1973.

El tema de la «inversión» se presenta bajo una doble forma: la culta y la popular. Cuenta con un lugar entre los tópicos aris-

totélicos, figura en los tratados de retórica de nuestra Edad Media y, luego, en la enseñanza de la argumentación; volvemos a encontrarlo en las ciencias para que exprese propiedades, transformaciones de relaciones y estructuras. A su vez, las imágenes de un mundo al revés aparecen en las literaturas e iconografías populares, en las prácticas de desdoblamiento de papeles. Los movimientos mesiánicos y apocalípticos recurren a la inversión: el mundo presente está al revés y debe ser aniquilado, a fin de que un mundo nuevo, al derecho, le suceda. Véase Georges Balandier, *op. cit.*, *Le Monde à l'envers*, págs. 120 y sigs.

El personaje del bufón de la corte plantea el complejo problema del estatuto de la *verdad* en el campo político. Lo que encontramos en el entorno del príncipe no es nada más que un monstruo, un personaje grotesco, un deforme que hace de la inconveniencia, de la burla y de la transgresión expresiones de la verdad. El historiador Maurice Lever le ha dedicado uno de sus magníficos estudios, con el título: *Le Sceptre et la marotte: histoire des Fous de cour* (Fayard, 1981).