

RIURE PER
NASSOS!

Treball de Recerca

RIURE PER NASSOS:

Anàlisi històric i social del pallaso

Sant Cugat del Vallès

Dotze de desembre del 2008

Siempre hay una mirada desde la cual somos payasos.

Eduardo Zamanillo

Al pallaso que tots portem dins,
i a la persona que s'amaga
rere cada pallaso.

Índex

0. Introducció	5
0.1. Motivació	6
0.2. Objectius i hipòtesi	7
0.3. Metodologia	8
1. Què és un pallaso?	11
1.1. Definició	12
1.2. Tipus de pallasos	17
1.2.1. Vocabulari essencial del món del pallaso	24
1.3. Historia	27
1.3.1. Dels orígens al pallaso modern	27
1.3.2. El pallaso modern: l'arribada al circ	31
1.3.3. El pallaso al cinema	33
1.3.4. Un pallaso del segle XX: Charlie Rivel	35
1.3.5. El pallaso contemporani	38
1.4. Les pallasess	42
2. El pallaso social	47
2.1. Per què una funció social?	48
2.1.1. La funció social del pallaso	48
2.1.2. L'eficàcia del riure	30
2.1.3. El pallaso d'hospital	59
2.2. Associacions	62
2.2.1. PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL	62
2.2.2. Pallasos sense Fronteres	68
3. Anàlisi actuacions del pallaso	71
3.1. Al circ	73
3.1.1. Gran Circ Deros	73
3.1.2. Circ Cric	76
3.2. Al teatre	79
3.2.1. Los dos los	79
3.2.2. Marcel Gros	82
4. Conclusions i agraïments	85
5. Bibliografia	90
6. Annex	93

0. INTRODUCCIÓ

0. Introducció

0.1. Motivació

Aquest treball no pretén fer riure. El títol pot despistar, però la intenció real és sintetitzar tots aquells aspectes relacionats amb el pallaso, fent especial atenció a la seva implicació social. És a dir, encara que pugui semblar paradoxal, aquest vol ser un estudi rigorós del pallaso. I la paradoxa? Doncs bé, el pallaso, a primera vista, no sembla que tingui res de rigorós. Però això només a primera vista.

A principis del curs 2007 – 2008 vaig començar a plantejar-me el tema. Com un mosquit que no et deixa dormir, la idea d'haver de fer un treball de recerca em bronzia a tocar de l'orella. I de què el faré?, em preguntava. Tenia molt clar dues coses: havia de fer-lo d'una cosa que m'interessés i havia de tenir una utilitat en el futur. No volia que l'esforç i la dedicació que suposa fer un treball d'aquestes característiques fossin en va i al final es convertissin en un número i una muntanya de papers. Això no podia ser: havia de tenir una bona idea, havia de fer un treball interessant i atractiu...

Vaig somiar treballs i treballs, però la idea no va arribar. Encara quedava molt de temps per començar a plantejar-se'l, però necessitava treure'm aquest pes de sobre. Vaig decidir començar pel principi i vaig preguntar-me:

- A veure, a tu què t'agrada?
- Les matemàtiques no!
- No anem per bon camí. Tornem-hi: a veure, a tu què t'agrada fer?
- Ostres, deixa'm pensar... a sí! M'agrada el teatre, m'agraden les arts escèniques en general! Vull ser actor!
- Bravo noi! Això ja és alguna cosa...

Aquest és el punt de partida del treball: un interès personal pel món del teatre. Però el tema era molt ampli, calia concretar. Depèn de què escollís, corria el risc de fer un treball purament teòric, de pàgines i pàgines d'explicacions tècniques sobre el teatre. Vaig seguir exprimint-me el cervell. I no sé d'on, com per art de màgia, un dia em va venir una paraula a la boca: *pallaso*. Això era molt interessant! El pallaso és un personatge curiós i psicodèlic, un element molt interessant d'estudi. Qualsevol cosa al voltant del pallaso, per força, havia d'agradar.

A partir d'aquí la cosa va anar avançant. Inconscientment feia associacions i m'adonava que tenia punts a favor: estic ficat en el món del teatre, tinc amics que treballen d'això, ara em deixen un llibre sobre el pallaso, a l'estiu faré un curs intensiu de nas vermell... Els engranatges de la imaginació van posar-se en moviment. I altre cop vaig començar a somiar treballs: puc muntar un espectacle i portar-lo per escoles i... o puc conèixer un pallaso i anar seguint-lo per pobles i veure què fa i com ho fa i... Para el carro!, em vaig dir. Toca de peus a terra. Si més no, dels somnis n'havia tret una cosa clara, un títol molt temptador: la funció social del pallaso.

Ja ho tenia! Sí, era allò! Ara em calia un tutor i algun lloc on agafar-me. El meu tutor de seguida es va embarcar en el vaixell. Creia que era la persona més adient de l'institut per a portar un treball de recerca sobre les arts escèniques. Així ho havia demostrat amb el crèdit variable de teatre que va fer quan jo era un innocent estudiant (això encara ho

sóc una mica) de 3r d'ESO (això ja no). Va confiar en mi per substituir un alumne que marxava i que deixava un parell de personatges de *La nit de Sant Joan* orfes d'actor. Allà va començar la nostre *relació*.

Tenia idea, tenia tutor i havia aconseguit un llibre molt útil, *El Clown, un navegante de las emociones*, de Jesús Jara. Aquest llibre m'interessava per dos aspectes: primer perquè té tota una introducció on teoritza sobre el món del pallaso i després perquè està ple d'exercicis per treballar amb el nas vermell. Com veureu en el treball, em vaig quedar amb la primera part.

Un cop tot això va estar establert, vaig agafar por. Ai, que és un tema molt complicat... ei, que no sé d'on treure informació... ui, que no sé com encarar-lo... Pensava que em seria bastant difícil trobar matèria prima per fer el treball. Que equivocat que anava! Gràcies al Jordi vaig anar-me adonant que aquest és un món sense límits i que calia acotar els objectius.

Al principi apuntava la paradoxa del treball: parlar seriosament del pallaso. A mesura que he anat recercant pel treball de recerca, valgui la redundància, he descobert allò que em temia: hi ha un món tan enormement enorme darrere del nas vermell...! Per tant, una altra de les motivacions del treball ha estat demostrar que el pallaso va molt més enllà de fer l'idiota disfressat amb robes i maquillatges que atempten a l'estètica: ser pallaso és una filosofia de vida.

Ara només em queda desitjar una cosa: que totes aquestes motivacions us *motivin* a llegir el treball i a descobrir un món amagat, el del pallaso. Us convido a fer un petit viatge per endinsar-vos en un territori estrofolari com la vida, d'éssers tan o més fascinants que els humans. Senyores, senyors, cordin-se els cinturons i apaguin qualsevol aparell electrònic que els pugui molestar. Els recordem que no estar permès fumar ja que podrien cremar les pàgines...

Atenció, motors en marxa! Comença l'*espectacle*!

0.2. Objectius i hipòtesi

El viatge que durem a terme en aquest treball té un origen, una via i un destí molt clars: el pallaso. L'objectiu principal del treball és **oferir un ampli retrat d'aquest personatge a fi d'aprofundir en la seva identitat única i singular**. Per aconseguir aquesta fita duc a terme un anàlisi del pallaso a diferents nivells: primer de tot el defineixo des de diferents perspectives; tot seguit el classifico en les diverses tipologies que la tradició ha imposat; a continuació aprofundeixo en els orígens d'aquest i en faig una revisió històrica que arriba fins els nostres dies; per acabar aquest primer anàlisi, dedico un apartat on es fa especial atenció al món de les pallasos, moltes vegades oblidat a l'hora de parlar del pallaso.

Aquest treball, però, va més enllà. És impossible entendre el pallaso fora del context en el qual habita, la societat, el món que l'envolta. Les intervencions del pallaso troben la seva raó de ser en la presència d'un auditori, d'un receptor del missatge. Conseqüentment, la segona part del treball l'encaro a **investigar la relació entre pallaso i entorn social per trobar quins són els punts de contacte i quins els de divergència**. Per tant, en aquest apartat faig referència a aspectes com el rol del pallaso

en la societat, els orígens, formes i efectes del riure, i les associacions que basen el seu treball en la figura del pallasso. Finalment, per oferir una visió completa del pallasso, analitzo diverses actuacions de pallassos en contextos variats. La intenció d'aquest capítol és estudiar quins mètodes fa servir el pallasso per dur a terme la seva funció.

Però quina és la idea central del treball? Ja des de la gestació d'aquest pretenc demostrar que **el pallasso té una funció social**. És a dir, el treball vol donar una visió del pallasso que va més enllà de la simple consideració com a artista de circ, de teatre o de cinema. Darrere del nas vermell s'amaga una filosofia de vida, així com una manera de fer i de pensar basada en el riure i els beneficis d'aquest, i això és el que vol reflectir aquest estudi. A mesura que el treball va agafant un cos i una entitat, i un cop demostrada la funció social, l'objectiu pren un altre camí: **quina és aquesta funció social i com la du a terme?** Aquesta serà la columna vertebral del procés que culminarà amb el que teniu a les mans.

0.3. Metodologia

Un cop establert tot això, ens assalta un dubte. I com es realitza aquest viatge, quins procediments s'han seguit? Doncs bé, a fi de fer un treball complet, he utilitzat diferents recursos i mètodes de treball.

El primer de tots, i potser el més evident, ha estat la lectura de diferents llibres i articles. Aquests llibres han estat vitals per la redacció de les parts més teòriques, com podrien ser les que fan referència a la història del pallasso o als efectes del riure. A fi d'evidenciar d'on surt la informació dels textos redactats, al llarg del text faig aparèixer una sèrie de notes al peu de pàgina que remetent a la font. Cal dir que aquestes notes a vegades serveixen per aclarir alguns conceptes que no queden explicats al text, o bé donen una petita referència biogràfica o professional dels diversos noms citats.

Internet ha estat clau en el desenvolupament del treball. Primerament, pel fet d'oferir gran quantitat d'informació que no està al nostre abast d'una altra manera. És el cas, per exemple, de les pàgines webs de molts artistes als quals es fa referència, o de les associacions que apareixen al treball. A través de la xarxa he pogut obtenir informació d'altres països que ha estat essencial per la redacció d'alguns apartats; això ha fet que hagués de llegir molts textos en anglès o francès, ja que en aquests dos idiomes hi ha molta més informació sobre el tema a tractar. Gràcies a Internet he trobat articles, estudis i fins i tot una tesi doctoral que han estat de gran utilitat. L'altre gran avantatge d'Internet ha estat que m'ha permès posar-me amb contacte amb totes aquelles persones que posteriorment he entrevistat. I és que les entrevistes també han estat de gran importància.

Segurament el que ha fet especial l'elaboració d'aquest treball i conseqüentment el seu resultat ha estat poder parlar cara a cara amb especialistes de renom del món del pallasso. Com ja he comentat, el treball pretén oferir una àmplia visió sobre aquest món i abraçar el màxim d'aspectes possibles, sense ésser innecessàriament extensiu. He tingut la immensa sort de parlar amb gent que viu i veu l'art del pallasso des de diferents perspectives.

La primera entrevista que vaig realitzar va ser amb Manuel Delgado, professor d'Antropologia de la Universitat de Barcelona, que em va citar al seu despatx per du a

terme una distesa conversa sobre el tema. Delgado va oferir un visió social i antropològica del pallaso i va ser fonamental a l'hora d'orientar definitivament el treball.

El següent receptor de les meves preguntes va ser Jordi Jané, un dels pocs crítics de circ i especialista del món del pallaso que tenim a Catalunya. M'agradaria fer especial menció a Jané, ja que va ser la primera persona amb la qual vaig posar-me en contacte i des d'un inici va estar disposat a ajudar-me en el que calgués. A més a més va proporcionar-me molta informació i bibliografia que a hores d'ara són la base d'alguns apartats. Jané és, d'alguna manera, l'*alma mater* encoberta del treball, un suport constant que ha vetllat perquè això que teniu a les mans pogués fer-se. Gràcies a l'estona que vaig compartir amb ell en una cafeteria – llibreria del Raval vaig conèixer-lo i va donar un importantíssima empenta al treball.

L'entrevista més difícil de concertar va ser la que havia de fer a PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL i més concretament a Laura Pujol, gerent de l'entitat. Al final va citar un mateix dia les dotze persones interessades a conèixer de prop l'entitat, i això va permetre'm obtenir informació contrastada sobre els pallasos als hospitals i el funcionament de l'entitat.

Fins al moment no havia parlat amb cap artista del món del pallaso. Però quan vaig aconseguir quedar, a través del seu mànager, amb la pallaso catalana de més projecció internacional, Pepa Plana, al seu local – oficina del Raval, aquest problema va desaparèixer. La intenció de l'entrevista era conèixer el món de la pallaso i el perquè d'un festival dedicat exclusivament a les pallasos, el Festival Internacional de Pallasos d'Andorra, de la qual Plana és la directora artística i principal impulsora. La pallaso és una artista que tradicionalment s'ha marginat dels cercles de cultura. Actualment, però, estem presenciant l'aparició de nombroses artistes que estan aportant un nou llenguatge a la figura del pallaso. És per això que, si es volia donar una àmplia visió d'aquest món, era imprescindible fer referència a aquest sector emergent i, per tant, entrevistar a Pepa Plana, que va trobar un forat a la seva apretadíssima agenda a fi que jo li fes una sèrie de preguntes.

L'última i més destacada de les entrevistes també va ser la més breu. Però va ser de vital importància per tancar el cercle de persones a entrevistar i obtenir totes les visions necessàries per entendre el pallaso. Vaig haver d'esperar quasi bé una hora per només vuit minuts de preguntes; tanmateix, la conversa amb Jaume Mateu, més conegut com Tortell Poltrona, artista més destacat del panorama nacional de pallasos, promotor del Circ Cric i del CRAC (Centre de Recerca de les Arts del Circ) i fundador de l'ONG Pallasos sense Fronteres, va ser de les més interessants del treball.

A part de les entrevistes i els llibres he de destacar l'anàlisi de les diferents actuacions de pallasos que un servidor ha presenciats. Aquesta ha estat la part pràctica de l'estudi, és a dir, el treball de camp. A fi de crear un sistema estàndard d'anàlisi vaig elaborar una extensa graella que em permetés sintetitzar tots aquells elements que intervenen en l'actuació del pallaso. Jané, expert en aquesta mena d'exercicis, va col·laborar a la correcció de certs paràmetres a analitzar i va donar el vistiplau definitiu.

Les imatges que apareixen al treball les he obtingut a través de la xarxa. És a dir, són imatges d'ús públic que han permès donar informació complementària a la redactada.

Cal destacar també, com a font d'informació, la visualització de la pel·lícula *I clowns* de Federico Fellini, que ha fet la importantíssima funció d'aportar cos i veu a tots aquells artistes que apareixen, encara que això no es vegi reflectit a la memòria escrita del treball.

1. QUÈ ÉS UN PALLASSO?

1. Què és un pallaso?

1.1. Definició

Normalment, quan desconeixem el significat d'una paraula, la busquem al diccionari.

Pallaso: Artista còmic, maquillat d'una manera exagerada i abillat estrafolàriament, que als circs representa pantomimes grotesques, fa acrobàcies, interpreta música, etc.

Etimologia¹: de l'italià *pagliaccio*, derivat de *pagliericcio*, **sac de palla, màrfege**, perquè la indumentària en recorda la forma (en francès, hom denomina *sac* el vestit del clown).

El concepte de pallaso, però, és molt més ampli. Podem afirmar que cada artista té una visió personal i única d'aquesta disciplina (que va molt més enllà del circ i de les descripcions de maquillatge i vestuari de la entrada de diccionari), i, per tant, el pallaso té una definició per cada persona. I per què? El pallaso neix amb nosaltres, creix amb nosaltres i mor amb nosaltres. Els Germans Poltrona (parella que formava Tortell Poltrona amb Claret Papiol) afirmaven que “tants nassos, tants pallasos”. És a dir, el pallaso el portem sempre a sobre. Els artistes que desenvolupen aquesta tècnica tenen la difícil feina de trobar l'essència d'aquest personatge i d'ells mateixos.

El pallaso neix amb l'ésser humà. Podem aventurar-nos a afirmar que els nostres avantpassats primitius ja desenvolupaven aquest personatge. Es creu que els xamans de les tribus prehistòriques són els primers pallasos. Per què? Tenim constància que moltes vegades aquests personatges anaven pintats i es disfressaven amb pells, plantes... i duïen a terme danses, ritus i cants per entrar en contacte amb els déus o espantar els mals esperits. S'explica que en les cultures precolombines, en les cerimònies de culte als déus, apareixien personatges que, en un marc religiós, divertien als espectadors amb les seves vestimentes i les seves accions burlesques. La informació sobre aquest *pallasos sagrats* és escassa: les poques dades que tenim provenen de les celebracions d'origen prehistòric que encara es celebren en algunes cultures i dels textos dels colonitzadors espanyols que van arribar a Amèrica al segle XV, moment de decadència de moltes de les civilitzacions oriündes de la zona. Al llarg de la història el pallaso agafa diverses formes i caracteritzacions, variant el llenguatge i el contingut de l'actuació. El concepte, però, es manté intacte. L'anàlisi de l'evolució històrica del pallaso apareix més endavant. Per una primera aproximació, Jordi Jané fa un resum de la història del pallaso a l'hora de definir-lo:



Tortell Poltrona en un moment de la seva actuació al Circ Cric.

¹ Estudi etimològic de Jordi Jané a *Els pallasos. Vocabulari iniciàtic*, Avui Diumenge 09/12/1998

*“Pallasso: Personatge resultant de les aportacions del bufó i el joglar de l'Edat Mitjana, el fool del teatre isabelí, els Pulcinella, Arlecchino, Pierino i Pierrot de la commedia dell'arte i la mateixa evolució del circ modern durant els segles XIX i XX. Per bé que el gènere dramàtic dels pallassos de pista arriba a un punt àlgid amb la creació de la parella clown-august i la pantomima dialogada (Footit et Chocolat, 1890), el personatge i el gènere s'han anat adaptant als canvis socials i s'han sabut adaptar a nous vehicles expressius com el cinema i la televisió, els quals han propiciat fenòmens com Charlot, els germans Marx, els Monty Pyton o Mister Bean.”*²

Tornant a la definició, un pallasso és una síntesi dels nostres sentiments, de les nostres pors, de les nostres, passions, dels nostres conflictes... és una síntesi del nostre món interior. El pallasso domina totes les habilitats que la persona coneix, i també les que no coneix. La pallassa Caroline Dream³ afirma que el veritable treball d'un pallasso és desaprendre tot el que ha adquirit al llarg de la vida. Les barreres o capes amb les quals ens hem anat cobrint per sobreviure en societat, els tabús, les pors, les vergonyes... de mica en mica han d'anar desapareixent per trobar la reducció del que realment som: el nostre pallasso. Fer un símil amb les cebes o les carxofes (per arribar a la part comestible primer cal treure moltes capes) és perfecte per explicar aquest procés. Pel que comporta aquesta recerca, la tècnica del pallasso es considera un important procés terapèutic. Claret Papiol afirma:

*“El clown dóna les ferramentes per entrar ràpidament a la persona, per ajudar-la a despullar-se i trobar les seves limitacions. És una eina d'autoconeixement perquè si avancem és a través dels errors. Aquesta és l'essència del pallasso: algú que aconsegueix convertir el fracàs en èxit.”*⁴

Aquest és una tema estudiat per famosos pedagogs i pallassos. Un dels màxims exponents és el francès Jacques Lecoq, ja que la influència de les seves teories arriba als nostres dies.

El pallasso es diferencia del personatge teatral ja que aquest està limitat per les característiques i relacions que estableixen l'autor, el director, els creadors, la dramaturgia o els altres personatges.⁵ En contra de l'actor, el pallasso és algú que viu, sent i reacciona de totes les maneres que una persona pot registrar en qualsevol de les seves fases vitals: infància, adolescència, maduresa, vellesa...⁶ Per tant, el pallasso representa l'expressió més sincera, primària, apassionada i transparent de l'actor. Relacionat això, François Cervantes, actor i director, puntualitza dient que *ser pallasso no és posar-se un nas vermell, no és fer riure, ser còmic o extravagant, vestir-se amb disfresses de colors brillants i portar cabells vermells, ni és tampoc riure o plorar fort; ser pallasso és ser poema.*⁷ Per poema entenem que és un personatge amb profunditat, en el qual la persona s'hi implica emocionalment al cent per cent. Precisament, Leandre Ribera, reconegut pallasso i director, creu que l'art del clown és una barreja de

² *Els pallassos. Vocabulari iniciàtic*, Jordi Jané, Avui Diumenge 09/12/1998

³ Caroline Dream, pallassa i pedagoga nascuda el 1962 a Holanda. De nacionalitat anglesa, viu a Barcelona des de 1988.

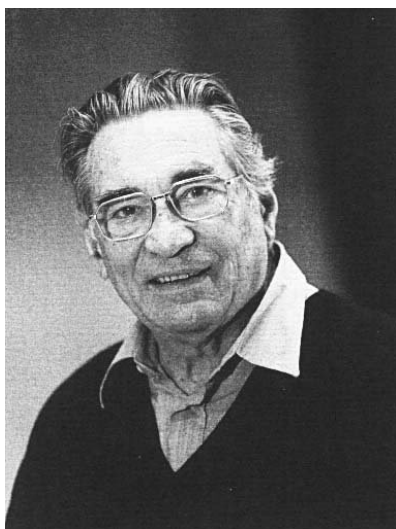
⁴ *Tants nassos, tants pallassos*, Belén Ginart, Quadern, El País 20/11/1008

⁵ *El Clown, un navegante de las emociones*, Jesús Jara, Colección “Temas de Educación Artística”

⁶ Ídem.

⁷ APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, *Rencontres des clowns*, Bourg-Saint-Andeol

gestualitat i poesia. La descoberta del propi pallaso és una important via per a conèixer-nos millor i serveix per ampliar i amplificar tots els nostres registres emocionals, de comportament i vitals.⁸



Jacques Lecoq (1921 – 1999)

Aquest viatge al revés, tal com assenyalava Jacques Lecoq⁹ en les seves teories, moltes vegades ens remet al nen que tots portem dins. I aquí es pot caure fàcilment en l'error: un pallaso no és un nen. Un pallaso és un adult que ha viscut una sèrie d'experiències que l'han marcat i que mostra com a ésser humà que és. L'equiparació amb el món infantil es fa per explicar que el pallaso utilitza la innocència i la curiositat pròpia dels nens a fi de descobrir el món. Ell no entén de normes ni de regles: el seu món és el dels sentiments, el de les reaccions naturals i orgàniques. Moltes vegades s'utilitza aquesta relació entre nen i pallaso per menysprear aquesta mena d'artistes i relegar-los exclusivament al públic infantil. Exemples d'aquesta connexió els posa Àlex Navarro, pallaso i pedagog badaloní:

1. El pallaso i el nen necessiten ser estimats per totes aquelles persones que els envolten; en el cas del pallaso, aquesta gent és el públic.
2. El nen vol ser com els adults i és per això que els imita; el pallaso és un gran amant de la imitació.
3. Els dos són espontanis i no tenen sentit del ridícul.
4. Expressen les emocions al màxim i poden passar d'un sentiment a un altre en qüestió de segons.
5. Els nens necessiten ser observats pels seus pares: sempre que fan alguna cosa busquen la mirada dels seus pares; la seva acció posterior dependrà de com reaccionin ells. En un espectacle el pallaso mira directament als ulls dels espectadors per compartir el que està fent i copsar quines són les seves reaccions.
6. Pallassos i nens són extremadament curiosos i qualsevol cosa els sorprèn i fa al·lucinar.
7. Els dos tenen la capacitat de capgirar-ho tot, qüestionen les reaccions que semblarien més lògiques; a més, ambdós posseeixen una gran capacitat d'imaginació.
8. Tan el pallaso com el nen són amants indiscutibles del joc.¹⁰

⁸ *El Clown, un navegante de las emociones*, Jesús Jara, Colección "Temas de Educación Artística"

⁹ Jacques Lecoq, nascut a França el 1921, va ser actor, mim i pedagog. A *El cos poètic* va desenvolupar teories sobre el treball corporal dels actors que són vigents avui en dia.

¹⁰ *¿Qué es un clown?*, A. Navarro, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>

Tornant a la definició del principi, és un error definir el pallaso referint-se a la seva indumentària tradicional. És veritat que la història ha marcat uns esquemes determinats de com és el pallaso. Al circ hi trobem l'exemple més clar: la parella formada per l'august i el clown, que amb els seus gags i maneres de fer i de vestir han establert el concepte més generalitzat de què és un pallaso. La realitat, però, va més enllà d'aquest dos personatges. Ser pallaso és treballar amb els sentiments d'un mateix i dels altres, és un terapeuta, un malabarista de les emocions. És un ésser que es basa en la rialla: sense el riure de la gent no és ningú. Un bon pallaso és d'allò més intel·ligent: amb la broma estova i porta al seu terreny al públic, que s'entrega completament a ell; i quan aquest està sota els efectes de la *hipnosi*, el pallaso li explica una por, una inquietud, un sentiment que de cop deixa de ser d'ell per ser de tots, perdent així importància. D'aquesta manera, el pallaso ens toca els punts més sensibles de l'ànima i aconsegueix arribar a les parts més íntimes i fràgils de l'espectador. La dificultat del pallaso rau en aquest aspecte. Joan Montanyès, *Monti*¹¹, ho explica així:

*“Está claro que, para alcanzar un espectro de registros humanos amplio, el payaso – el buen payaso- debe ser inevitablemente un espíritu libre y positivo, sin sujeciones temporales, abierto y receptivo al mundo como una antena parabólica en alerta permanente.”*¹²

Veiem per tant que el pallaso va més enllà de l'espectacle en si i de la seva figura com a artista. Els mateixos pallasos afirmen que ser pallaso és un estil de vida, una manera de pensar, de fer i d'afrontar les dificultats. El pallaso mostra una actitud diferent a la resta d'humans: a través de la rialla afronta amb optimisme la vida. Cada experiència nova no suposa una andròmina més en el bagul dels records, sinó un aprenentatge, una oportunitat de continuar creixent. El pallaso, per tant, no troba frontera en les edats: Charlie Rivel¹³ continuava actuant amb més de 70 anys.



Pipo i Monti a l'espectacle *Sueños* del Circ Price.

Cal anar un pas més enllà. Montanyès continua el text anterior de la següent manera:

“Pierre Etaix y Annie Fratellini confiesan que ser payaso es un estado de espíritu, pero también un oficio. Un estado duro, un oficio duro. Saben el pan que se reparte. En efecto un payaso debe ser un artista completo y polifacético: se le supone el don y la vocación, ha de poseer todavía un sentido pronunciado de la observación y una capacidad globalizadora y de síntesis capaz de buscar un clima mediante el cual dar un mensaje determinado, debe tener sensibilidad, técnica y oficio para conducir su idea y

¹¹ Joan Montanyès, *Monti*, és pallaso i director de diversos espectacles. Va fer-se famós en formar la companyia Monti & Cia amb gent com Oriol Boixader, *Oriolo*. Actualment és director del Circ Price de Madrid.

¹² ...*Salud, circo y payasos*, Joan Montanyès, a <http://www.mimsueca.com/mimteca.htm>

¹³ Charlie Rivel és el pallaso català més famós de la història de Catalunya; per més informació consultar l'apartat sobre història del pallaso.

*su sentimiento, sirviéndose del cuerpo, del gesto y de los accesorios que manipule. Un buen payaso es el compendio de todo, solía decir, misteriosamente, Charlie Rivel”*¹⁴

És a dir, un pallasso requereix una llarga preparació, igual que qualsevol ofici. En el cas del pallasso aquesta preparació no finalitza mai, tal com hem comentat abans: cada nova actuació és un coneixement més adquirit. Amb aquesta preparació lligaria la recerca del



propí pallasso (de la qual hem parlat anteriorment), ja que aquesta representa la part més important de la formació de l'artista. Pepa Plana¹⁵ afirma que un pallasso necessita anar molt més enllà de la tècnica del pallasso: ha de dominar cada una de les arts de l'espectacle, però també ha de tenir una base cultural important. Actualment, la gran majoria d'artistes provenen del món del teatre, de la dansa o de la música, per arribar a crear un pallasso sòlid i complet. En el cas de la pallassa catalana, ella estudià a l'Institut del Teatre i després, a través de molts cursos, s'encaminà cap el món del pallasso. Pel que fa a la preparació per arribar a ser pallasso, Merche Ochoa¹⁶ comenta:

Charlie Rivel (1896 – 1983)

*“El pallasso és en si mateix una especialitat, i com a tal no cal tenir pressa a l'hora de construir-la, de la mateixa manera que qui estudia per cirurgià: primer estudia la carrera i després l'especialitat. No busquem un treball d'una gran rapidesa ni de resultats brillants i immediats; requereix el seu temps y val la pena gaudir del procés.”*¹⁷

A nivell social, podríem definir el pallasso com el professional del riure. Ell és el màxim responsable de la comicitat, el mestre de les rialles i de les bromes. I així ha estat sempre. El pallasso és un personatge que té una posició important en la societat i a vegades se'l considera com un ésser superior. Precisament Manuel Delgado¹⁸ el defineix així. La relació del pallasso amb la societat serà tractada més endavant.

Com veiem, el pallasso mostra molts nivells d'anàlisi i de definició. En aquesta definició se'n presenten només un quants: cal dir que aquesta explicació podria ser infinita. Aquesta descripció del pallasso n'és una; però com ja hem comentat, el pallasso és un concepte massa ampli per ser condensat. Cada un té una visió única i personal de l'artista; és a dir, “tants nassos, tants pallassos”.

¹⁴ ...*Salud, circo y payasos*, Joan Montanyès, a <http://www.mimsueca.com/mimteca.htm>

¹⁵ Pepa Plana, és pallassa i va donar-se a conèixer amb l'espectacle *De pe a pa*, que va fer temporada a la Sala Muntaner de Barcelona durant 8 mesos. Actualment compagina la seva professió amb la direcció del Festival Internacional de Pallasses d'Andorra, de periodicitat bianual.

¹⁶ Merche Ochoa, oriünda de La Rioja, és pallassa, professora i directora.

¹⁷ *Qué es ser payaso; ser payaso o estudiar para payaso*, M. Ochoa, a <http://www.merche8a.com/>

¹⁸ Manuel Delgado és professor d'Antropologia a la Universitat de Barcelona i escriptor; és autor, entre d'altres de *L'animal social*, galardonat amb el Premio Anagrama de Ensayo.

1.2. Tipus de pallassos



La parella Footit i Chocolat.

Pallassos de Cornellà i la tasca educativa que aquests han iniciat ha provocat que erròniament s'utilitzés clown per pallasso. Pallasso és un mot hiperònim que inclou les subcategories clown, august, contraaugust, excèntric, rodamón, pallasso de soirée, cascador, mim-clown... que al seu torn exerceixen d'hipònims. Jané ho resumeix perfectament: *un clown és un pallasso, però no tots els pallassos són clowns (de la mateixa manera que un taxista és un conductor però no tots els conductors són taxistes o una poma és una fruita però no totes les fruites són pomes).*

Un cop establertes les diferències, passem a definir les diferents tipologies del pallasso. Aquestes divisions són les que tradicionalment, i sobretot en el món del circ, s'havien establert. Actualment el llenguatge ha evolucionat de tal manera que és difícil distingir una cosa o una altra, i fins i tot determinar què és pallasso i què no. Més endavant s'explicarà aquest punt.

Clown:

Etimologia¹⁹: Del llatí *colonus*, passat per l'anglès *clod* i *clown*, **pagès, aixafaterrossos.**

Conegut també com a Blanc, Carablanca, Pierrot, Enfarinat o Llest. Acostuma a formar parella amb l'august. Es caracteritza per representar l'ordre, la llei, el món adult i la repressió amb una aparença freda i lunar. Apareix per primera vegada a Anglaterra al segle XVIII de les mans de Joe i Giuseppe Grimaldi i la seva indumentària es caracteritza per maquillatge blanc a la cara i un elegant vestit de lluentons.

Podem establir tres tipus de clown:

¹⁹ Estudi etimològic de Jordi Jané a *Els pallassos. Vocabulari iniciàtic*, Avui Diumenge 09/12/1998

- Clàssic o Europeu: anomenat també Pierrot, és un clown elegant, alegre i intel·ligent. Domina varies habilitats i acostuma a mostrar-les en el seu número, seguint un estil còmic o dramàtic.

El maquillatge destaca per ser completament blanc amb algunes notes de color, a vegades amb purpurina, per remarcar les característiques del nas, dels ulls o de la boca. Pot portar barret en comptes de perruca i prescindeix del nas postís, així com de les pestanyes i les orelles artificials.

Acostuma a vestir de blanc amb una peça de roba d'una o dues peces, que normalment és fet a mida; els botons i el coll contrasten amb el color general. Els pantalons segueixen l'estil de la túnica o camisa mentre que el barret varia segons l'estil del personatge. Els guants van a joc amb la resta de la indumentària, cobrint les mans fins al canell, i el calçat és molt semblant al que utilitzen les ballarines.

- Estirat: és el més aristòcrata de tots els clowns. S'assembla al clown europeu, però quan va acompanyat és el líder. Dirigeix les rutines, sobretot quan apareix acompanyat de l'august o del rodamón, i acostuma a rebre més que a donar: s'emporta les patacades, les bufetades o el plat de nata a la cara. És més còmic que el carablanca europeu, però no tan com l'august.

El maquillatge és el mateix que el del clown clàssic, amb la diferència que l'estirat acostuma a portar perruques de diferents estils i colors. El seu vestuari està fet a mida i utilitza teixits brillants, amb perles, setinats amb lluentons i diamants falsos... Pot portar tan un jersei usat amb gorgera com un vestit de dos peces semblant a l'esmòquing, això sí, sempre de colors combinats, igual que els accessoris. Les sabates poden ser grans o petites, però sempre senzilles, i sempre ha de portar guants.



Antonet (esquerra) amb l'august Beby, amb qui assolí un gran èxit; també formà parella amb el famós Grock.

- Grotesc: podem considerar que és el més còmic dels carablanques, però més tímid i reservat que l'august. Si el clown europeu és el més tradicional, el grotesc és el més actual i usat avui en dia. Quan actua acompanyat de l'august o del rodamón dirigeix les rutines, però en comptes de ser la víctima, és ell qui bufeteja o llança el pastís de nata, per exemple.

El maquillatge del grotesc és el més exagerat dels maquillatges dels clowns. La base segueix sent blanca i cobreix la cara, el coll i les orelles, però les faccions de la cara s'exagereu amb pestanyes falses, un nas vermell de llargada variable,

l'allargament de la boca amb maquillatge... A vegades aquests elements poden anar perfilats de negre o estar ressaltats amb pintura brillant. La perruca de colors variats és també recurrent: s'utilitza per remarcar un color de la indumentària. És possible que parts del cos com la panxa o el cul estiguin exagerades també.

El grotesc vesteix amb colors brillants i variats i amb peces de roba fetes a mida o que van massa petites. Pot aparèixer elegant amb vestits de tonalitats metàl·liques o més aviat còmic amb vestits molt acolorits. En comptes de perruca pot portar l'anomenat *skull cap*, petit barret típic dels pallassos. Les sabates han de ser extravagants, tot al contrari del clown europeu, i han de complementar amb el vestit.

Exemples de clowns:

- Footit (1864 – 1921)
- Antonet (1872 – 1935)
- François Fratellini (1879 – 1951)

August:

És l'exemple més clar de pallasso, el personatge amb el qual associem aquest concepte. Anomenat també Ximple o Babau, el defineixen els següents adjectius: extravagant, grotesc, absurd, murri, trapella, provocador i sorprenentment astut. És l'antítesi del carablanca: destaca per la llibertat, l'actitud anàrquica i desenfada i pel desconeixement constant de les normes establertes. És el pallasso que, per la seva manera de fer, més s'acosta al món infantil. Se'l considera el pallasso més còmic gràcies a desenvolupar els diferents números, normalment poc oportuns, amb poca traça. Acostuma a jugar el rol de l'agitador, del personatge que capgira les situacions i les embolica, sent l'habitual blanc de tots els acudits, sobretot quan es combina amb el clown. Això no obstant, acompanyat del tramp, descrit més endavant, és l'incitador i el que controla la situació.

L'origen de l'august està voltat de llegendes. Els dos punts clau que totes elles tenen en comú són la època (1864 – 1878) i l'anècdota. Dominique Denis a *Le livre du clown* situa la història al 1870 al circ Renz, a Berlín. Resulta que Tom Belling, un *chef de manège* (palafrener o mosso que cuida els cavalls del circ), va haver de substituir a un genet indisposat. Llavors l'*écuyer* improvisat hagué de sortir a la pista vestit amb un frac de pingüí que li anava llarg. El públic, al veure'l abillat d'aquella manera començà a riure; cal afegir que el genet anava més o menys ebri (això explicaria el nas vermell de l'august). Enmig de l'exercici s'entrebançà amb un dels elements situats a la pista, augmentant la hilaritat dels espectadors. La cosa no acabà aquí: el pobre empleat, objecte d'escarn i de burles del públic que se'n mofava, reaccionà malament i s'enrabià d'allò més. Després de la



Albert Fratellini formà part de la troupe Els Fratellinis amb els seus germans Paul i François.

funció, el director del circ, que havia trobat l'escena molt còmica, va demanar a l'autor que a partir d'aquell moment la representés cada nit. Belling anomenà al seu nou personatge *Auguste*, que en alemany vol dir *ximple, tonto*.

El maquillatge de l'august destaca per tenir molt de color. La base està formada per un color que imita el de la pell (rosa, marró clar o marró vermellós) i que cobreix la cara, les orelles i el coll. La zona dels ulls i de la boca es pinta de blanc per accentuar l'efecte d'ulls amples i el disseny de la boca. Aquestes taques blanques poden anar resseguides per un perfil negre o vermell, o qualsevol altre color usat amb moderació. El perfilat és molt important, ja que és el que dóna expressió a la cara del pallaso més còmic: normalment s'utilitza un ombrejat gradual de colors. És molt habitual que l'august porti un nas postís de color vermell, però actualment hi ha nombroses excepcions. Quasi sempre porta perruca, normalment taronja, vermella o groga. Aquesta pot ser completa o parcial, és a dir, que només cobreixi la calba.

A vegades s'ha anomenat l'august *el malson del sastre*. És el personatge que necessita el vestuari més extravagant i estrofolari possible i és per això que és el que té la més gran varietat de dissenys a escollir. A part de teixits amb lluentons que s'assemblin als que usen els clowns, l'august es caracteritza per usar una gran varietat de teles i estampats. Segurament el disseny més utilitzat és el de quadres escocesos. El seu vestit acostuma a estar format per uns pantalons poques vegades a la mida i una camisa amb coll, ja sigui de punt, ample o estret. No acostuma a portar abric, però si és així, aquest disposa d'una gran varietat de butxaques, on guarda els diferents accessoris que l'entrada requereix. Cada un dels elements que vesteixen aquest pallaso han d'estar dissenyats de maneres totalment independents, ja sigui amb franges horitzontals, verticals, diagonals, taques de colors, quadres escocesos... i s'han d'ajustar poc a les talles del pallaso. A part d'aquests elements l'august pot utilitzar-ne d'altres més estrofolaris com ara corbates gegants o minúscules, barrets de totes les menes, tirants... que ajudaran a ressaltar el caràcter d'aquest. Pel que fa a les sabates, aquestes seran també molt exagerades, de mides poc corrents. A les mans és habitual que porti guants. Per totes aquestes característiques, l'august s'acosta bastant al grotesc, però hem de tenir en compte que aquest és en el fons un carablanca. Avui en dia el vestuari de l'august acostuma a està fet a mida, amb l'excepció d'algunes peces, que serveixen per fer del personatge un tipus més singular.

La llibertat de l'august ha fet que de mica en mica aquest s'anés definint en altres personatges. Uns quants d'aquests *augusts evolucionats* es descriuen més endavant.

Exemples d'august:

- Chocolat (1868 – 1917)
- Albert Fratellini (1886 – 1961)
- Charlie Rivel (1896 – 1983)

Segon august o Contraaugust:

Aquest personatge és una exageració de l'august tradicional; el tret que els diferencia és que suposadament el segon és més babau que el primer. En un trio de pallasos acostuma a acompanyar al clown i a l'august primer; la seva *missió* és desbaratar

l'exercici que els seus companys estan duent a terme, complicant així l'acció. El paper que exerceix pot ser assumit pel Trompo.

Trompo:

Etimologia: Presa de l'espanyol, la paraula té el doble significat de **peó** i **curt de gambals**.

El Trompo és un pallasso especialitzat en el *domini* de diferents instruments musicals. Fa de tercer august en un trio de pallassos. Com el contraagust, la seva acció capgira l'acció general. Tan el segon august com el trompo basen la seva mecànica en el contrast psicològic entre el clown i l'agust, i resolen el final de les entrades amb corredisses i patacades.

Tropa de pallassos:

Etimologia: Del francès *troupe*, **tropa**, **colla**, **companyia de còmics**.

S'utilitza el terme tropa per designar un grup d'artistes que vagi més enllà de parella (clown - august) i al trio (clown - august - contraagust). Les tropes treballen conjuntament en una sèrie d'entrades.

Excèntric:



Little Tich amb el seu calçat característic.

Aquest personatge és una clara evolució de l'agust. Se'n desemmarca, però, "*pel posat digne, una lògica sorprenent i per la insòlita capacitat d'adaptació amb què resol ipso facto les situacions més inversemblants*", segons Jordi Jané. No sol anar acompanyat, servint-se més del gest que de la paraula i adaptant a la seva entrada diferents elements com ara objectes diversos, instruments musicals o la situació escènica en si.

És fàcil confondre l'excèntric amb la seva llavor. Sebastià Gasch, crític de circ, en el pròleg d'una de les últimes edicions de l'autobiografia de Charlie Rivel escrita pel mateix Josep Andreu i Lasserre, estableix clarament la diferència entre aquests dos pallassos. Aquest n'és un fragment, citat per Àlex Navarro:

"Contrariamente al agosto, el excéntrico no es nunca un imbécil. Es un agosto astuto, listo, de entendimiento vivo y despierto, que siempre acaba por vencer todas las dificultades. Toda su ciencia consiste en acumular la suficiente cantidad de obstáculos para tener el mérito de vencerlos todos, a la vez.

En esta empresa el excéntrico es simultáneamente el autor y el actor del poema cómico que compone y expone, y tiene un miedo inconsciente a la imprevisión. Lo imprevisto es

su pesadilla. Todo cuanto hace es calculado, meditado, pensado. No quiere dejar nada absolutamente al azar.

El augusto no ha dejado nunca de comprender que posee en potencia la misma fuerza de sugestión que el excéntrico. Pero, si ha podido imaginar una acción, un argumento y la naturalidad que es necesaria para convertir en reales y divertidas unas intenciones y unas situaciones que no lo son para el, jamás ha podido rivalizar con el excéntrico a causa justamente de su oposición fundamental. El excéntrico, repitámoslo, es un augusto inteligente, y el augusto, necio nato, nunca ha dejado de serlo.

Porque es inteligente -convencionalmente, claro esta- el excéntrico es un solitario. No tiene necesidad de nadie para actuar. El excéntrico es al propio tiempo autor e interprete. Es también su propio "partenaire". Un excéntrico pone en acción las fuerzas de su propio movimiento. El augusto, aunque sea genial, tiene la necesidad absoluta de un "partenaire", que le infunda energías.”²⁰

Exemples d'excèntric:

- Little Tich (1867 – 1928)
- Grock (1880 – 1959) i Rivel en les últimes etapes.
- Tortell Poltrona (1955)

Rodamón:



Quadre que mostra l'expressió trista d'Emmet Kelly.

principis del XX.

Si l'excèntric és *fill* de l'august, el rodamón ho és de l'excèntric. Conegut com a Tramp o Hobo-clown als Estats Units, aquest curiós personatge es caracteritza pels trets de marginat social, per anar normalment sol i per la no utilització de la paraula, excepte amb els seus companys. La manera d'expressar-se i els moviments pesats, arrossegant els peus, denoten la seva vida feixuga i carregosa. L'origen d'aquest personatge es podria trobar als Estats Units (el rodamón és l'únic pallaso considerat genuïnament americà) a la dècada dels 30: arran de la depressió econòmica iniciada amb el crack del 29 molta gent es desplaçà amunt i avall del país en tren per trobar feina. Els artistes devien inspirar-se en la manera de caminar i de fer d'aquest individus desil·lusionats per crear el tramp. Altres referències històriques relacionen el maquillatge d'aquest pallaso amb el que s'utilitzava en els espectacles de varietats de finals del segle XIX i

El maquillatge del rodamón es basa en la representació dels personatges en els quals es va inspirar: la cara s'embruta per tal de representar el sutge provinent de les locomotores a vapor de l'època. Les zones dels ulls i de la boca apareixen ressaltades amb blanc, ja que el personatge s'ha les ha netejat per veure-hi i poder menjar. La resta del maquillatge serveix per mostrar que el rodamón està a l'exterior molta estona

²⁰ Pròleg de Sebastià Gasch, crític de circ, pel llibre *Pobre Payaso*, autobiografia de Charlie Rivel escrita pel mateix Rivel.

(diferents tonalitats de la pell i utilització del vermell en les zones en les quals s'ha cremat) i va mal afaitat. És habitual la utilització del nas vermell.

En general el vestuari mostra la pobresa del personatge: la camisa, els pantalons i l'abric, si és el cas, apareixen estripats i bruts, plens de pedaços superposats a la tela original per tal de tapar els forats, que també se solucionen amb imperdibles o amb cosits desiguals. La resta d'elements que utilitzi el personatge també denoten la seva qualitat de vida: el barret, la corbata, el calçat, els mitjons, els guants... estan en molt mal estat.

A partir d'aquí cal matisar les diferències entre el tramp i el hobo, que tenen un perfil lleugerament oposats.

- Tramp: creu que és una víctima de les accions dels altres, que l'han impulsat a la situació en la qual viu. És per això que constantment busca fer pena als altres, evitant el treball; les coses, però, mai li aniran bé. Conseqüentment, la seva expressió tendirà a ser trista, com si estigués a punt d'arrencar a plorar (a vegades porta una llàgrima de glicerina enganxada a la galta). El pentinat que porta consisteix en despentinar el seu propi cabell i en general, els colors que destaquen en el seu vestuari són els foscos, normalment mal combinats. Com a cinturó o tirants pot dur una corda. Cal dir que malgrat anar mal vestit, el tramp sempre va net.



Charles Chaplin caracteritzat com a Charlot.

- Hobo: contràriament al tramp, el hobo és feliç en la seva situació: vol ser hobo. Per tant, la seva expressió és normalment de felicitat. Prefereix treballar a rebre caritat, és a dir, sempre tindrà feina, però no per molt de temps ja que de seguida voldrà canviar d'aires i viure noves experiències. El maquillatge que sol usar és el mateix que el del tramp, amb la única diferència que la seva expressió serà més riallera i els seus ulls seran més grans i més vius. Aquesta actitud el portarà a vestir colors més vius i brillants que el seu company. Les sabates són semblants en els dos personatges.

Exemples de rodamón:

- Charlot (1889 – 1977)
- Joe Jackson (1873 – 1942)
- Emmet Kelly (1898 – 1979)

Pallasso de soirée:

El pallasso de soirée s'encarrega de presentar les anomenades *entrades de represa*, que són petits gags o esquetxos que serveixen per entretenir el públic mentre a la pista de circ s'instal·len els diferents elements tècnics que han de ser usats en el següent número;

fan la mateixa funció que els entremesos a les obres de teatre de finals del segle XVI. Aquest personatge és normalment un august, que apareix abans de formar parella amb el clown. Cal dir que Tom Belling, *l'inventor* de l'august, és considerat a vegades un pallaso de soirée; avui en dia, els pallasos de soirée són una evolució dels primers augustos de pista, com Belling.

Exemples:

- Oleg Popov (1930)

Mim-clown:

Aquest personatge és una variant muda del pallaso. Acostuma a actuar sol, enfrontant-se als diferents elements de l'escenari i fent gala de les seves habilitats físiques. Podem relacionar la seva concepció i la dramaturgia amb la de l'august excèntric; a més, acostuma a connectar molt bé amb el Pierrot de la *commedia*, amb un tarannà fràgil i poètic.



Oleg Popov fotografiat el 1960.

- Dimitri (1935)

Cascador:

Acròbata còmic especialitzat en *cascades*.

Monsieur Loyal:

Etimologia: l'apel·latiu ve directament del cognom d'una dinastia circense francesa iniciada per Théodore Loyal (1829-1879) i desapareguda amb Georges Loyal (1900-1969).

El *Monsieur Loyal* és un pallaso que s'encarrega de fer de presentador a la pista de circ. És el director i la màxima autoritat quan apareix a escena i pot ser el partner més luxós que pot tenir una tropa de pallasos. No s'ha de confondre amb el personatge homònim que apareix a la peça teatral de Molière "Tartuffe o l'Imposteur" (1664) i que fa de sergent. En aquest cas, *Loyal* provindria del mot francès *légal* (legal); per tant, no el podem relacionar ni amb la dinastia circense ni amb el món del circ.

Exmples:

- Georges Loyal (1900 – 1969)

Vocabulari essencial del món del pallaso

A continuació, per tal d'aclarir el significat d'algunes paraules que han aparegut al llarg de l'anterior apartat i per introduir-nos al llenguatge específic del pallaso, adjuntem un precís treball de vocabulari de Jordi Jané, aparegut al diari Avui el 09/12/1998

ELEMENTS DRAMATÚRGICS

Entrada:

Etimologia (afegit prov. X.03): extensió del mot entrada, en el sentit...

- 1) Aparició dels pallasos en escena i primer plantejament de la seva actuació.
- 2) Escena, número o situació dramàtica protagonitzada per pallasos. L'eix central n'és sempre la comicitat, de vegades servida amb tècniques d'equilibri, malabars, acrobàcia, música, etc. Dramatúrgicament, l'entrada s'emparenta amb el sainet i l'entremès, manté la unitat espai-temps i s'estructura amb presentació-nus-desenllaç.

Esquetx:

Etimologia: De l'anglès *sketch*, **esquema, esbós.**

Escena còmica, generalment curta i amb pocs actors, estructurada amb presentació-nus-desenllaç.

Gag:

Etimologia: De l'anglès *gag*, **mordassa, cloenda, punt final.**

Situació còmica simple, resolta amb un cop d'efecte ràpid i sorprenent.

Represa:

Etimologia: Del francès *reprise*, **sargit, pedaç, represa.**

Escena d'un o més pallasos de soirée, sempre més curta i simple que l'*entrada*. Compleix la funció de distreure l'espectador mentre es munten o desmunten els aparells i accessoris per al número següent o el precedent. En un bon espectacle de circ, la represa pot servir com a enllaç o contrapunt dramatúrgic, estètic o argumental. És, alhora, un bon banc de proves per a *entrades* en construcció i tot un repte per als aprenents de pallasso.

Rutina:

Qualsevol de les parts de què es compon una entrada de pallasos. Amb un significat semblant, el terme s'usa també en il·lusionisme, equilibri, acrobàcia i ensinistrament d'animals.

Xarivari:

Etimologia: Del francès *charivari*, **escàndol, gatzara, xivarri.**

- 1) Irrupció multitudinària de pallasos que executen acrobàcies espectaculars (rodes, rondades, flip-flaps, mortals, cascades, piràmides, etc.), a un ritme frenètic i amb grans

dosis de comicitat. Cal distingir entre el xarivari i la parada, terme que designa l'aparició a la pista de tots els artistes d'un espectacle mostrant generalment alguna rutina de la seva especialitat. Totes dues fórmules escèniques produeixen un gran impacte en el públic i se solen usar per començar i/o acabar una funció de circ.

2) Conjunt dels pallassos que intervenen en un xarivari.

RECURSOS TÈCNICS

Bufetada:

Tècnica de gran efecte dramàtic, molt usada per les tropes de pallassos. En realitat és una simulació: l'agressor no toca mai la cara de l'agredit i el so de la bufetada el fa aquest últim amb un cop de mans fort i sec. Per tal que el públic no s'adoni del truc, cal que l'agredit piqui de mans ben lluny del centre d'atenció (la pròpia cara). La mecànica es complica considerablement quan les bufetades s'alternen entre dos o més personatges.

Paradídel:

Etimologia: de l'onomatopeia *paradiddle*, pròpia de l'argot musical anglès.

Combinació rítmica o diàleg de bufetades. A partir d'un ordre inicial (dreta-esquerra, dreta-dreta, esquerra-dreta, esquerra-esquerra), es pot desenvolupar un gran nombre de variacions.

Cascada:

Successió ràpida -i sovint trucada- de salts, tombarelles, caigudes i altres habilitats corporals, caracteritzada per l'espectacularitat i una gran versemblança visual i dramàtica.

1.3. Història del pallasso

1.3.1. Dels orígens al pallasso modern

És impossible datar l'aparició del pallasso ja que podem trobar antecedents seus milers d'anys enrere. Es creu que, d'una manera o altra, el concepte de pallasso, encara que no anomenat d'aquesta manera ni amb les característiques que presenta actualment, sempre ha anat lligat a l'ésser humà per la funció social que desenvolupa.

A la cort del faraó Dadkeri-Assi durant la cinquena dinastia egípcia, pels volts del 2500 aC., actuava un bufó nan. També a l'antic Imperi xinès, des del 1818 aC., trobem personatges que presenten trets de pallasso. S'explica que un bufó anomenat Yu Sze, aproximadament el 300 aC., servia a la cort de l'emperador Chiu Shih Huang-Ti . Aquest emperador, que havia ordenat la construcció de la famosa Gran Muralla, va decidir que calia pintar-la. Durant la construcció havien mort molts treballadors a causa de les dures condicions en les quals treballaven. El poble i la cort van rebre amb por aquesta decisió, ja que patien pels obrers, però ningú va atrevir-se a suggerir a l'emperador que no era necessària l'obra. Un dia, en el transcurs d'una actuació, de manera subtil i còmica, el suara esmentat bufó va fer entendre a l'emperador la inutilitat de la decisió. D'aquella manera, Yu Sze aconseguí evitar la pèrdua de moltes vides.

Troblem altres precedents: diverses troballes arqueològiques situen personatges anàlegs al pallasso al Tibet, al Japó, a l'Islam, a l'Àfrica negra, a l'Iran i a l'Amèrica precolombina...



Màscara xinesa usada pel *Sarugaku*.

Per altra banda, a l'Àsia oriental s'ha registrat l'existència dels *lubyet* o *homes frívols*, que passejaven de manera burlesca amb parasols, imitant la família reial. A Malàsia van sorgir els *p'rang*, que es disfressaven amb enormes turbants, màscares de trets exagerats i colors abundants sobre les celles.

Com assenyala Jesús Jara²¹, a las cultures islàmiques, com per exemple Turquia, trobem un tipus de teatre, l'*Orta oyunu*, que, igual que la *Commedia dell'arte*, crea una galeria de personatges de diversitat racial, entre els quals destaca *Kavuklu*, d'actitud pallassa, o el seu parent pròxim *Karagöz*, que amb la mateixa essència, el do de la burla i la imitació, s'estableix i desenvolupa en el teatre d'ombres turc. Segons Jara, fins i tot en les cultures basades fortament en la profunda espiritualitat i el culte religiós, el riure i el personatge graciós s'obre pas, com és el cas de

l'Índia. Allà hi trobem el *Vidûshaka*, un criat golafre que s'encarrega de solucionar els embolics en els quals el seu amo es fica amb tot tipus de trucs.

Al Japó es desenvolupen diferents estils teatrals basats en l'art del bufó. Allà, igual que en d'altres cultures orientals, on l'art del teatre es basa en l'expressió corporal i la

²¹ *El Clown, un navegante de las emociones*, Jesús Jara, Colección "Temas de Educación Artística"

codificació motriu, podem trobar el pallaso sota el símbol de la taca blanca al nas o la papallona pintada a la galta. Tan el *Sarugaku*, el *Dengaku*, l'origen dels quals són danses i actes de seducció desenfrenats que representen el mateix tipus de diversió popular que el carnaval europeu, com el *Kyôgen*, una mena d'entremès d'amos i criats, són estils teatrals que aglutinen totes les arts que pertanyen al món del circ i conseqüentment del pallaso, i que fan de fil conductor de l'evolució del personatge del pallaso i de la seva difusió a sectors de població més amplis.

Com indica Beatriz Seibel²², la tradició del personatge còmic també la trobem en els artistes transhumants, normalment apartats del *teatre oficial*, que viatjaven amunt i avall portant a les places del pobles els seus espectacles, on es mesclaven les acrobàcies amb la dansa, la música, la poesia, el teatre... A Grècia s'anomenaven *fliacas*, pallasos improvisadors que vestien camisa i pantalons blancs, usaven màscares, espasa, caputxa, una enorme panxa i "un obscè apèndix". Els actors usaven també màscares en una farsa popular anomenada *mim*. Sembla ser que l'ús de màscares podia servir per tal que els espectadors més allunyats de l'escena poguessin reconèixer les cares dels actors.

Els personatges còmics, entraren a formar part de les representacions del teatre grec participant als entreactes o al final, transformant l'obra a la seva manera. Homer i més tard Virgili ens parlen de personatges maquillats i disfressats que interpretaven diàlegs còmics o imitaven el personatges populars de l'època.

A Roma, el mim no usava màscara però tenia la mateixa funció: entretenir el públic a les pauses de la representació i segons l'escoliasta Juvenal, "ajudar a assecar les llàgrimes dels espectadors" creades per la tragèdia. El *mimus albus*, el savi, que vestia de blanc, i el *mimus centunculus*, el tonto, que portava un vestit fet de parracs de diferents colors, són dos personatges típics que anticipen les posteriors evolucions²³.



Fresc romà en el qual uns actors representen una comèdia.

Gràcies a l'interès mostrat pels patricis en els espectacle itinerants de bufons, entre els quals també hi havia dones, el gènere es popularitza i es crea el mim-drama (*fabula riciniata*); aquesta peça alterna l'actuació d'homes i dones a cara descoberta, basada en la gestualitat, amb petites números musicals, amb feres... La pantomima (*fabula saltica*), de caràcter exclusivament gestual, és un altre dels espectacles que es popularitzen: hi actua un sol actor amb màscara i s'acompanya de música o d'un narrador.

²² *Historia del circo*, Beatriz Seibel, Biblioteca de Cultura Popular 18, Ediciones del Sol.

²³ Ídem.

En la representació de les faules atel·lanes, una mena de representacions satíriques que evolucionen de les formes etrusques més primitives i que originàriament es desenvolupen a la ciutat d'Atella, a la Campània italiana, trobem el germen de la *Commedia dell'arte*: a través de l'ús de màscara els actors van fixant uns personatges tipus entre els quals destaca *Buccus*, entremaliat, xerraire i orgullós, que a vegades apareix amb cresta, com la del gall, símbol de l'orgull; *Maccus*, golafre d'enorme boca, és el personatge estúpid que sempre acaba burlat i apallissat; *Dossennus*, el geperut; i *Pappus*, el vell. Les atel·lanes es basaven en la improvisació i eren representades al final de les tragèdies per actors no professionals, que formaven part de companyies itinerants.

Després de la caiguda de l'Imperi d'Occident i la propagació del cristianisme, els espectacles romans es perden, ja que es comença a rebutjar l'exaltació de la bellesa o la força del cos humà. De manera popular i itinerant, els artistes mostren les seves excepcionals habilitats a les places de les fires, als mercats, a les festes populars cíviques o religioses, però reiteradament són perseguits per les autoritats en defensa de la moral. Tots aquests són hereus d'aquells artistes de comèdies i sàtires, moltes vegades itinerants, que apareixien després de les representacions oficials per fer gaudir el públic amb els seus números còmics. En aquest context popular apareixen personatges com els *gleemen* a Alemanya i Escandinàvia, o com els *jonglenrs* a França. Aquests homes són forts i atlètics i a part de demostrar les seves qualitats físiques amb diferents números, ensinistraven animals a fi d'acompanyar-los en l'espectacle.

De manera paral·lela, i sobretot al segle XV, els bufons i comedians són presents a tots



Oli que representa un bufó de l'època medieval.

els estaments de la societat: mentre que entre les classes populars proliferen els suara esmentats espectacles i artistes, entre la noblesa de la cort i els mateixos reis s'instaura la moda de tenir entre el servei un bufó per amanir els actes socials. "Pobres diablos deformes venían para hacer reír a los poderosos, anunciar el futuro o la voluntad de los dioses"²⁴. França va ser un dels països on va tenir més èxit aquest gènere. A Alemanya, per exemple, eren anomenats *consellers graciosos*, ja que entre les seves bromes acostumaven a donar savis consells al rei. Era habitual que vestissin una cresta, com un dels personatges del teatre romà, o un barret amb cascavells, i vestits molt acolorits i brillants. La tradició els ha representat acompanyats d'un ceptre la punta del qual representava el cap d'un bufó, segurament imitant els que usaven els reis per representar el seu poder. La funció que duïen a terme a voltes feia que abandonessin la seva condició de servents per passar a ser tractats quasi bé com a familiars. El millor amic d'Enric VIII d'Anglaterra sembla ser que era el seu bufó. S'explica que el rei francès Francesc I s'enduia el seu bufó Triboulet a les campanyes militars i que en una

ocasió va prometre-li que la persona que el matés, amb poca estona seria assassinada; amb una certa preocupació, però alhora amb ironia, el bufó va demanar si podien matar-la una estona abans. En general, aquestes relacions van permetre una llibertat

²⁴ *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, Serge Martin, L'entre-temps éditions.

d'expressió que s'usà com a arma de doble fil: com a expressió dels pensaments de la gent o com a crítica dels poderosos.



Arlequí

al cap; *Brighella*, originari també de Bèrgam, anomenat *Pulcinella* a Nàpols i *Pedrolino* en altres regions, és alt, astut, intel·ligent, vesteix de blanc, a vegades amb ratlles verdes; *Pantalon*, d'origen venecià, és un mercader avar que a vegades apareix com a molt ric i a vegades com un personatge arruïnat, és innocent i crèdul i rivalitza amb el seu criat, l'*Arlequí*, per l'amor de *Colombina*; *Colombina*, apareix sense màscara però amb un maquillatge abundant,



Pantalon

Al segle XVI, a Itàlia, els còmics ambulants comencen a unir-se a fi de crear companyies professionals que representaran comèdies *improvisades* sobre un canemàs²⁵; creen un nou gènere basat en l'entrenament mímic, vocal i acrobàtic, amb màscares i vestits que defineixen els personatges tipus, com molt bé assenyala B. Seibel²⁶. Aquest gènere s'anomenarà *Commedia dell'arte*. La improvisació hi té un paper molt important i sempre es basa en una comèdia d'embolics d'amors i desamors entre amos i servents, els zannis, i la intervenció dels ancians. Cada un es caracteritza per un comportament i una manera de moure's. Els personatges arquetípics més coneguts són: *Arlequí*, originari de Bèrgam, neci, mandrós, burlat i escarmentat per la seva ambició, vesteix amb un vestit cenyit de quadres, rombes o triangles acolorits, a vegades amb tricorni



Colombina

acostuma ser un dels pocs personatges coherents, i ajuda a la seva mare a aconseguir el seu veritable amor manipulant l'*Arlequí* i el seu amo. Els noms dels personatges van variant i n'apareixen d'altres, complementant-se amb els més destacats: el doctor Graziano (vell), Smeraldina (serventa jove), Truffaldino (criat jove), Cinzio i Fabrizio (joves enamorats), el capità Spaventa di Vallinferno, Bombardone, Scaricabombardone (personatges grotescs)...

El gènere s'estén per Europa, gràcies en part al reconeixement reial a algunes companyies, com per exemple Lluís XIII, que en remunerava algunes. El *Pedrolino* esdevé *Pierrot* a França, *Petruschka* a Rússia, *Punch* a Anglaterra. Aquest fet serà clau pel desenvolupament posterior del pallaso modern. Aquests hereus del teatre grec i romà transmeten la seva essència d'Orient a Occident, i els exemples d'adaptació del gènere

²⁵ De *cànem*, teixit groller i molt clar de fils i de passades fet amb fil de cànem, que forma una mena de reixat el qual serveix de suport a labors casolanes brodades i com a guia per a brodar damunt d'altra roba. *Gran Diccionari de la llengua catalana*, a <http://www.enciclopedia.cat/>

²⁶ *Historia del circo*, Beatriz Seibel, Biblioteca de Cultura Popular 18, Ediciones del Sol.

es multipliquen. A Espanya, el personatge del *graciós* que apareix a les companyies teatrals del Segle d'Or espanyol, és un altre exemple d'aquesta incorporació. De mica en mica, aquest art es transmet de generació en generació, de manera que es comencen a fundar les primeres dinasties teatrals, com la del Chiarini, la més gran dinastia italiana del circ, que apareix per primer cop a França el 1580.

De manera paral·lela, a Anglaterra es desenvolupa un curiós gènere de pallassos. En aquella època Shakespeare entretenia amb les seves peces teatrals a la reina Elizabeth. L'autor contava amb una companyia teatral pròpia, la "Lord Chandler's Men"; dos dels membres que en formaven part eren *especialistes* en la interpretació dels personatges còmics. És a dir, eren dos pallassos hereus de la tradició de la *Commedia dell'arte*: William Kemp i Robert Armin. El primer va assolir un gran èxit i va arribar a ser propietari de part de la companyia i



William Kemp (dreta) en una il·lustració de 1600.

del Globe Theatre. Kemp acostumava encarnar personatges del camp estúpids i poc hàbils, que solien entrebancar-se amb tot el que trobaven (podríem trobar-hi alguna relació amb un personatge posterior: l'august). El seu successor, Armin, era l'encarregat d'interpretar els bufons de la cort, que destacaven pel seu paper còmic dins de l'esquema dramàtic de l'obra. El mateix Armin va escriure una de les primeres històries del pallasso conegudes, centrant-se en la vida d'alguns bufons famosos. La influència d'aquests personatges va ser important en la literatura shakespeariana: es creu que part del guió tenia l'origen en les improvisacions dels pallassos en l'espectacle, que un cop provades davant del públic, s'incorporaven al text.

1.3.2. El pallasso modern: l'arribada al circ

Després de 1750, les agrupacions d'artistes ambulants proliferen. El públic demana cada cop més gaudir de l'espectacularitat de les seves actuacions. El 1770 el suboficial de cavalleria retirat Philip Astley, que porta dos anys guanyant-se la vida amb les proves eqüestres, té una idea original: dissenya una pista circular (similar a l'espai on els cavalls eren ensinistrats) rodejada de tribunes de fusta, la instal·la a l'aire lliure en un terreny sense llaurar i allí incorpora equilibristes i acròbates al seu grup de genets, mentre la seva dona toca el tambor a l'entrada per atraure el públic: d'aquesta manera neix a Londres el primer circ modern. A part de l'espectacle, Astley decideix donar classes d'equitació al matí, costum que es mantindrà als circs durant molts anys.²⁷ De seguida incorpora la comicitat a l'espectacle: en les diferents entrades, els pallassos imiten a vilatans o camperols que d'una manera còmica grotesca intenten fer els mateixos exercicis que els genets experimentats. Aquest serà l'origen de la primera pantomima circense moderna: una escena còmica eqüestre titulada *Billy Buttons o Tailor's Ride to Brendford*, que es basa en l'oposició de la destresa d'uns soldats amb la

²⁷ Ídem.



Joseph Grimaldi (1778 – 1837)

poca habilitat que mostra grotescament el sastre del regiment, interpretat al principi pel mateix Astley. Aquest nou estil de fer espectacle es difon ràpidament i el 1782, un exartista eqüestre de la companyia d'Astley, Charles Hughes, s'instal·la a poca distància de la pista d'Astley i desenvolupa el seu propi negoci, i utilitza per primera vegada la paraula *circ*. El gènere arriba a Amèrica, on s'utilitzarà la tela per a cobrir la pista, ja que és més fàcil de muntar i desmuntar que les estructures de fusta. Amb l'espectacle d'Astley, arriba entre 1783 i 1788 el primer clown anglès a França, Billy Saunders. Primerament els francesos el l'anomenen *paillasse* i més tard, *grotesque*. El mot clown no s'utilitza al continent europeu fins el 1869 (a França el van rebatejar com *Monsieur Claude*).²⁸

El personatge que marca la frontera entre els orígens del pallasso i la seva concepció moderna és Joseph Grimaldi. Aquest actor d'origen teatral va consolidar el personatge del clown o carablanca, resultat de la influència del Pierrot de la *Commedia dell'arte*. Grimaldi posa de moda un estil de pantomima anomenat *arlequinada* i el 1806 aconseguix el seu primer gran triomf amb *Arlequí i la Mare Oca*, escrita per Charles Dibdin. La seva influència va ser tal que el mateix Charles Dickens va escriure les seves memòries.



Philip Astley (1742 – 1814)

Al llarg del segle XIX, i gràcies a l'aparició del circ a càrrec de Philip Astley, el personatge del clown es diversifica i encarna diferents tipologies. El clown, que havia començat com un personatge còmic que d'una manera grollera intentava imitar els exercicis d'un genet experimentat, s'influència d'altres tècniques del circ i de les arts escèniques en general per adoptar diferents tipologies. Vers el 1840 apareix el bufó shakespearà, un còmic que interpreta monòlegs, acudits i cançons iròniques fent ús d'una curiosa gestualitat. Aquí el clown s'estableix com una barreja de pallasso i actor. Per altra banda, el clown – genet és destronat pel clown – saltador, que demostra un gran repertori de salts i piruetes. Entre 1860 i 1880, el clown – acròbata agafa força i es posen de moda les entrades que acaben a garrotades. Altres especialitzacions del personatge són el clown – bufó i el clown – músic.²⁹

Pels volts de 1870 es defineix el personatge de l'august, que té l'origen en un personatge còmic que dialoga amb el mestre de pista mentre es duen a terme els canvis entre número i número; aquest prové dels artistes de fira anomenats *grotescs* a França i *merryman* (graciós) a Anglaterra. De mica en mica agafa importància i gràcies a la seva

²⁸ *Els pallassos. Vocabulari iniciàtic*, Jordi Jané, Avui Diumenge 09/12/1998

²⁹ *Historia del circo*, Beatriz Seibel, Biblioteca de Cultura Popular 18, Ediciones del Sol.

destresa acrobàtica, arriba a tenir un número propi.³⁰ Les teories sobre l'origen de l'august són vàries, però com assenyala Jordi Jané “coincideixen en dos punts clau: l'època (1864-1878) i l'anècdota (gran hilaritat provocada en el públic per un mosso de pista maldestre i borratxo anomenat August, que genera el caos a la pista cada cop que hi intervé).”³¹[Veure la definició d'august a l'apartat 1.2]

Amb l'aparició de l'august s'estableix la parella antitètica clown – august, que significarà l'arribada a un punt àlgid del gènere dramàtic del pallasso de pista.³² Conseqüentment, la pantomima dialogada passarà a ser la base de les actuacions del pallasso a la pista de circ. Parelles com Pierantoni i Saltamontes o Foottit i Chocolat, presentades a París el 1890 signifiquen la consolidació d'un binomi que arribarà fins els nostres dies. Aquesta parella no és nova: s'inspira en les contradiccions de l'Arlequí i el Pierrot de la *Commedia dell'arte*, que per la seva banda provenen del *maccus* i el *bucco* de Roma.

Als Estats Units s'origina una variant de l'august, el tramp o rodamón, que s'inspira en les víctimes de la Guerra de Secessió per crear un personatge melancòlic i trist que aconseguirà molt de renom. [Veure la definició de rodamón a l'apartat 1.2]

Després de 1890, el pallasso es diversificarà encara més. Els duos seran tríos amb l'aparició del contraaugust o segon august i sorgiran les primeres tropes de pallassos. Aquests artistes fluctuaran entre el diàleg i l'acrobàcia i enriquiran les seves actuacions de manera que consolidaran les petites peces dramàtiques anomenades entrades. Apareix també el pallasso de soirée, que entretén el públic mentre els tècnics canvien els elements de la pista. Les actuacions dels còmics comencen a incorporar elements tècnics més complicats, s'introdueixen animals ensinistrats (clown – ensinistrador), s'amplien els accessoris utilitzats... És a dir, el segle XIX representa el naixement del pallasso i la seva consolidació al circ. De mica en mica es considerarà aquest personatge com un element imprescindible en el món del circ, ja que la seva popularitat creixerà de manera exponencial.



Pierrot i Arlequí, de Paul Cézanne.

1.3.3. El pallasso al cinema

Al llarg del segle XX, el pallasso s'adapta als canvis socials i el seu gènere s'expandeix pel music-hall, la televisió i el cinema. Un cop consolidat el seu paper al circ, el pallasso, que viu de la realitat que l'envolta, sent la necessitat d'assolir nous horitzons i crear llenguatges contemporanis al seu temps.

L'invent dels germans Lumière, creat a París el 1895, propicia l'aparició de grans personatges com ara Charlot i Buster Keaton. Aquests dos actors popularitzen un gènere cinematogràfic anomenat *slapstick*, un curtmetratge l'acció del qual es

³⁰ Ídem.

³¹ *Els pallassos. Vocabulari iniciàtic*, Jordi Jané, Avui Diumenge 09/12/1998

³² Ídem.

desenvolupava de manera trepidant i en la qual no falten les persecucions, les caigudes, els llançaments de pastissos de nata, les baralles... El director de cinema Mack Sennett és el màxim impulsor d'aquest gènere, en un moment en el qual Europa havia baixat dràsticament la producció cinematogràfica a causa de la Primera Guerra Mundial i la crisi que la seguí. Hollywood, capital mundial del cinema, domina els mercats internacionals amb les seves produccions; els anys 20 representen l'època daurada del cinema mut als Estats Units.

L'auge de la producció cinematogràfica als Estats Units permet la introducció del pallasso a la gran pantalla. Per exemplificar això ens centrarem en Charles Chaplin, creador de Charlot, i Buster Keaton, àlies de Joseph Francis Keaton. Aquests dos actors, provenen de dos mons propers al pallasso. De petit, Chaplin participa en espectacles de music-hall, i és aquí on comença a desenvolupar una tècnica basada en el treball corporal, a partir de la dansa. A Londres, les autoritats municipals restringien el diàleg d'aquesta tipus de representacions a només 20 minuts, potser per diferenciar el gènere del teatre o potser per evitar que es criticués el Govern.³³ Aquest fet, en comptes de ser un obstacle, suposa el perfeccionament de les tècniques gestuals i mímiques, i facilita el camí d'arribada de Chaplin al cinema.



Charlot i Jackie Coogan a *The kid* (1921), un dels primers èxits de Chaplin.

Keaton, que prové del vodevil americà, representa un dels grans mestres de la peripècia acrobàtica. A pel·lícules com *El maquinista de la General* demostra les seves qualitats físiques en escenes que transcorren sobre un tren en marxa. De petit, en els seus inicis al món del teatre, Keaton es converteix en un actor d'expressió impassible el cos del qual pot suportar qualsevol mena d'exercicis. Amb el seu pares, que formaven part de la *Mohawk Medicine Company*, participa en un espectacle, *La baieta humana*, en el qual ell és llançat d'una banda a l'altre de l'escenari i trepitjat després. A causa d'això, la policia havia hagut d'interrogar els responsables legals de Keaton a fi de comprovar que el nen no patia lesions de cap tipus.

Keaton i Charlot representen l'èxit del pallasso en el món del cinema. A partir del seus personatges aconseguen dos propòsits: per una banda entretenir el públic amb pel·lícules de plantejament comicoacrobàtic, i per l'altra, es converteixen en crítics de la societat del moment. Aquest objectiu l'aconsegueix sobretot Chaplin a partir de 1935, any en què roda *Modern Times*. Chaplin, que és a la vegada actor, guionista, productor i director de les seves pel·lícules, es replanteja la manera de fer cinema a fi d'aprofundir en la reflexió social i política. Aquest fet l'obligarà a abandonar els Estats Units, ja que serà considerat comunista i, per tant, un perill potencial pel Govern.

A través del cinema, el pallasso aconseguirà catapultar la seva popularitat. El fet de no haver d'actuar en directe li permet arribar a molta més gent i millorar el recursos

³³ *El Clown, un navegante de las emociones*, Jesús Jara, Colección "Temas de Educación Artística"

tècnics, i augmenta així l'espectacularitat de les seves actuacions. Gràcies a la gran pantalla, el pallasso adquireix un nou llenguatge que el fa més humà. El públic es reconeix en els personatges de les diverses històries i d'aquesta manera, el pallasso esdevé més que un artista: és un referent social, una icona a seguir, un heroi anònim sempre disposat a una bona causa i amb el qual és fàcil identificar-se.³⁴ A més a més, el pallasso cinematogràfic és el primer que aconsegueix fer-se milionari amb el seu treball, fet que replantejarà la consideració que fins llavors s'havia tingut de l'artista.

1.3.4. Un pallasso del segle XX: Charlie Rivel

Paral·lelament a la seva evolució en el cinema, el pallasso arriba al seu punt més àlgid amb un personatge que dignifica finalment la professió. És veritat que el segle XX és l'època dels grans pallassos, i que caldria destacar-ne molts. Charlie Rivel, però, és un cas excepcional.



Charlie i René en un número acrobàtic a l'Scala de Berlí el 1930.

Charlie Rivel neix casualment a Cubelles, on els seus pares, propietaris d'un circ, s'han establert uns dies per a representar el seu espectacle. Rivel és batejat com a Josep Andreu i Lasserre, i als 3 anys, fa la primera actuació pública imitant el número del forçut, el seu preferit (amb 2 anys ja havia debutat en un número amb els seus pares). Josep i la seva germana, Maria Lluïsa Andreu (nascuda el 1897, morirà amb 18 anys), "la Nena", fan un número d'equilibris.³⁵ De seguida mostra unes condicions físiques i una facilitat per les arts del circ sorprenents i això li permet formar part de l'espectacle dels seus pares ben aviat. El 1900 el circ Cagnac, on treballaven, pateix una sèrie de desperfectes en un tempesta de neu que l'obliguen a tancar. Aleshores, la família Andreu munta un programa de circ de carrer: Josep s'encarrega d'un número de dansa acrobàtica i equilibris sobre pedestal. El Circ Caron de Grenoble els contracta i allà, Josep aprèn a muntar a cavall, solfeig, guitarra, violí i mandolina.³⁶ Després del Caron començarà una gira per diferents circs francesos on Josep desenvoluparà diferents números amb els seus germans (és el gran de sis fills). El 1905, en els circs Zanfrettar i Lambert, establert de manera permanent a prop de París, "La Nena", Polo i Josep fan un número còmic de trapezis baixos que serà l'antecedent del número dels Rivel.³⁷

L'any següent, Josep contacta per primer vegada amb el món del pallasso en substituir *Monsieur Lambert*, el propietari del circ on treballaven, en el paper d'august.

El 1913 viatgen a Barcelona amb el circ Alphonse Rancy gràcies a un contracte amb el Teatre Tívoli; en acabar la temporada tornen a moure's per Europa. No serà fins després de treballar al circ Cortez i al València que la família Andreu Lasserre formarà el seu propi circ, el circ Reina Victòria, el 1915. Estaran 6 temporades de gira per Espanya, on han tornat en començar la Primera Guerra Mundial el 1914. És llavors que Josep

³⁴ Ídem.

³⁵ *Charlie Rivel. El geni del gest, El meu avi*, a <http://www.tv3.cat/elmeuavi/2003/1eratemporada/rivel/capitulo.htm>

³⁶ Ídem.

³⁷ Ídem.

proposa fer un número de pallassos amb el seu germà Polo. Un dia de 1916, Josep va al cinema i veu per primera vegada una pel·lícula de Charlot. La imitació que en durà a terme l'incorporarà a l'espectacle i tindrà molt d'èxit. A fi d'anomenar el grup del número dels trapezis baixos, la família inventa el nom dels Rivel. Llavors Josep crearà el seu propi pseudònim: Charlie en homenatge al gran actor anglès i Rivel del nom del grup. Neix, per tant, Charlie Rivel.



Charlie Rivel en solitari s'acompanyava de pocs elements: els més famosos eren una cadira, una guitarra i un acordió.

El 1920, Josep es casa amb Carmen Busto, d'origen madrileny i filla del pallasso Gregorio Busto. Es coneixen al circ de la família Andreu Lasserre, on Carmen fa d'amazona³⁸, equilibrista i ballarina. Quan substitueix casualment el seu germà Polo, que no s'havia presentat a l'hora de la funció, en una actuació al Marroc, neix l'August Charlie Rivel.³⁹ Després que el pare dels Rivel aconsegueixi que "Charlot Rivel y su troupe" debutin al Teatre Còmic el mes de setembre del mateix any, comencen les gires per l'estranger. El 1924, els Rivel triomfen al Cirque d'hiver de París.

El 1927, Charlie ja és pare de quatre criatures: Paulina (1921), Juanito (1923), Charlie Jr. (1925) i Valentino (1927). Aquell mateix any, la imitació de Charlot el farà mundialment conegut, ja que guanyarà un concurs d'imitadors del famós personatge del cinema mut en el qual participa el

mateix Charles Chaplin. L'actor anglès li va preguntar estupefacte: *M'imita vostè o sóc jo qui l'imita a vostè?* A causa de certes problemes amb la United Artists, Rivel canviarà la imitació per un dandi elegant borrarxó: l'espectacle dels trapezis baixos no variarà en res més.

Després de debutar a París, els Rivel actuen al circ Schumann, el propietari del qual, Willy Schumann, serà el futur marit de Paulina Andreu. El 1929 tornaran a França i l'any següent viatjaran a Buenos Aires. En aquest moment, la família del pallasso decideix establir la seva residència a una mansió de Genevière-sur-Marne, prop de París. Rivel viatja molt i viu envoltat del millor luxe.

L'època de 1925 a 1930 és plena d'èxits. El trio farà gires per tot Europa i actuarà al circ de moda del moment, el Medrano, referència dels artistes avantgardistes. El trio Charlot, Polo i René amb el seu número de trapezis baixos anomenat "Rivels", inspirat en la fórmula dels germans Fratellini, que es basava en una comicitat directa i grotesca amb pantomima acrobàtica i incoherent, i el número de pallassos "Andreu", reben unes crítiques excel·lents. L'èxit provoca baralles entre Josep i el seu pare i els germans.⁴⁰ Josep necessita independència i iniciativa pròpia, i és per això que el 1933 deixa el grup

³⁸ En la nomenclatura circense, dona que munta a cavall. *Gran Diccionari de la llengua catalana*, a <http://www.enciclopedia.cat/>

³⁹ *Charlie Rivel. El geni del gest*, El meu avi, a <http://www.tv3.cat/elmeuavi/2003/1eratemporada/rivel/capitulo.htm>

⁴⁰ Idem.

i trenca les relacions amb el seu pare. Malgrat ser milionari, Charlie Rivel continua actuant, ja sigui sol o amb diferents acompanyants.

Des de la premsa alemanya, la separació del grup es veu com una tragèdia. De mica en mica, Rivel agafarà una nova dimensió amb la introducció de la samarreta vermella; el seu personatge girarà cap a l'excèntric. Entre 1935 i 1937, du a terme gires per Amèrica i Europa. El 1938 signa un contracte per quatre anys a Alemanya que el retindrà allà durant la Segona Guerra Mundial. Per la seva banda, els seus germans triomfen al circ Olympia de Barcelona. El 1941, Charlie Rivel aconsegueix fugir a Copenhaguen en un tren de càrrega, però els nazis el fan tornar per acabar el contracte signat.

*“El 1943 roda la pel·lícula “Akrobat Schön”, realitzada per l'aparell de propaganda del govern de Hitler. La seva popularitat a Alemanya es dispara. Conscient o no, Charlie Rivel es converteix en una estrella del règim.”*⁴¹

El 1945, Charlie Rivel pateix una forta depressió a causa dels horrors de la guerra; això l'apartarà dels escenaris durant 7 anys. El pallaso es refugia a la mansió que havia comprat a prop de París. Amb tristesa va dir: *“Qui pot riure, ara, després de tanta tragèdia?”*



Rivel es prepara per una actuació.

El retorn a Espanya significa per Rivel el retrobament amb el sentiment de pertinença a la nacionalitat catalana. Això fa que el 1962 viatgi a Cubelles i l'any següent actuï a les festes del poble, on es rebut de manera apoteòsica: s'inaugura un carrer amb el seu nom i promet quedar-s'hi a viure en un futur. El reconeixement públic continua: el 1968 rep un homenatge del Quart Congrés Internacional d'Amics del Circ i se li lliura la medalla d'or “Ernst Renz”.

A partir de la mort de la seva dona el 1972, Charlie Rivel s'estableix de manera definitiva a Cubelles. Un dels premis més importants que Charlie Rivel rep li és entregat a la gala de cloenda del Primer Festival Internacional de Circ de Montecarlo, on Rainier de Mònaco li lliura el “Clown d'Or”.

⁴¹ Ídem.

⁴² Ídem.

“El 18 de juny [de 1982] es casa amb la barcelonina Margarida Camas. El Circ Los Muchachos, de Madrid, fa un espectacle “Historia del Circo”, en què Charlie Rivel és l’estrella invitada. L’actuació li perjudica la salut i és un fracàs de públic. Aquest és el punt final de la seva carrera però Rivel vol treballar “fins a la mort”.

*El 20 maig [de 1983], rep la Creu de Sant Jordi, ja malalt, a l’hospital dels pares camils de Sant Pere de Ribes. La matinada del 25-26 de juliol mor Josep Andreu i Lasserre a Sant Pere de Ribes als 87 anys (85 dels quals els havia passat treballant). L’endemà molts aparadors de diverses botigues d’Estocolm i d’altres ciutats nòrdiques s’omplen de fotografies de Charlie Rivel cobertes de flors.”*⁴³

Charlie Rivel marca un abans i un després en la història mundial del circ. L’èxit que aconseguí arreu del món té pocs precedents. Rivel va ser l’ambaixador del riure, el mestre de la tendresa. La seva influència encara perdura avui en dia.

1.3.5. El pallasso contemporani

A partir dels anys 70, Europa, i sobretot Espanya amb la mort de Franco el 1975, experimenta un boom cultural que impulsarà l’aparició de moltes companyies i artistes de gran renom. Aquests joves creadors viuen en una societat en canvi constant que ha assimilat els conceptes del Maig del 68 i que ha patit amb la guerra del Vietnam. L’espectacle recupera el carrer com a escenari i això permet una major proximitat amb el públic: l’art passa a ser de tots i per a tots. El pallasso, que s’ha anat adaptant al llenguatge cinematogràfic i teatral, però també del music-hall i dels espectacles de varietats, multiplica els seus registres. Els nous creadors trenquen amb la tradició imposada i cerquen una expressió única i personal, basada en els sentiments més íntims.

Molts d’aquests pallassos defensen la llibertat de disciplines a les quals el pallasso es pot adaptar; conseqüentment, tant el vestuari com el maquillatge variaran. El pallasso es converteix en mag, cantant, ballarí, malabarista, actor, poeta, filòsof... És a dir, busca projectar la seva imatge a tots els aspectes de la societat. Els nassos vermells comencen a desaparèixer o es reinterpreten; el pallasso agafarà l’aparença de persona normal i corrent, sense vestits complicats ni maquillatges exagerats. Paral·lelament, però, es comercialitzarà una imatge de pallasso basada en els models americans, i s’associarà aquest artista amb el públic infantil. En definitiva, el pallasso s’interpreta d’una nova manera amb l’aparició de cada nou artista; la seva definició es torna impossible i el grup de representants, molt heterogeni. Aquestes són les bases per entendre el pallasso actual. Jordi Jané puntualitza de la següent manera:



Els objectes característics de Charlie Rivel al Museu de Cubelles.

⁴³ Ídem.

“El pallaso contemporani sap que ara, més que mai, ha d’esmolat la imaginació i la gosadia creativa. Els seus avantpassats havien canviat les fires i els mercats per la pista de circ, d’on més tard s’escaparien per explorar el music-hall i el cinema. Seguint la tradició, el pallaso d’avui també es diversifica en nous àmbits per continuar evolucionant (com Mister Bean, Toni Albà o Leo Bassi en les seves incursions televisives) i, alhora, reconquereix qualsevol espai urbà (carrers, escoles, fàbriques, supermercats o estacions de metro) on es pugui atrapar el públic de copdescuït i en estat de gràcia.

*Com feien els seus ancestres, el pallaso d’avui continua obstinat a rastrejar camins recòndits de l’ànima humana i a trepitjar els ulls de poll dels seus congèneres amb plena consciència d’empènyer la Humanitat en positiu. És el clown power preconitzat per Jango Edwards: el poder del pallaso és amor, i amor és tan sols una altra etiqueta per a l’esperança.”*⁴⁴

A Catalunya es viu un renaixement del pallaso català, amb un referent molt clar: Charlie Rivel. Un dels exemples més clars d’aquest canvi és Jaume Maria Mateu i Bullich, més conegut com Tortell Poltrona. S’inicia al món de l’espectacle el 1974 com a cantant còmic de la Gran Orquestra Veracruz, però la seva passió serà sempre el pallaso. Mateu, que prové del món del teatre parroquial, forma parella amb Claret Papiol. Aquesta primera formació, els Germans Poltrona, suposa per Mateu un gran èxit. A partir de 1978 s’embarca en l’aventura del Circ Cric, la primera representació del qual serà el 1981.

El projecte fracassarà l’any següent a causa del poc suport institucional. No obstant això, en les poques actuacions que havia dut a terme ja es podia apreciar una intenció de canvi i de modernització. La iniciativa és recolzada pels artistes més influents del moment, com Joan Brossa, que davant de la devoció intel·lectual que té per Tortell Poltrona, apadrina el circ, o Joan Miró, assidu espectador del Cric, amb el qual col·labora des de la seva fundació. Fins i tot el gran Charlie Rivel assisteix a la primera representació i declara Tortell Poltrona com el seu successor artístic. D’aquesta manera, el Circ Cric es converteix en el símbol de la renovació del circ català i europeu.

La consolidació definitiva del pallaso català en el panorama internacional s’esdevé el 1983 amb la creació del Festival de Pallassos de Cornellà – Memorial Charlie Rivel. La idea, segons Jané *arrauxada, romàntica i lúcida*⁴⁵, és de Laureà Palmer i ràpidament serà secundada per Ignasi Riera i Tortell Poltrona, que en serà el director en les dues primeres edicions. La intenció inicial és retre homenatge al pallaso català de més renom, Charlie Rivel, que havia mort aquell mateix any. El festival, de caràcter bianual, es converteix en un aparador dels artistes més destacats del panorama internacional i fa de Cornellà la capital del pallaso.

El 1993, Tortell Poltrona crea la ONG Pallassos sense Fronteres arran d’una actuació en un camp de refugiats a Croàcia. Aquest fet significa l’exportació del pallaso català arreu del món amb finalitats solidàries. La lona del Circ Cric, que s’havia reutilitzat en diverses ocasions, es recupera per dur a terme els diferents projectes de l’ONG. De Pallassos sense Fronteres en parlarem més endavant.

⁴⁴ *El pallaso del segle XXI*, Jordi Jané, Avui 09/12/1998

⁴⁵ Ídem.

A fi de crear una plataforma per impulsar les noves fornades d'artistes de circ, el 1995, Jaume Mateu i Montserrat Trias funden el CRAC (Centre de Recerca de les Arts del Circ), que serveix com a escola i com a mitjà de creació i producció d'espectacles que rodaran per diferents indrets, i continuaran la tasca de modernització del circ català iniciada pel Cric.

Amb aquesta base, en la última dècada s'ha creat una àmplia comunitat d'artistes dedicats al circ a Catalunya, que s'ha vist impulsada pel renaixement del Circ Cric. Paral·lelament, la dona s'ha reivindicat com a artista i han començat a proliferar els espectacles de pallasses, tenint com a referent Pepa Plana, pionera en el sector i directora del Festival Internacional de Pallasses d'Andorra, fet que demostra aquest fenomen. En parlarem al següent apartat.

Com a exemples dels múltiples gèneres de pallassos que tenim avui en dia citarem dues de les companyies de les quals s'ha analitzat un espectacle. És evident que hi ha molts més noms que caldria destacar i que exemplificarien la renovació del pallasso; citar-los tots, però, és una tasca titànica. Fer referència a només una companyia i un artista ben diferenciats és suficient per veure la diversificació actual del pallasso.

LOS DOS LOS:

LOS dos LOS és el retrobament de dos grans actors, Enric Ases i Pietro Steiner, que ja havien treballat junts a Los Los i a Zotal Teatro, on havien dut a terme propostes suggerents i interessants. La seva concepció del teatre ha donat la volta al món en diverses gires, premiades en diferents certàmens. Ambdós provenen del teatre de gest, però al llarg de la seva dilatada carrera s'han format tan en la Commedia dell'arte com en l'acrobàcia, el mètode Stanislawski, i, evidentment, el pallasso; d'altra banda, i de manera independent, han treballat com a directors, guionistes, pedagogs, i en mons tan diversos com el teatre, la televisió i el cinema. L'equació Ases – Steiner és una fórmula que ens assegura el riure: la força del seu treball interpretatiu, passada pel sedàs d'un humor àcid i amarg de tan humà que és, crea dalt de l'escenari uns espectacles que oscil·len entre l'absurd i la poesia. *Volare*, el primer fill de la parella, és una metàfora de l'ésser humà actual, una tragicomèdia que s'inspira en personatges quotidians i en problemes personals que són exagerats i portats al límit a fi de fer-nos adonar de la seva absurditat o del seu cantó més cruel.



Pietro Steiner i Enric Ases es queixen de manera molt gràfica de la societat a *Volare*.

MARCEL GROS:

La història de Marcel Gros és ben diferent. El seu primer contacte amb les arts de l'espectacle és a través de formacions musicals i com a cantant a l'Orquestra Mandarina. Captivat pel món del teatre entra a formar part de la companyia de carrer El

Setrill, amb la qual treballarà de 1980 a 1984. El 1984 crea amb Atilà Puig i Jordi Girabal la companyia Teatre Mòbil, però quan viatgi a Roma per assistir a un seminari de Willy Colombaioni, reconegut pallasso italià, entrarà en contacte amb les arts del circ i descobrirà que la seva veritable vocació és el pallasso. Pierre Byland i Philippe Gaullier l'endinsaran en el món del nas vermell i el 1991 iniciarà carrera en solitari, sent el propi creador del seus muntatges. El primer serà



Marcel Gros en un moment poètic a *Cadena Privada*.

Meravellosament boig, i el seguirà *Mira mira*, *Llunàtic* i el guanyador del premi Rialles 1998 atorgat per Òmnium Cultural, *Fenomenal*. Amb els espectacles per a tots els públics es donarà a conèixer, però decidirà fer el salt al teatre adult amb *Millors moments*, que fou seguit per *Standby*, guardonat amb el Premi al millor espectacle de sala a la Fira de Teatre de Tàrraga de l'any 2000. A partir d'aquí compaginarà els espectacles per a nens amb els de públic adult, i tant uns com altres seran reconeguts amb diversos premis. Marcel gros treballarà també a la televisió (com a animador del públic de la primera etapa de *Plats Bruts*, amb intervencions setmanals a *Paral·lel* de TV3 entre 1998 i 1999, etc.), com a director dels espectacles del Teatre Mòbil *Rau Rau*, guanyador del premi Rialles 2001, *Tríplex* i *Colossal*. El seu últim espectacle és *Cadena Privada*, una curiosa fusió entre el món del pallasso i les noves tecnologies audiovisuals, coproduït pel Teatre de l'Aurora d'Igualada i estrenat a la fira de Tàrraga de 2008.

1.4. Les pallasses

Parlar del pallaso ens obliga a parlar de pallasses. Aparentment no existeix cap motiu aparent per a establir diferències dins del mateix concepte: malgrat que no es fa distinció entre actors i actrius (ho englobem tot sota el concepte *actor*), sembla ser que parlar de pallaso en masculí o en femení porta a parlar de certes diferències. Aquest fet pren especial importància pel fet que al llarg de la història les dones han estat marginades d'aquesta tècnica teatral. El punt culminant d'aquesta separació l'evidencia l'aparició el 2001 del Festival Internacional de Pallasses d'Andorra a mans de la pallassa catalana Pepa Plana. L'existència d'aquest festival fa que ens qüestionem quina és la situació de la dona en el món del pallaso.

El Festival Internacional de Pallasses d'Andorra neix de la constatació que en ple segle XXI hi ha molt poca presència femenina als festivals de pallasos d'arreu del món. Aquest fet xoca amb el gran número de dones professionals que han aparegut en els últims anys. El festival neix com una plataforma per donar a conèixer i reivindicar el treball de la pallassa, normalment menyspreat. La intenció és fer visible un món que s'ha volgut amagar durant molts anys però que actualment, amb l'alliberació de la dona, és necessari normalitzar. Aquest "Fòrum de la comicitat" és una mostra més de l'intent d'equilibrar una situació anòmala. Segons la seva directora artística aquest és un festival que en el futur hauria de desaparèixer, ja que en teoria tots els festivals de pallasos haurien de comptar amb un bon nombre de pallasses equiparable al d'homes, fent justícia així a la feina duta a terme darrerament. El fet, però, és que això no passa.



Logotip del Festival Internacional del Pallasses d'Andorra.

L'home ha marcat la evolució del pallaso des dels seus orígens fins a l'actualitat. Va ser amb l'aparició el 1768 del circ a mans del sergent de cavalleria Philip Astley que el pallaso va agafar una nova dimensió: els malabaristes, acròbates i equilibristes van evolucionar cap el món del pallaso, afegint als seus números notes de comicitat per a fer-los més atractius, de manera que s'acostaven cada cop més a la pantomima comicoacrobàtica. Quan s'estableix la parella clown – august i es popularitza la pantomima dialogada el pallaso assoleix una estructura dramàtica pròpia, fet que establirà el gènere. A partir d'aquí i al llarg del segle XX el pallaso va obrint-se nous camins al music-hall, el teatre, el cinema i la televisió. I quina ha estat la consideració de la dona en aquesta evolució? Jordi Jané ho explica així:

*“Si calien rols femenins els interpretava un pallaso home, solució que en molts casos comportava el ridícul (quan no l'escarni) per a la figura femenina. La història del circ té registrades, entre moltes altres, les paròdies Cléopâtre i La Reine du Nouveau Cirque (Footit, 1890 i 1910 respectivament), els transvestismes d'Albert Fratellini o la hilarant paròdia de la diva d'òpera creada per Charlie Rivel. Tot amb tot, seria un error històric considerar que la poca abundància de pallasses vingui del fet que el pallaso va néixer en un espectacle d'origen i reminiscències militars i, doncs, exclusivament masculí.”*⁴⁶

⁴⁶ *Ser dona i ser pallassa (1)*, Jordi Jané, Avui Diumenge 06/06/2003

Històricament la dona sempre ha treballat al món del circ, ja sigui com a ballarina, acròbata, malabarista... però així com els homes acostumaven a convertir-se en pallasos, les dones no. Una de les teories per explicar aquest fet és que les dones, dins de l'estructura de la vida en el circ, s'encarregaven de l'educació dels fills. Segons Jané:

*“El circ tradicional itinerant és, en efecte, una societat bastant tancada en ella mateixa i amb una jerarquia eminentment masculista en perjudici de la dona. Al circ, tan bon punt s'apaguen els focus i la carpa queda buida, la gràcil trapezista i l'estupenda partner tornen a ser mare, esposa, germana, filla, sastressa, cuinera, utillera, suport logístic i moral, mitjancera de totes les batalles, algú que no té mai intimitat ni dret al defalliment. La dona de circ fa dues jornades com la dona civil, però encara pitjor, perquè la vida del circ és molt més dura.”*⁴⁷

Conseqüentment, les dones no podien dedicar el temps necessari per a desenvolupar la tècnica; a més, no era ben vist que *les mestres* es relacionessin amb allò còmic i absurd, ja que crearia confusió en *els alumnes*.

La presència de dones pallasses al circ és mínima, però existent. Malgrat la desaprovació de gran professionals del sector (el mateix Charlie Rivel afirmava que una dona no pot ser pallassa, malgrat que posteriorment la seva filla Paulina Schumann l'acompanyés amb molt d'èxit en els seus espectacles i comprovés el seu error) tenim constància de l'aparició de les pallasses a la pista del circ. Cal tenir en compte però que la gran majoria d'elles eren filles dels propietaris, un fet *sociològicament revelador*.⁴⁸

Amb excepcions d'aquest tipus com Annie Fratellini (França, 1932 – 1997), filla d'una llarga generació de pallasos i una de les artistes de referència de la història de les pallasses, o Gardi Hutter (Suïssa, 1953), que participà a l'última edició del Festival Internacional de Pallasses d'Andorra, les primeres augustes

no apareixen fins els anys setanta, amb un boom cultural generalitzat a Europa. Cal tenir en compte que la societat que veu aquest creixement de la feminitat en el món del nas vermell és hereva de fets com ara el Maig del 68 i la guerra del Vietnam i, per tant, tal com afirma Jané, *“és natural que el nou corrent circense eliminés –conscientment o no, però d'una sola tacada– tots els factors que havien limitat i condicionat les dones pallasses al circ tradicional.”*⁴⁹ Com ja hem comentat, tradicionalment, el rol del pallasso era habitual que fos interpretat pels homes, que també eren els propietaris dels circs. Avui en dia, i tal com demostra l'esmentat festival, l'aportació femenina al món del pallasso és molt important: només per la edició de l'any que ve (aquest festival és de



Gardi Hutter en un moment de l'espectacle “Die Soufleusse” (L'apuntadora).

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ *Ser dona i ser pallassa* (2), Jordi Jané, Avui Diumenge 03/07/2003

periodicitat biennal) ja s'han presentat més de 300 propostes. Això si, malgrat haver-hi tantes idees i projectes, poques vegades es tradueixen en espectacles; a la dona li costa més tirar endavant un projecte d'aquest tipus per les dificultats que més endavant veurem.



La pallassa Pepa Plana en un dels seus espectacles.

És evident que homes i dones no som iguals; per tant, pallassos i pallasses tampoc. Si que és veritat que la idea segueix sent la mateixa i que el concepte no varia. Pallassos i pallasses es basen en els seus sentiments més íntims, en les seves experiències i les seves habilitats per a mostrar-se tal com són. Les pallasses però, juguen amb certa avantatge: així com els pallassos arrossegueu molts segles d'història, amb grans artistes com Grock o Charlie Rivel, el món de les pallasses compta amb pocs exemples. La comprovació és fàcil: si demanes a un nen que et pinti un pallasso, ja et pots imaginar com serà, com tindrà la cara, quin serà el maquillatge, com seran les sabates, el barret, la jaqueta... En canvi, el vestuari d'una pallassa encara no ha estat determinat. És a dir, cada una de les artistes representa una investigadora que explora les profunditats d'aquest gènere i que l'expressa d'una nova manera, única i completament original. Per tant, les pallasses ho tenen tot per fer. Han de construir el seu propi llenguatge

sense la pressió de tenir a sobre una càrrega de molts anys d'història que les pot condemnar a la repetició. Jané ho apunta d'aquesta manera:

*“El pallasso masculí té també tot un patrimoni de referències al seu abast, una evolució de la pallassitat alimentada per les aportacions de centenars, milers de professionals. Però, ara per ara i com diu encertadament l'australiana Sue Broadway, la dona pallassa té al davant el repte d'inventar-se un gènere gairebé nou i s'ha atorgat la llibertat de fer-ho. És un moment magnífic. Però, a més a més, no crec que quan el descobreixin s'arribi a cap conclusió sobre un hipotètic estàndard de pallassitat femenina: estic d'acord amb Merche Ochoa [pallassa, pedagoga i directora] quan diu que hi ha tants tipus de pallassos com de persones i també subscriu el mètode pedagògic de Virginia Imaz [pallassa i pedagoga nascuda el 1962 al País Basc], qui, a la primera sessió de treball, pregunta sempre a les noves alumnes “Qui ets?” o “Com et veus tu mateixa?” En efecte, la construcció del personatge de pallasso/a només es pot fer sobre els fonaments de la pròpia personalitat, perquè els pallassos no interpreten: són. Pallassos i pallasses només poden comunicar sensacions a partir d'ells mateixos, dels seu propi món interior i mai a la manera d'un altre. Tants caps, tants barrets. O tants cors, tants nassos.”*⁵⁰

Les pallasses també es troben amb diverses dificultats a l'hora de reeixir com a artistes. El fet de no comptar amb una tradició darrera és una arma de doble fil: per una banda

⁵⁰ Ídem.

els permet avançar amb tota llibertat i experimentar amb el nou llenguatge; per l'altra, el fet de no tenir ni referents ni una història que les recolzi fa que els programadors dubtin a l'hora de comptar amb els espectacles de les dones. Com que és un terreny bastant nou és normal que molts programadors, pel fet de dubtar, no vulguin arriscar-se. És per això que Pepa Plana afirma que els homes són més competitius; en canvi, tal com ella ha comprovat com a directora del suara esmentat festival, entre dones hi ha més complicitat i molta més col·laboració. Segons Plana, l'intercanvi d'informació entre unes i altres és considerable i serveix per fer molta pinya, creant una important xarxa de relacions. Cal dir també que en general es pressiona més a les dones que els homes; d'alguna manera, i com diu Plana, els espectacles de pallasses són observats amb lupa per detectar qualsevol error i poder carregar contra elles. És a dir, *a les pallasses se'ls perdonen menys els errors*.

D'altra banda, les pallasses aporten una nova sensibilitat. Els temes que tracten els homes s'han anat perpetrant d'una generació a una altra de manera que s'han establert un nombre com a clàssics i, conseqüentment, unes temàtiques concretes. Si que és veritat que el pallasso contemporani ha plantejat una sèrie de formats innovadors que trenquen amb aquesta tradició. Les pallasses, però, pel simple fet de ser dones, posseeixen unes característiques que els permeten explicar certs temes des d'una perspectiva absolutament diferent. Els pallassos també poden exposar-los, però mai aconseguiran els matisos que les pallasses donen als seus espectacles. Les dones posseeixen un humor codificat: poden parlar d'uns temes i fer-ne broma d'una manera única. Jané afirma:

*“D'altra banda, com que l'humor és una misteriosa combinació d'intel·ligència i de sensibilitat, i donat que aquesta última presenta aspectes diferencials i/o complementaris entre els gèneres masculí i femení, sembla evident que entre la pallassitat masculina i la femenina hi ha d'haver també un no-man's land prenyat de matisos diferencials, un territori verge que les mateixes pallasses reconeixen que encara està per descobrir.”*⁵¹



La francesa Annie Fratellini sense la característica caracterització de pallassa.

protagonitzats per pallasses. Jané enumera dos aspectes interessants sobre la pallassitat femenina:

Partint de la base que podem fer riure sobre allò que coneixem, les dones acumulen al llarg de la seva vida una sèrie de coneixements i experiències que els homes mai aconseguiran: els tres més destacats són els relacionats amb la maternitat, amb el paper tradicional de la dona com a encarregada de la neteja, i amb la capacitat de seducció i la necessitat d'agradar. Precisament aquests tres temes seran els que es repetiran de manera inconscient als espectacles

⁵¹ Ídem.

*“El primer aspecte és que les diferències entre la pallassitat masculina i la femenina són interessantment enriquidores i poden produir resultats francament nous i sorprenents (com a mínim, per al percentatge de població que no som dones). El segon és que molt sovint els arguments de la pallassitat femenina deriven dels sentiments remenats durant la introspecció de què parla la Imaz, sentiments que, a causa de la secular marginació social de la dona, encara li produeixen complexos dolorosos: amor, sexualitat, maternitat, soledat, dependència, abandonament, no acceptació del propi cos, etc.”*⁵²

Un altre punt que diferencia les pallasses dels pallassos és la facilitat per a mostrar els sentiments. Tradicionalment, l'home, com a pilar de la societat patriarcal, ha estat educat per reprimir els sentiments i les emocions. Per tant, no ha estat ben vist que l'home plorés, ja que aquesta és una mostra de debilitat pròpia de la dona. En canvi, a les dones se'ls ha permès plorar perquè se'ls ha considerat éssers fràgils. Per això la dona afronta el procés d'introspecció d'una manera natural, mentre que els homes poden trobar més dificultats, ja que han de desprendre's de moltes vergonyes i tabús. És evident que un bon pallasso mostra amb total transparència els seus sentiments i es despulla emocionalment parlant amb la mateixa destresa que una bona pallassa; és una qüestió de facilitat en l'aprenentatge, perquè a l'home li costa més desfer-se de l'opressió que la tradició ha exercit als seus sentiments.

Com a conclusió és important citar la reflexió que Jané fa sobre l'existència del Festival Internacional de Pallasses d'Andorra:

*“Cada cop sovintegen més les mostres de cine, pintura, escultura, fotografia, etc. d'autoria femenina. Són accions específiques que, com el mateix Festival de Pallasses d'Andorra, intenten equilibrar una situació anòmala. Al meu entendre, però, això comporta el perill de tornar a marginar la dona recloent-la en guetos de feminitat.”*⁵³

És a dir, s'ha d'impulsar l'aparició d'espectacles de pallasses, ja sigui amb festivals com el d'Andorra o certàmens d'altres tipus, però amb la intenció d'integrar-los al món del pallasso, evitant així la creació de guetos que tensesin les relacions entre ambdós sexes.

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

2. EL PALLASSO SOCIAL

2. El pallaso social

2.1. Per què una funció social del pallaso?

2.1.1. La funció social del pallaso



Pallassos sense Fronteres porta els somriures allà on més es necessiten.

Fins ara hem analitzat el pallaso com a artista. Però, quin és el seu rol en la societat? Quin paper hi juga?

Primer de tot cal dir que el pallaso mai és un *fenomen* inèdit, ni tampoc un personatge extern i aliè a una societat que apareix de manera inesperada. El pallaso sempre forma part de les diferents estructures socials i evoluciona amb els canvis que es produeixen al llarg de la història. És un ésser que s'integra de manera camaleònica en els costums i maneres de fer del món que l'envolta. Per tant,

segons quina sigui la seva localització en el temps i en l'espai, les tècniques que emprarà variaran, de la mateixa manera que el contingut dels seus espectacles; en diferents èpoques es camuflarà en diversos personatges, caracteritzats per un vestuari, un maquillatge... No obstant això, la seva funció sempre serà la mateixa; el llenguatge es mantindrà i serà igual en cada una de les seves representacions.

El pallaso pertany a l'ordre social establert, no n'és un element independent. El podem trobar en tots els nivells en els quals es divideix l'estructura social: tant en els sectors de poder de la societat, com el bufó de la cort, com en les classes més desfavorides. La seva crítica és global, no es centra en un estament concret. Actua com el millor observador del seu voltant, ja que d'aquí vindrà el seu material interpretatiu.

El pallaso pot tergiversar la realitat, recargolant-la de manera que no tingui res a veure amb la concepció lògica que en tenim perquè s'amaga darrere del nas vermell: porta una màscara. Des del moment en què es posa la pròtesi, normalment vermella, el pallaso deixa de ser real i es transporta a un món fantàstic. Igual que les titelles a l'Edat Medieval, com el que pallaso és una ficció, un personatge inexistent, té la possibilitat de posar en boca allò que els humans no poden dir, destapant d'aquesta manera els tabús.

En un pallaso podem veure sintetitzats tots els tics i manies de la nostra societat, sense excepció: com si fos un obrellaunes, el pallaso posa al descobert els tabús que es mantenen, de manera inconscient, en conserva, i amb la complicitat de l'espectador assaboreix un exquisit aperitiu de reaccions. I és que el pallaso és sempre la meitat d'una broma: si no hi ha ningú que l'escolti ell perd tota la seva identitat. Per aquest motiu, molts artistes conceben el procés de creació d'un espectacle com una cosa incerta, ja que els és impossible assajar com reaccionarà el públic i, per tant, com es desenvoluparà l'acció. Pepa Plana afirma que parir un espectacle és "un mal necessari";

a través de les representacions, l'espectacle s'assentarà, fins que arribarà un moment en el qual ja tindrà una identitat consolidada, perquè s'haurà equilibrat amb el públic.

A través de les seves intervencions aquest personatge distorsiona el sistema social; amb el riure ens col·loca davant de la nostra realitat i fa que ens adonem com són i què fem. Amb subtilesa ens fa veure que el nostre dia a dia és absurd, obligant-nos a reflexionar sobre la nostra identitat. La seva principal funció, però, és la tub d'escapament de les tensions generades pels diferents conflictes; és un analgèsic social, un relaxant. És per això que és un error concebre aquest artista com un heroi romàntic que es revela contra el poder per enderrocar-lo; el pallaso no es revela contra la seva societat, sinó que més aviat ajuda al seu manteniment, apaivagant qualsevol espurna que pugui provocar un gran incendi.

En cada espectacle, el pallaso parodia l'estructura social i ens ensenya a riure. I és que aquesta és la seva funció més destacada: fer-nos riure, crear moments en els quals oblidem que som efímers i erigir-nos així com a éssers immortals. Ell és el màxim responsable del riure; n'és el mestre. És l'únic artista doctorat en l'art d'arrencar llàgrimes d'alegria a la gent, i per això té la obligació de fer-nos riure.

Llavors, d'on neix la consideració negativa del pallaso en expressions com *No facis el pallaso!*, que rebaixen l'ofici del pallaso tractant-lo com una persona que ens fa riure amb les seves idioteses? Doncs bé, l'assimilació de *pallaso* com a insult, l'ús despectiu de l'adjectiu, respon a l'alta consideració d'aquest personatge. La tendresa amb la qual se l'arriba a veure fan que aquell que intenta fer de pallaso sense ser-ho sigui durament criticat; és castigat per intentar jugar un rol que no li pertoca. Fer el pallaso no és el mateix que ser pallaso. Trobar l'essència del pallaso requereix un llarg procés d'aprenentatge: de la mateixa manera que un cirurgià necessita molt de temps de treball i estudi per arribar a fer una operació a cor obert, un pallaso ha de preparar-se intensament abans d'obrir el cor de l'espectador amb la rialla.

El llenguatge del pallaso és universal. L'explicació d'aquest fet és evident: tothom porta a dins un pallaso, una criatura que vol expressar els seus sentiments a crits, que necessita ser escoltada, demanant amor amb cada paraula. El pallaso s'alimenta de l'essència de l'ésser humà, d'allò més bàsic i primitiu. Per tant, existeix un llenguatge universal que no entén de fronteres: és la comicitat. Aquest fet el demostra Pallasos sense Fronteres en cada una de les seves actuacions: baixar els pantalons, entrebancar-se i caure, l'escatologia... són temes que ens fan riure a tots. És a dir, tots portem, d'una manera innata, un diccionari impossible d'escriure en el qual es recullen els sentiments, les emocions i les pors inherents en l'ésser humà. I és per això que el pallaso és un agent del riure internacional, perquè tots l'entendem vinguem d'on vinguem i siguem qui siguem.



El pallaso aconsegueix que, per un moment, existeixi la felicitat.



A un nivell més terapèutic de l'anàlisi, el pallaso és considerat el psicòleg de la societat: a través d'una tècnica determinada et fa adonar de la relativitat dels plantejaments vitals. La diferència és que, si del psicòleg acostumes a sortir en un estat anímic baix, després d'una sessió de pallasos surts content i rialler, animat i relaxat pel fet de riure; és, per tant, molt més eficaç.

L'eficàcia terapèutica del pallaso ha estat comprovada i actualment s'ha potenciat l'ús de la comicitat en el procés de millora del pacient. Si el riure és imprescindible per a dur una vida saludable, el pallaso és el metge de capçalera per excel·lència: coneix la millor de les medicines, que no té res a veure amb xarops, pastilles o injeccions, i és la única persona que pot receptar-la.

El pallaso és l'especialista de la millor de les medicines: el riure.

Tradicionalment, la consideració del pallaso ha estat molt negativa: riure era considerat una alteració de l'ordre, un via per a la sublevació i la implantació del Caos. Estudis científics recents han demostrat els beneficis que comporta el riure, i és per això que el pallaso ha agafat una altra dimensió: la societat el reclama i se'l venera com un personatge amb connotacions de líder espiritual, com un filòsof, en definitiva, un savi de la vida.

Un exemple clar d'aquesta nova consideració és la utilització de la funció del pallaso per dur a terme teràpies com la risoteràpia. En el segle de la medicina alternativa i del qüestionament de les medicina convencional, han aparegut multitud de teràpies que cerquen un equilibri físic i psíquic en l'individu. La risoteràpia, en estar basada en el riure, s'ha erigit com un dels sistemes més eficaços per tractar la problemàtica emotico-sentimental de les persones. El seu èxit rau en la concepció de les sessions com a moments dedicats exclusivament dedicats a riure, primer relaxant el cos i la ment i entrant en contacte amb la ment i després deixant fluir la rialla com a mitjà de comunicació i d'expressió dels sentiments.

L'hàbil utilització del riure fa del pallaso un perfecte terapeuta. Però cal diferenciar el pallaso que sense adonar-se du a terme una funció terapèutica, que és aquell que desenvolupa un espectacle qualsevol, del pallaso amb ofici que decideix fer de terapeuta. Aquest pallaso es diferenciarà en alguns aspectes de l'altre: és el pallaso d'hospital.

2.1.2. L'eficàcia del riure

El pallaso és el mestre del riure. N'és el més gran professional, el creador per excel·lència. A l'apartat anterior hem comentat la funció social del pallaso. Doncs bé, aquesta funció no s'entén sense un element imprescindible: el riure. El riure és una expressió, una manifestació gestual de felicitat, de complaença davant del desig satisfet,

de la plenitud.⁵⁴ És una expressió involuntària habitual en l'ésser humà, sobretot en la infància, ja que a mesura que creixem perdem la facilitat per riure.

El riure es troba a la zona més desenvolupada del còrtex cerebral, la prefrontal, on es troben la creativitat, la capacitat per pensar en el futur i la moral, tal com demostren estudis recents. El fet que el riure ens sigui tan usual fa que no ens adonem dels beneficis psicològics i físics que té.

En primer lloc cal parlar dels efectes biològics que té en el nostre organisme. Sánchez Álvarez-Insúa ho explica així:

*“La risa no sólo es expresión gestual de la felicidad, es también un mecanismo rápido de descompresión emocional. La tensión generada por cualquier tipo de sensación o sentimiento adverso: miedo, ira, angustia, dolor, etc. Se vacía de contenido y se resuelve en la risa. Nada tan sano e higiénico como reírse tanto en sus aspectos fisiológicos como bioquímicos. Sin entrar en descripciones que no son al caso, la risa actúa sobre múltiples sistemas: relajación muscular, equilibración cardiovascular, regulación tróficohormonal, actuación sobre el sistema neurovegetativo, incremento del metabolismo basal, etc. Existen mil y una razones higiénicas para reírse.”*⁵⁵

Com apunta Sánchez Álvarez-Insúa, hi ha altres bons motius per riure amb normalitat:

• **Ejercicio:** con cada carcajada se ponen en marcha cerca de 400 músculos, incluidos algunos del estómago que sólo se pueden ejercitar con la risa.

• **Limpieza:** se lubrican y limpian los ojos con lágrimas. La carcajada hace vibrar la cabeza y se despeja la nariz y el oído. Además, elimina las toxinas, porque con el movimiento el diafragma produce un masaje interno que facilita la digestión y ayuda a reducir los ácidos grasos y las sustancias tóxicas.

• **Oxigenación:** entra el doble de aire en los pulmones, dejando que la piel se oxigene más.

• **Analgésico:** durante el acto de reír se liberan endorfinas, los sedantes naturales del cerebro, similares a la morfina. Por eso, cinco o seis minutos de risa continua actúan como un analgésico. De ahí que se utilice para terapias de convalecencia que requieren una movilización rápida del sistema inmunológico.

• **Previene el infarto:** el masaje interno que producen los espasmos del diafragma alcanza también a los pulmones y al corazón, fortaleciéndolos.

• **Facilita el sueño:** las carcajadas generan una sana fatiga que elimina el insomnio.”

⁵⁶

A vegades, l'expressió d'un cert sentiment es veu oprimida per l'existència d'un tabú social. La solució més evident és el trencament d'aquest tabú, però això comporta una marginació social temporal o definitiva. En aquestes situacions el riure serveix com a descompressió emocional: elimina la tensió momentàniament sense comportar un distanciament entre l'individu i la societat. A través de la rialla es produeix una ruptura del tabú que representa un fugaç allunyament dels esquemes socials, es descomprimeix

⁵⁴ Freud y Bergson. *El chiste y la risa y su relación con lo social*, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 723

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ *La risa*, Psicología, CONSUMER EROSKI, novembre 2005

l'emoció, la norma torna a ser acceptada i finalment es produeix una reinserció en l'ordre social.⁵⁷

Els orígens del riure són ben diversos. Jordi Jané apunta dues possibles teories:

*“El riure és un reflex semiinvoluntari i espontani, generalment motivat -segons el cèlebre assaig publicat el 1899 pel filòsof francès Henri Bergson- per la falta d'harmonia entre la causa i l'efecte en una situació determinada. El 1905, Freud afirmava: Els pallassos ens fan riure només perquè llurs moviments i reaccions ens semblen incongruents i desproporcionats.”*⁵⁸

Freud també concebia l'humor com una alliberació de la tensió, d'aquella energia que normalment fem servir per reprimir pensaments, sentiments i desitjos, i que es transforma en rialla i produeix una considerable dosi de plaer.⁵⁹



Henri-Louis Bergson (1859 – 1941)

Podem anar més enllà. Una sèrie d'autors creuen que la rialla neix en la incongruència, en una distorsió en la percepció de la realitat que ens envolta. Si pensem que les coses han de passar seguint uns esquemes concrets al final resulta que ocorren d'una manera inesperada; per tant, alguns autors veuen l'humor com una *“ayuda a resituar nuestro fracaso continuo en la idea preconcebida de que somos los seres más perfectos de la creación [...] y nos posibilita el reencuentro cotidiano con el mundo.”*⁶⁰

Una última consideració sobre quina és la llavor del riure la podem trobar en els autors més clàssics, com ara Aristòtil, Plató, Hobbes i el mateix Bergson, que creien que el sentiment de superioritat respecte els altres és l'origen de l'humor. En serien exemples clars tots aquelles acudits de caire racista, xenòfob, masclista...

Aquí, però, considerarem el riure com el fruit d'una ruptura lògica en la consecució d'una sèrie d'efectes, o la tergiversació d'una realitat coneguda. I què provoca aquesta escissió?

En primer lloc podem parlar de la *transgressió fonètica i lingüística*.⁶¹ Les equivocacions o els embarbussaments involuntaris que habitualment sentim en els mitjans de comunicació acostumen a produir-nos una rialla. Alguns exemples d'aquestes transgressions són:

- *Metàtesi*: Fenomen fonètic que consisteix en un canvi d'ordre dels sons d'un mot.

⁵⁷ *Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social*, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 723

⁵⁸ *El pallasso del segle XXI*, Jordi Jané, Avui 09/12/1998

⁵⁹ *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Sigmund Freud, Alianza Editorial.

⁶⁰ *Amor y Humor: la sonrisa ante la muerte*, María Colomer, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>

⁶¹ *Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social*, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 723

- *Pròtesi*: Addició al començament d'un mot d'un element no etimològic.
- *Epèntesi*: Inserció en un mot d'una fonema no etimològic (per comoditat articulatòria, per analogia...)
- Paragoge: Addició d'un o més fonemes al final d'un mot.
- Síncope: Eliminació d'elements fonològics a l'interior d'un mot.
- Idiotisme: Tret lingüístic característic d'una llengua.⁶²

Un altra mena d'errors són els que *sustituyen en una frase una palabra completa por otra similitudinalmente relacionada con la anterior, con resultados regocijantes.*⁶³

El que ens fa riure d'aquests errors és que es produeixen d'una manera involuntària, sense que el mateix emissor en sigui conscient. La broma agafarà un nova dimensió si l'emissor transgredeix la llengua d'una manera voluntària amb finalitats còmiques. I aquest és l'inici d'una nova manera de fer riure. La transgressió fonètica i lingüística voluntària comporta una negació de la lògica, i això ens condueix a l'absurditat. Aquesta es pot dur a terme de diferents maneres, tal com assenyala Sánchez Álvarez-Insúa:

- Imitació dels defectes de la parla, que pot comportar una certa càrrega xenòfoba.
- Creació de nous llenguatges i la seva expansió, que s'exemplifica amb el caló i els seus derivats.
- Utilització del llenguatge culte o els diferents registres científics en situacions no apropiades, com ara acudits, poemes o cançons.

Com assenyala l'autor de l'estudi, la llista podria ser infinita, ja que *el disparate verbal no conoce límite.*

Seguint amb el tema de l'absurditat, podríem classificar les seves expressions en dues categories:

- El disbarat *intranscendent*, que neix i mor en els seus propis plantejaments. És una mena d'acudit que busca el riure pel riure.
- El disbarat *transcendent*, que cerca uns resultats devastadors: pren la realitat i la torna al receptor a través d'un mirall que la deforma i li engrandeix els defectes. L'espectador es veu obligat a sentir-se identificat i s'adona que el que és absurd és ell i no la broma en si, enfrontant-se d'aquesta manera a la realitat més crua. És aquí on el riure es fa fonamentalment intel·ligència, i també desesperació. El provocador de la rialla s'adona de la seva impotència i de la inutilitat del que fa. Com diu Sánchez Álvarez-Insúa:

“Y es que, cuando el humor es profundo, es terriblemente desesperanzado, atrozmente triste. El humorista se convierte en un moralista, que reconoce su impotencia. Entiende que la trasgresión por dura y corrosiva que sea, es momentánea, que la vuelta a la sociedad nos la restituirá incólume, inexpugnable. Hay así quien sostiene que el humor es frívolo, que sólo puede ser utilizado como arma y, aún eso, entraña sus riesgos, porque relaja la tensión

⁶² Diccionari de la llengua catalana, Enciclopèdia Catalana 3a edició.

⁶³ Freud y Bergson. *El chiste y la risa y su relación con lo social*, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 723

social y es una forma de adormecer a aquellos que deberían cambiar la realidad.”

El mateix Sánchez Álvarez-Insúa resumeix tots aquests aspectes dient que *el chiste y la risa son la respuesta unas veces ingenua, otras amable, ingeniosa, ácida, airada, corrosiva, incluso asesina, a una represión de nuestra infancia, la que nos obliga a hablar bien, a expresarnos de forma amable y comprensible, a estructurar nuestra comunicación con los otros de forma lingüística, semiológica y políticamente correcta como condición sine qua non para vivir tranquilos y sin problemas en el seno dulce y acogedor de nuestra sociedad.*⁶⁴

Tornem ara al tema del tabú. El riure, com ja hem apuntat anteriorment, serveix com a vàlvula d'escapatòria de la tensió provocada per l'existència d'un tabú que oprimeix l'expressió d'uns certs temes. A grans trets podem agrupar-los en tres grups:

- Allò escatològic:

Ja des de petits aprenem a controlar certs processos inoportuns: la micció i l'impuls de defecar. És a dir, adquirim les regles del tabú, que s'organitzaran en tres nivells: en primer lloc el *tema* vetat es desenvoluparà exclusivament al lloc i al moment adequats; en el següent pas de l'aprenentatge, el nen ha d'aprendre a realitzar certes accions en privat; finalment, el nen sempre utilitzarà eufemismes per referir-se al tema, que intentarà evitar mencionar. Aquest és el primer gran tabú dels nens i és per això que qualsevol referència al tema els provoca una sonora riulla: només cal comprovar-ho mencionant el trinomi caca – cul – pipi. En els adults aquesta repressió és tan enèrgica que les bromes relacionades amb el tema i tretes de context representen la més gran de les vulgaritats i fins i tot un insult o agressió.

- El poder:

El nen ha d'obeir a l'adult; l'adult a un altre adult. Les relacions jeràrquiques són constants al llarg de tota la nostra vida. És per això que pot ser un tabú qüestionar l'ordre imperant. Les frustracions generades per aquesta submissió es filtren a través de la broma, que representa una petita fissura en el tabú. A part d'aquest mecanisme n'hi ha d'altres, com ara l'intent de pertànyer a la classe poderosa a través de la imitació. Aquest tabú inclou també el tema de Déu. Sánchez Álvarez-Insúa ho explica de la següent manera:

*“Los chistes y expresiones contra Dios, que incluyen naturalmente la blasfemia, tienen un doble carácter trasgresor: niegan la condición divina, equiparándola a la humana (degradación de un objeto eminente) y, al hacerlo, el sujeto se autoafirma en su falta de creencias; y actúan como provocación ante el segmento social creyente, insultándole.”*⁶⁵

En general, riure en termes sarcàstics dels poderosos no només serveix per afluixar les tensions que causa la submissió, sinó també un posicionament contrari a les idees i doctrines d'aquests. És a dir *el individuo obligado*

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Ídem.

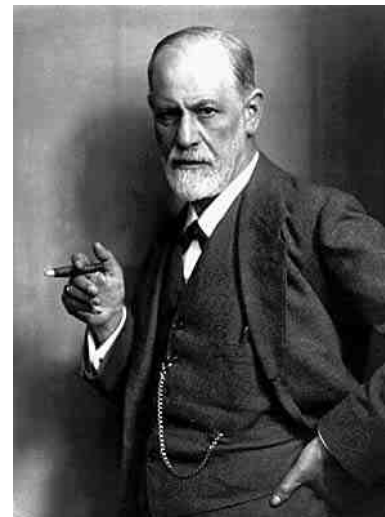
*insistentemente a la utilización de eufemismos [...] responde con la barbarización, con la terminología cruda y con toda la incorrección política de la que es capaz.*⁶⁶ Aquest és l'origen de l'humor negre, una radicalització cruel de la broma sobre els temes més sagrats, com ara la vida humana i el dolor.

- El sexe:

Encara que apareix a una edat més tardana, el sexe és un dels grans temes tabús, sobretot a causa de la doctrina religiosa. El fet d'oprimir la lliure expressió de tot allò relacionat amb aquest tema genera una ignorància generalitzada que comporta moltes pors i dubtes. A través de la broma, el sexe esdevé realitat; això si, els acudits relacionats neixen de la ignorància o d'una voluntat d'oposar els sexes (els homes riuen de les dones i viceversa), de manera que en comptes d'unir-los, els separa. El riure és també l'escapatòria per fugir de situacions en les quals apareix el sexe: és normal que en mencionar el tema es provoqui en el receptor una rialla nerviosa, mostrant així que la situació li és incòmoda.

Per tant, i a fi de tancar aquest primer anàlisi del riure, concloem citant altre cop a Sánchez Álvarez-Insúa:

*“La risa es el lenguaje con el que hombres inteligentes se dirigen a sus iguales. La risa hace reír porque es ingeniosa, creativa, porque es capaz de sorprendernos con lo inesperado. El chiste (el humor) es un tropo, como la metáfora, o mejor aún, es una tropología, un universo de tropos que se concatenan unos con otros, que se recombinan de todas las formas posibles. Nos reímos porque estamos molestos, porque somos unos resentidos. Nos indigna que nos impongan restricciones de todo tipo, y que encima nos las impongan sin razón.”*⁶⁷



Sigmund Freud (1856 – 1939)

Parlem ara de l'humor, tema estretament relacionat amb la rialla. En primer lloc, és necessari definir-lo. María Colomer, citant a Maria Moliner, defineix l'humor com *“la cualidad en descubrir o mostrar lo que hay de cómico y ridículo en las cosas y en las personas, con o sin malevolencia. También podemos encontrarnos que el humor es “genio, índole, disposición de ánimo, especialmente cuando se manifiesta exteriormente”. Antiguamente cuando se hacía referencia al humor se hablaba de los líquidos de un organismo. Se hablaba fundamentalmente de cuatro humores: atrabilis, bilis, pituita y sangre, y cada uno de ellos marcaba una diferencia de carácter que evidenciaba un tipo de comportamiento concreto”*.

Per tant, veiem l'humor com una actitud provocada per una concepció del món que supera la que coneixem vulgarment com *de sentit comú*, la lliure elecció d'interpretar tot

⁶⁶ Ídem.

⁶⁷ Ídem.

el que passa des d'una mirada més positiva.⁶⁸ Relacionat amb això trobem la definició de la *Real Academia Española* sobre l'humor:

“Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso y aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión”.

Com afirma aquesta entrada, la comicitat no és la única expressió de l'humor, encara que si la més evident. Colomer ho assenyala així:

*“El humor no es sinónimo de comicidad, sin embargo la acompaña. De hecho una persona que tiene sentido del humor no necesariamente es graciosa, ni se dedica a representar comedias. El humor es más bien esa percepción especial que nos hace distinguir algo, ya sea una idea, un objeto, o una acción, como cómico, es decir, como algo que nos hace reír (De la Calle, 1985)⁶⁹. La identidad de lo cómico, pues, no está tanto en quien lo produce como en quien lo percibe”.*⁷⁰

Doncs bé, aquesta actitud davant de la vida no pertany a una cultura. Si que és cert que certes tradicions són més propenses a una visió optimista del món que d'altres. Això no obstant, l'humor és universal. És més, com cita Begoña Carbelo Barquero⁷¹, la Societat Internacional d'Estudis Sobre l'Humor, que anualment es reuneix a fi de tractar el tema, el 2003, a la Conferència de Bolonya conclou que:

- L'humor és una part important de les relacions humanes.
- No existeix cap cultura humana a la qual li falti l'humor.
- El riure com a expressió màxima del bon humor facilita la comprensió mental y l'acceptació positiva de las distintes situacions relacionades amb la pèrdua de salut.

L'exercici de l'humor, és per tant, necessari per a dur una vida saludable i per superar qualsevol situació adversa que aquesta presenti. Aquesta pràctica impulsa la manifestació de valors i actituds personals d'una manera molt més oberta, facilitant així la relació amb els altres. A través de valors com la empatia i la complicitat ens és més fàcil connectar amb la gent del nostre voltant, ja que ens veu disposats a escoltar d'una manera sincera i oberta. Mica en mica aquests valors fa que perdem totes aquelles capes de pors i dubtes de les quals ens cobrim en tenir actitud reservada; perdem la por als altres i a manifestar-nos tal com som. I gràcies a això, la rialla ens envaeix amb més facilitat, omplint-nos així d'una agradable sensació de tranquil·litat i de relaxament.

L'humor per tant és vital per unes bones relacions socials:

[...] “El humor surge porque supone un contraste radical con el miedo, la incertidumbre y la vulnerabilidad. El humor cobra un gran valor social en la relación porque infunde coraje y sentido a las situaciones cotidianas y sirve para desdramatizar el sufrimiento y el dolor, siendo auténticos”.⁷²

⁶⁸ *Amor y Humor: la sonrisa ante la muerte*, María Colomer, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>

⁶⁹ *Lineamientos de la estética*, Román de la Calle, Ediciones Nau Llibre.

⁷⁰ *Amor y Humor: la sonrisa ante la muerte*, María Colomer, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>

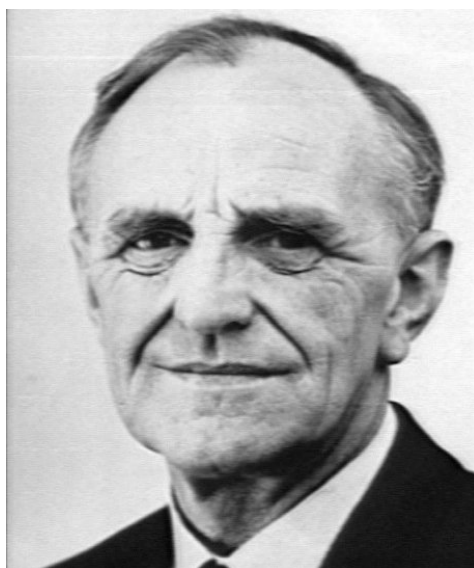
⁷¹ *El humor en la relación con el paciente*, Begoña Carbelo Barquero, Ediciones Masson.

⁷² Ídem.

D'altra banda, Carbelo Barquero assenyala també els beneficis que comporta en la salut aquest exercici:

- L'humor és una via d'establir la comunicació.
- Disminueix l'excessiva ansietat en la relació terapèutica.
- Ajuda la formació de l'aliança terapèutica.
- Facilita una sensació de satisfacció en el contacte.
- Trenca les defenses més rígides de l'individu.
- Augmenta la capacitat d'observació a un mateix.
- Té efectes relaxants.
- Afavoreix un marc propici per l'expressió de les emocions.
- Permet l'expressió de l'hostilitat d'una manera que resulta més acceptable.
- Desenvolupa un "jo" més resistent.⁷³

Totes aquestes característiques fan de l'humor i del riure unes vies perfectes per a dur a terme teràpia. Com ja hem comentat, a través de l'humor poden tractar-se temàtiques que d'una manera més directa resultarien molt violentes. En la teràpia, tal com assenyala Luís Alberto Spilzinger⁷⁴ basant-se en les teories psicoanalítiques freudianes, es importantíssim l'aparició de dos elements: primer de tot és fonamental que s'estableixi una *comunicació empàtica*, en la qual emissor i receptor (papers que s'intercanvien pacient i terapeuta) s'escoltin i participin activament del procés. En aquesta relació es desenvolupa un vincle empàtic entre les dues persones, en el qual cada una intenta ser entesa per l'altre (el pacient a través de les seves associacions i el terapeuta per les seves interpretacions). En segon lloc, per a l'ús del l'humor en la teràpia, aquesta ha de recolzar-se en la *creativitat imaginativa*, a fi de desenvolupar correctament el procés de creixement del pacient, però també del terapeuta. Concretament, el terapeuta ha de fer ús d'aquesta imaginació a fi de millorar les interpretacions de les problemàtiques del pacient, però també per establir noves relacions i associacions i per encarar la problemàtica des de diferents perspectives que ajudin a la resolució del conflicte.



Donald Woods Winnicott (1896 – 1971)

L'humor en la teràpia és una via eficaç per a tractar problemàtiques de tipologies molt diferents. En primer lloc perquè es basa en el joc, en una visió lúdica del procés terapèutic. Segons Winnicott, "*debemos esperar que el jugar resulte tan evidente en los análisis de los adultos como en el caso de nuestro trabajo con chicos. Se manifiesta, por ejemplo, en la elección de las palabras, en las inflexiones de la voz y por cierto en el sentido del humor.*"⁷⁵

⁷³ Ídem.

⁷⁴ *El uso del humor en la terapia*, Luis Alberto Spilzinger, Psicoanálisis APdeBA, vol. XXIV, nº 3.

⁷⁵ *Realidad y juego*, Donald Woods Winnicott, Editorial Granica.

Una altra característica a tenir en compte de l'humor en la teràpia és el fet que aquest ajuda a donar la volta a les reflexions del propi pacient, obrint el camí a noves connotacions. A través de l'humor poden arribar-se a tolerar pensaments i sentiments aparentment antitètics. La plasticitat conceptual i emocional del pacient augmenta i s'impulsa de manera notable l'aparició de noves associacions⁷⁶, ampliant-se així el seu camp de visió i permetent una valoració no dramàtica i més oberta del propi conflicte. El fet de reordenar l'estructura inconscient d'experiències i emocions obre la perspectiva de canvis.

Es poden utilitzar diversos recursos per introduir l'humor en un procés terapèutic. Spilzinger n'assenyala dos:

- Fer ús de refranys populars, que representen *una síntesis dogmática de los acontecimientos*.
- Explicar acudits que exemplifiquin les tendències del pacient, de manera que el pacient s'hi vegi reflectit sense sentir-se atacat. Per exemplificar l'ús d'aquesta tècnica, Spilzinger comenta una anècdota viscuda amb un pacient:

“Recuerdo un paciente cuyo gesto adusto era permanente. En una sesión donde el silencio inicial se prolongaba se me ocurrió contarle el siguiente chiste: “Un caballo entra en un bar, se acerca al mostrador y pide un whisky. El cantinero se lo sirve. El parroquiano pregunta cuánto es y le responden: ‘Dos pesos’. Paga y toma su bebida. El cantinero le pregunta si le parece caro. ‘No’, responde el cliente. El cantinero vuelve a preguntar: ‘¿Estaba bueno?’. ‘Sí’, responde el cliente. Y el cantinero pregunta finalmente: ‘Entonces ¿por qué esa cara larga?’”. El paciente rió y comenzó a asociar sobre su gesto adusto. El humor había logrado poner sobre el tapete un rasgo de carácter de muy difícil acceso. No cabe duda que mi ocurrencia se apoyó en un registro contratransferencial y que su enunciación tomó el camino del humor para hacer evidente la problemática.”

Fins ara hem vist una vessant de la rialla i de l'humor molt positives, en els dos sentits de la paraula. Cal, però, fer referència a una altra vessant d'aquest dos conceptes. Ja hem comentat que en certes ocasions la broma o l'acudit tenen connotacions negatives, és a dir, funcionen com una arma per a fer mal, per a atacar. Per exemple, les referències a l'escatologia en adults, en ser una de les màximes vulgaritats de la qual es pot parlar, poden ser profundament ofensives; o bé els acudits sobre Déu, que representen un insult a tots els creients, que veuen qüestionada la seva filosofia de vida. No s'ha d'oblidar que els acudits són tots, absolutament tots, malintencionats, ja que sempre hi ha un objecte, individual o col·lectiu, explícit i evident o més o menys amagat, de la burla, que és denigrat quan riem.⁷⁷ L'acudit funciona també com una justificació perversa d'algunes situacions de marginació i menyspreu; a l'Europa de la Segona Guerra Mundial, on l'antisemitisme era una actitud generalitzada, els acudits sobre jueus eren habituals. D'alguna manera preparaven el terreny pel posterior atac, justificant el que havia de passar o venir. I és que l'humor és una arma molt efectiva, ja que una de les majors humiliacions és que es riguin de nosaltres, de la manera que sigui.

⁷⁶ *El uso del humor en la terapia*, Luis Alberto Spilzinger, Psicoanálisis APdeBA, vol. XXIV, nº 3.

⁷⁷ *Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social*, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 723

Quedem-nos però amb l'anterior consideració de l'humor com una via d'expressió de sentiments, de relaxació i de comunicació. Per evidenciar el seu poder, l'escriptor i semiòleg italià Umberto Eco va escriure la ficció "El nom de la rosa", una trama de misteriosos assassinats en una abadia de l'Edat Mitjana que pretenen amagar un estudi on Aristòtil sembla defensar els beneficis del riure, considerat pecat em aquella època.

Com a conclusió podem dir que una pràctica habitual del riure tindria els mateixos efectes que una pràctica regular del sexe segons alguns artistes avantguardistes: faria que el món anés millor.

2.1.3. El pallasso d'hospital

Com ja hem apuntat en apartats anteriors, el pallasso d'hospital es diferencia del pallasso més convencional.

Per a regular la intervenció del pallasso en els hospitals, cada entitat elabora el seu propi codi deontològic, encara que tots es basen en el mateix [veure annex 1]. Aquest codi està format per una sèrie d'articles que marquen quines són les pautes de comportament de l'artista dins i fora del recinte hospitalari. Evidentment, aquestes normes vetllen pel respecte de la situació del client. El pallasso s'ha de mantenir com un personatge aliè a la situació en la qual actua, implicant-se exclusivament com a artista. No pot emetre cap opinió personal sobre la situació (article 4), ha de mantenir el secret professional sobre el que passa durant les seves actuacions (article 5 i 10), no ha de posar en risc la salut del nen (article 8), no pot mantenir relacions d'amistat amb la família dins i fora de l'hospital (article 6), no accepta comissions ni propines per a dur a terme la seva feina (article 11)...



El doctor *Ambulancio*, de PayaSOSpital (València), en una intervenció a l'Hospital Clínic de València.

Preguntem-nos ara quina és la funció d'un pallasso en un hospital. Normalment, quan es parla d'aquest artista, es cau en l'error d'identificar la seva feina amb la del pallasso que veiem al circ o al teatre. És a dir, es creu que els pallassos van a fer espectacles als hospitals, i que aquest és un escenari més. Malgrat tenir la mateixa base, el pallasso d'hospital entra en una altra òrbita quan es vesteix amb la bata blanca i amb accessoris propis d'un metge, i interactua amb els elements de l'hospital. Llavors, l'artista passa a formar part del personal de l'hospital, n'és un més; això comporta haver de complir una llarga llista de normes, tan de caire higiènic com de relació amb els pacients, de la mateixa manera que la compleixen els personal mèdic (article 9).

A l'hospital, el pallasso posa en pràctica de manera conscient la seva funció social: fer riure. És a dir, el pallasso d'hospital s'allunya del món de l'espectacle, sense deixar de tenir-hi una important relació, i es converteix en un terapeuta, psicòleg... La seva missió dins del recinte mèdic és una de les més importants i difícils de tot l'hospital. Es dirigeix bàsicament als infants: el pallasso és un agent que actua *per millorar la seva qualitat de vida i estar presents en tots els processos dolorosos per què aquests*

moments siguin el menys traumàtics possibles per a ells [els nens] i les seves famílies (article 2).

Aquesta definició la dona PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL en el dossier del 2008, però és vàlida per qualsevol entitat d'aquest tipus.

Quan el pallasso, acompanyat de la seva parella (article 3), entra en acció l'infant es relaxa. Aquest fet rebaixa la tensió que provoca la situació en els familiars del pacient. Si el nen ha d'entrar al quiròfan, el pallasso és l'única persona que és present en tots els estadis de la intervenció: la seva missió és mantenir entretingut i relaxat l'infant, però també anar preparant-lo per a cada nova situació, explicant-li què passarà. En estar el cos del nen relaxat, l'operació resulta més fàcil i es redueixen els efectes secundaris de la intervenció.



Membres de l'equip de pallassos de PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL.

Arribar a ser pallasso d'hospital comporta molts anys de preparació. Hem comentat en apartats anteriors que per arribar a ser pallasso es requereix un llarg període d'estudi i de pràctica a fi d'anar depurant la tècnica i el propi pallasso. Els pallassos d'hospital són tots i cada un professionals del món de l'espectacle amb un trajectòria sòlida sobre els escenaris (article 1). Per entrar a formar part de l'equip és necessari passar un càsting que valora la qualitat dels artistes, per garantir que el servei serà l'adient. A més a més, la pròpia entitat s'encarrega de formar els pallassos en la tècnica específica del pallasso d'hospital, de la mateixa manera que se li ensenyen eines pròpies del camp de la psicologia per a dur a terme la seva funció sense problemes. Periòdicament els artistes també reben formació sobre les arts de l'espectacle, de manera que l'aprenentatge es continu (article 7). És a dir, els pallassos d'hospital estan molt ben preparats per a dur a terme la seva feina.

Un cop al mes, els artistes es reuneixen amb la psicòloga de l'entitat a fi d'exterioritzar i posar en comú els conflictes provocats pel treball a l'hospital. El pallasso es veu involucrat a diari en situacions molt dures en les quals es posa a prova la seva maduresa mental i emocional [veure annex 2]. Cal tenir en compte que els pallassos, d'un dia per l'altre, perden part del seu públic, ja sigui per un desenllaç fatal o perquè al final el pacient ha estat donat d'alta. El fet de veure un nen un dia i la setmana següent saber que ha mort provoca en els pallassos una tensió interior que necessiten exterioritzar. A les sessions amb la psicòloga es treballen tècniques de grup i d'acceptació del dol.

Com ja hem apuntat, el pallasso és un membre més de l'entramat de personal dels hospitals. Des d'un primer moment es parla amb la gerència de l'hospital a fi de treballar conjuntament. Metges i pallassos intercanvien abans de cada sessió informació sobre el pacient i el perquè de la seva estada, de manera que el pallasso tingui eines per a entrar en contacte amb ell. Després de cada sessió s'acostuma a fer un diari amb les reaccions que han tingut els familiars i els mateixos pacients.

Avaluar la funció del pallasso en l'hospital és una tasca molt complicada. El riure és una reacció difícilment avaluable per les seves característiques qualitatives. Una de les mesures que les diferents utilitzen per a fer un balanç de la seva influència en l'estat dels pacients i dels familiars consisteix en passar periòdicament enquestes als pares, a fi que expressin la seva opinió sobre el servei rebut. A partir dels resultats obtinguts de les diferents preguntes, l'entitat reorientarà o no les seves línies de treball. Segons PALLAPUPAS, la millor dada per afirmar que els seu treball és útil és el fet que cada cop hi ha més centres sanitaris que reclamen els seus serveis. També és veritat que des de l'Hospital Sant Joan de Déu a Esplugues de Llobregat s'intentà impulsar un projecte científic per a mesurar exactament quins són els efectes de les actuacions dels metges del nas vermell, però la falta de finançament impedí el desenvolupament de l'estudi.

A vegades, el pallasso d'hospital s'allunya dels infants per a dur a terme la seva funció davant d'un públic diferent. PALLAPUPAS ho demostra amb el programa que desenvolupa amb gent gran a clíniques geriàtriques o centres de dia. En tenir un públic molt diferent a l'infantil, l'actuació del pallasso varia lleugerament. És evident que no es poden fer el mateix tipus de bromes

amb gent gran que amb infants. El pallasso mantindrà una actitud més adulta, de més complicitat amb el pacient. L'artista s'allunya una mica del pallasso per passar a ser més un personatge còmic, picardiós i enginyós, i els seus gags agafen una nova dimensió. A més a més, el pallasso es converteix en oient de les confidències dels pacients: en estar tantes hores sols, el pallasso els brinda l'oportunitat d'explicar les anècdotes de la seva infantesa, convertint-se així en un perfecte confident. La resposta de la gent gran és tan bona que els mateixos pallassos queden sorpresos: fins i tot les senyores s'atreveixen a tocar al cul als doctors de nas vermell, tal com expliquen els professionals de PALLAPUPAS. En canviar de públic i d'escenari, cal tenir en compte que la funció del pallasso canviarà. L'artista es mourà pels diferents centres sanitaris amb la intenció d'entretenir als ancians. Com explica PALLAPUPAS al seu dossier, els objectius del projecte són:

- Desdramatitzar la situació que els avis estan vivint, agreujada per la seva lenta recuperació. Si bé d'un nen malalt ens sorprèn la seva capacitat de recuperació, en el cas dels ancians, ens adonem que la pròpia vellesa no permet aquesta ràpida recuperació, que és més lenta.
- Insuflar vitalitat, alegria i renovar l'energia.

En conclusió, el pallasso té una funció terapèutica que posa en pràctica en iniciatives com les de PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL, que fan possible que molts nens i nenes guardin un bon record de la seva estada en l'hospital.



Logotip de PALLAPUPAS –
PALLASSOS D'HOSPITAL

2.2. Associacions

2.2.1. PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITALS

Aquest projecte s'inicia a finals dels 90 quan l'actual presidenta de l'entitat i pallassa de professió, Àngela Rosales, viatja a Mallorca a fi de participar en el càsting de selecció de Sonrisa Médica, ONG pionera a Espanya pel fet d'introduir els pallassos en els hospitals. Aquesta entitat, creada el 1994, havia traslladat l'experiència i metodologia dels pallassos d'hospital de Le Rire Médecin (París, 1991) i Clown Care Unit (Nova York, 1985), organitzacions capdavanteres en aquesta professió. Ja des d'un principi l'objectiu és molt clar: millorar la situació dels infants en els hospitals i acompanyar-los en els moments més traumàtics de l'estada o de la intervenció. Per fi, la tardor de l'any 2000 es posa en marxa a les 10 plantes de l'Hospital Sant Joan de Déu d'Esplugues de Llobregat. A partir d'aquell moment, l'entitat no ha parat de créixer i d'expandir-se en el territori català. PALLAPUPAS intervé a la secció d'oncologia de l'Hospital Materno-Infantil de la Vall d'Hebron de l'octubre de 2002 fins al juliol de 2003. El mes de febrer de 2004, l'entitat s'estableix a l'Àrea de Pediatria de la Corporació Sanitària del Parc Taulí de Sabadell. Actualment, l'ONG es prepara per prestar els seus serveis a nous centres sanitaris, amb la voluntat d'arribar com més lluny millor a fi d'humanitzar el sector de la salut com a distintiu de qualitat dels hospitals de Catalunya.



Calçat que duen els pallassos de PALLAPUPAS en les intervencions al quiròfan.

L'associació basa el seu treball en una sèrie de valors. En primer lloc la professionalitat, ja que per a treballar de pallasso en els hospitals es requereix una llarga formació. PALLAPUPAS vetlla per la qualitat del seu servei: a través de la direcció artística i de la formació continua dels pallassos es busca garantir la qualitat en l'àmbit artístic i humà. En tot moment PALLAPUPAS treballa a partir del respecte pels pacients i per les seves famílies; a més a més considera cada situació un món

nou, i és per aquest motiu que ofereix una atenció personalitzada: l'actuació s'adapta a la malaltia del nen, a l'edat, a l'estat de la malaltia, a l'espai i a la situació familiar, social, cultural... del nen. Per altra banda, la intimitat (cada família és un món i els pallassos accepten la seva decisió d'acceptar els seus serveis i el moment més adequat per fer-ho), la innovació (mitjançant la formació amb professionals del sector es busca millorar les tècniques teatrals emprades) i el treball en equip (PALLAPUPAS es manté constantment en contacte amb el personal de l'hospital) són valors presents en la tasca de l'entitat.

Els vuit anys d'experiència han permès a PALLAPUPAS desenvolupar diferents programes en diferents hospitals. A través dels resultats obtinguts en els centres sanitaris on els doctors del nas vermell són presents i amb la col·laboració de professionals de la medicina s'han dut a terme projectes que en un principi no s'havien plantejat. D'aquesta manera s'ha demostrat que el pallasso té múltiples aplicacions

teràpèutiques. Actualment PALLAPUPAS té actius tres projectes basats en el pallasso i un programa de teatre social, molt diferenciats els uns dels altres però amb objectius semblants.

1. **Projecte Planta:** és el primer projecte desenvolupat. Es realitza a les habitacions dels infants hospitalitzats, que per un motiu o altre han d'estar uns quants dies a l'hospital. Els centres on es desenvolupa aquest servei són l'Hospital Sant Joan de Déu d'Esplugues de Llobregat (novembre del 2000) i la Corporació Sanitària del ParcTaulí de Sabadell (febrer de 2004). Gràcies a aquest servei més de 21200 nens són visitats periòdicament pels pallassos.

La metodologia emprada i el desenvolupament del servei en aquest projecte l'explica PALLAPUPAS de la següent manera:

“Metodologia:

Un cop aprovada la col·laboració a l'Hospital, la metodologia que es segueix és la següent:

- *PALLAPUPAS manté una reunió amb la Direcció i Caps de cada Servei, a fi de detectar les necessitats i articular la intervenció. Els Serveis on s'actuarà, els horaris, la durada de les intervencions, són elements a tenir en compte a l'hora d'estructurar la tasca, per tal que sigui realment efectiva i complementària a la desenvolupada pel personal sanitari.*
- *Quan aquesta tasca està feta se signa un conveni entre l'hospital i Pallapupas, i l'entitat contracta una assegurança de responsabilitat civil.*
- *Tots els pallassos, una vegada contractats per al servei, signen un codi deontològic segons el qual, entre d'altres punts, es comprometen a guardar el secret professional i a no mantenir relacions amb els usuaris fora de l'hospital.*

Desenvolupament del servei:

- *Els pallassos arriben als vestidors de l'hospital, es canvien i fan una mica d'escalfament, i compleixen les normes d'higiene establertes.*
- *Quan arriben al Servei es treuen el nas vermell i parlen amb la/el Cap de servei d'infermeria, per tal de rebre la transmissió: nom dels infants, número d'habitació, edat, malaltia, i qualsevol circumstància personal o familiar que la Supervisió cregui oportú de destacar. Aquestes dades són fonamentals de cara a estructurar la tasca, que és d'improvisació en cada habitació.*
- *Comença llavors l'itinerari: primer juntament amb el personal sanitari, després actuant d'habitació en habitació i també en els passadissos. Quan ja s'ha vist a tots els infants d'aquell servei es passa al següent tot seguint el mateix procediment.*
- *Un cop acabada la jornada, els pallassos tornen als vestidors i escriuen el Diari: infants intervinguts, la seva resposta, com ha anat l'actuació, resposta del personal sanitari, i altres aspectes que creguin important destacar. Aquesta tasca serveix, a més, per a preparar l'actuació d'una altra*

parella el dia següent, i de cara al treball setmanal de la Directora artística amb l'equip.

· Mensualment els pallassos redacten un informe per a la Direcció artística de PALLAPUPAS. Aquesta és una eina de seguiment de la qualitat i el desenvolupament del servei.

· Periòdicament es manté una reunió amb el/la Cap del Servei de l'Hospital, així com també amb Gerència, que serveixen per avaluar la tasca.”⁷⁸

2. **Projecte Quiròfan:** aquest servei s'inicià el novembre de 2004 a l'Hospital Sant Joan de Déu d'Esplugues de Llobregat. La seva missió és *acompanyar els infants durant tot el procés de la intervenció, en la seva entrada a quiròfan i fins a que estigui anestesiats, sortir durant la intervenció i tornar a estar presents en el despertar a la sala de reanimació. Quan l'anestèsia és local, els pallassos es queden també durant la intervenció.*



Una pallassa de PALLAPUPAS interactua amb un pacient.

L'experiència ha demostrat a PALLAPUPAS i al mateix personal mèdic que la presència del pallasso en el quiròfan és necessària per garantir una bona operació. Aquest servei es du a terme en intervencions quirúrgiques d'unes hores; és a di, és un servei d'un dia. D'aquest servei de 25 hores setmanals se'n beneficien un total de 5907 infants anuals.

PALLAPUPAS explica com es desenvolupa el servei:

“La metodologia de treball d'aquest programa no varia substancialment respecte a la que es desenvolupa al Projecte Planta, si no és pel fet que en aquest àrea els infants entren i surten el mateix dia, per les precaucions encara més extremades en relació a les normes de salut i higiene, i sobretot per l'estat de neguit i angoixa més acusat provocada per l'entrada a quiròfan.

Els pallassos arriben al matí i el primer que fan és sol·licitar a Admissions el llistat d'intervencions del dia, de cara a conèixer les edats, tipus d'intervencions,... i així poder programar la jornada, juntament amb la infermera.

El procés que se segueix és el següent:

· L'infant arriba amb els seus familiars a Admissions, i s'espera a que l'avisin a la sala d'espera.

⁷⁸ Totes les referències d'aquest apartat provenen del Dossier de PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL 2008

· Quan l'avisen, l'infant i família passen al despatx dels anestesistes per acabar de confirmar que tot continua correcte, i pesen i mesuren l'infant,... Si tot està correcte, els pares, o tutors legals, signen el consentiment informat.

· Llavors l'infant s'està amb els acompanyants a la sala d'espera fins a que el fan entrar als vestidors, on es despulla i li posen una bata per fer-lo passar a unes sales comunes on s'espera assegut en una butaca, acompanyat pels seus familiars (en nombre màxim 2).

· L'infant s'està en aquesta sala comuna fins a que l'avisen de quiròfan. Aquí ja s'acomiarà de la família.

· Ja a la taula d'operació li posen l'anestèsia (total, en la majoria dels casos) i l'intervenien.

· Després de la intervenció el condueixen a la sala de reanimació i s'hi quedarà fins a que es desperti i recuperi la consciència.

· Ja recuperat, el porten a la sala comuna on s'espera la família, i es queda assegut en una butaca, normalment a la falda del pare o mare fins a que pugui ingerir un got d'aigua i menjar un iogurt. Quan això passa, rep l'alta, i el programen per a una visita de seguiment en els propers dies o setmanes, en funció del grau de risc de la intervenció.

· Durant les 24 hores posteriors a la intervenció, l'hospital es posa en contacte amb la família per a fer el seguiment del postoperatori.

Durant tot aquest procés, els únics personatges que són presents en tots i cadascun dels estadis són els PALLAPUPAS. Tan sols a la visita inicial amb anestesistes, és on els pallassos no seran presents (a no ser que es requereixi també la seva presència)."

Cal dir que el vestuari dels pallassos varia a fi d'adaptar-se a les normes higièniques del quiròfan; és a dir, porten el característic vestit verd, peücs, gorra... En sortir d'aquest espai, el pallasso es vesteix amb la característica bata blanca dels PALLAPUPAS.

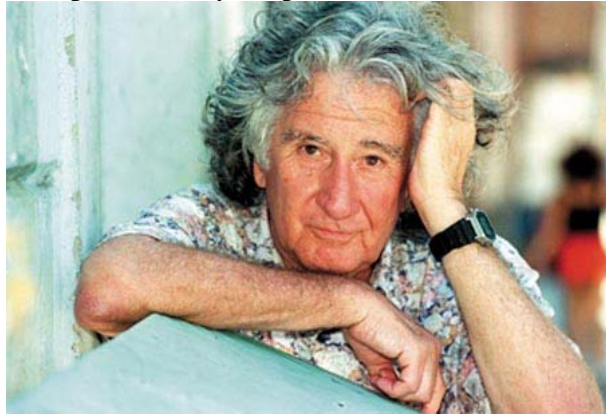
3. **Projecte Gent Gran:** aquest projecte s'inicia per petició del Dr. Ganduxé, director general de les clíniques Bonanova i Barceloneta i bon coneixedor de la feina de PALLAPUPAS ja que treballava de gerent al primer hospital on aquesta entitat va intervenir. La seva idea era millorar la qualitat de vida d'un sector, el dels ancians ingressats en hospitals o clíniques en un període perllongat de temps (anomenats també institucionalitzats), molt desafavorit i oblidat per la societat. Aquesta millora passava per trencar l'avorriment i l'ambient de tristesa que omplen les clíniques d'ancians, que reben molt



Gravat de 1908 que mostra l'actuació d'una parella de pallassos en un hospital infantil.

poques visites al llarg del dia pel fet que els familiars treballen o els deixen de banda.

Per altra banda i com ja hem apuntat, PALLAPUPAS du a terme un programa paral·lel al dels pallassos d'hospital. Es tracta del **teatre social**, que s'inicià el mes de febrer de 2003 per pal·liar la poca efectivitat de les actuacions dels pallassos en l'àrea de psiquiatria de l'Hospital Sant Joan de Déu. Això es deu a la complexitat que requereix la intervenció a pacients amb trastorns mentals. En un inici es van plantejar les sessions basant-se en tècniques del teatre i d'altres arts escèniques a fi d'aportar als joves tractats elements d'autoestima i d'autovaloració. Al cap de dos anys, a partir de la constatació de la importància del servei i de la voluntat d'ampliar-lo, el servei va fer un salt qualitatiu amb la incorporació de tècniques més específiques que permetessin assolir els nous objectius: donar eines als pacients que els ajudin a relacionar-se amb els altres i en la seva integració social. És per això que s'inicien tècniques de teatre de l'oprimit⁷⁹, teatre imatge⁸⁰... El treball conjunt dels dinamitzadors teatrals amb el personal del centre permet als terapeutes conèixer millor el pacient i poder precisar el seu diagnòsi i el conseqüent tractament.



Augusto Boal (1931) és el creador de tècniques de teatre social com ara Teatre de l'oprimit, Teatre imatge...

El programa de teatre social compta amb diversos projectes segons qui és el destinatari:

- **Projecte Infants i joves** (de 6 a 17 anys) amb malaltia mental.
- **Projecte TCA:** infants i joves (de 6 a 17 anys) amb trastorns de la conducta alimentària.
- **Projecte Teatre Social amb Gent Gran:** avis i àvies ingressats en clíniques geriàtriques.

L'objectiu general del programa és *reduir l'efecte d'exclusió i d'aïllament que pateixen els malalts en salut mental*. Cada programa, però, té uns objectius concrets:

“Objectius Específics per al Projecte Infants i Joves:

- *Millorar la capacitat d'expressió (verbal i corporal).*
- *Millorar la capacitat d'interrelació (relació amb l'altre).*
- *Millorar la capacitat de d'anàlisi i de pensament abstracte.*

⁷⁹ El **teatre de l'oprimit** és un mètode teatral sistematitzat pel dramaturg brasiler Augusto Boal en els anys 1960. Les tècniques per a desenvolupar-lo, que reben influència de diferents tipus de teatre, tenen per objectiu transformar a l'espectador en protagonista de l'acció dramàtica i, “a través d'aquesta transformació, ajudar a l'espectador a preparar accions reals que el condueixin al propi alliberament”.

⁸⁰ El **teatre imatge**, creat també per Augusto Boal, demana als participants que a través de la utilització del seu cos, principal eina d'expressió, creïn una imatge que expressi un sentiment, una emoció, una situació, una idea... a fi de trencar la rigidesa del cos i afavorir la comunicació entre les persones.

Objectius Específics per al Projecte TCA:

- *Millorar la capacitat de relacionar-se amb l'altre.*
- *Desenvolupar la confiança i el sentit de pertinença al grup.*
- *Desenvolupar l'expressió corporal i l'imaginari.*
- *Treballar l'expressió d'emocions.*
- *Desenvolupar l'assertivitat i l'empatia.*

Objectius Específics per al Projecte Teatre Social amb Gent Gran:

- *Recuperar la memòria històrica i poder treballar amb ella.*
- *Poder treure les pors i angoixes característiques d'aquest col·lectiu, ocasionades per la proximitat a la mort.”*

Aquests són els espais on es desenvolupa el projecte:

- Sant Joan de Deu de Barcelona
 - ~ Unitat de crisi (planta)
 - ~ Hospital de dia
 - ~ Unitat de Trastorns de la Conducta Alimentaria
- CESMIJ de Mollet del Vallès
 - ~ Hospital de dia
- CESMIJ de Vilanova i la Geltrú
 - ~ Hospital de dia
- Hospital Clínic i Provincial de Barcelona
 - ~ Hospital de dia de psiquiatria Infanto-juvenil
- Clínica Bonanova (Gent Gran)
- Clínica Barceloneta (Gent Gran)

A fi de millorar la qualitat d'aquest servei i seguint l'afany de renovació de l'entitat, el 2006 es decideix col·laborar, mitjançant un conveni, amb l'escola de teatre Forn de Teatre Pa'tothom, nascuda l'any 2000 amb la intenció de formar en l'ús del teatre com una eina social.

Els objectius d'aquesta col·laboració són:

- *Intercanviar coneixements, formació i experiències entorn al teatre social.*
- *Iniciar línies d'investigació conjuntes per tal d'implementar pautes metodològiques en el treball amb el col·lectiu d'adolescents i joves amb malalties mentals.*
- *Elaborar i editar un document de conclusions.*

Avui en dia PALLAPUPAS compta amb un equip de professionals que s'adapta a les necessitats de l'entitat i dels serveis que s'ofereixen. De la coordinació artística i de la formació se n'encarreguen 2 persones, que s'encarreguen tan d'iniciar els nous projectes com de supervisar les actuacions dels pallassos i la formació que reben. El pallassos tenen contacte directe amb el públic i són un total de 8 i, com ja hem comentat, són professionals del món del teatre i del pallasso. Pel que fa al Programa Salut Mental, està format per un coordinador, que organitza les intervencions i s'encarrega de la gestió del programa, un dinamitzador teatral que du a terme les sessions i una psicòloga, que

mensualment es reuneix amb el personal artístic de PALLAPUPAS per a donar-los suport psicològic i ajudar-los en la seva tasca. A nivell administratiu i de gestió hi ha 3 persones: la directora, l'encarregada de gerència i recursos humans i un administratiu que dóna suport a les tasques de gestió.

Aquesta ONG sense ànim de lucre es finança de la següent manera amb la voluntat de ser totalment transparents.

- *Aportacions a títol individual (tant pel què fa a col·laboradors i col·laboradores que donen una quantitat fixa i periòdica, com a donacions úniques).*
- *Donacions d'entitats privades.*
- *Patrocini d'empreses privades que, sota diferents fórmules (principalment el marketing amb causa), consideren que el nostre projecte pot associar la seva imatge corporativa i els seus productes a una activitat socialment ben vista i en expansió que cal recolzar.*
- *Subvencions i/o Contractes amb organismes públics i/o privats.*
- *Qualsevol altra activitat que es pugui organitzar i/o participar.*

2.2.2. Pallassos sense Fronteres ⁸¹



Logotip de Pallassos sense Fronteres. Pallassos sense Fronteres comença a gestar-se el 1992, quan un grup d'educadors que desenvolupen un programa d'educació per a la pau a escoles de Catalunya s'adonen de la necessitat del servei. El febrer de 1993 conviden al pallasso Tortell Poltrona a viatjar amb ells i a actuar al camp de refugiats de Veli Joze (Savudrija), a Croàcia. Arran d'aquesta experiència en la qual es va demostrar la utilitat de les activitats artístiques i socioeducatives per millorar la situació psicològica de les poblacions, i sobretot del nens, en zones conflictives o postconflictives i veient els bons resultats de l'actuació del pallasso, s'estableixen les bases de la ONG. Per a la creació definitiva s'agafa com a referent la ONG Metge sense Fronteres i es compta amb l'ajuda del santcugatenc Vicenç Fisas Armengol, actual titular de la Càtedra UNESCO sobre Pau i Drets Humans de la Universitat Autònoma de Barcelona, així com el director de l'Escola de Cultura de la Pau creada des de la Càtedra el 1999.

El principal objectiu de Pallassos sense Fronteres es vetllar i millorar les condicions psíquiques en les quals viuen les persones, particularment els nens i nenes, dels camps de refugiats i de territoris subdesenvolupats en situacions crítiques, ja sigui per conflicte bèl·lic o per desastre natural. La part més important del treball de Pallassos sense Fronteres es desenvolupa a l'Estat espanyol, on s'estableixen contractes i convenis amb associacions i entitats, tant públiques com privades, d'Espanya i de l'estranger. La part més visible, però, es du a terme a partir dels ingressos rebuts i s'efectua en els països on es desenvolupa el conflicte.

⁸¹ L'informació d'aquest apartat ha estat extreta de la pàgina web de Pallassos sense Fronteres: <http://www.clowns.org>

Per tant, en aquest 15 anys d'història, Pallassos sense Fronteres s'ha convertit en una eina al servei dels artistes de les arts escèniques, principalment aquells que es dediquen a qualsevol tipus de públic, que vulguin compartir el seu temps amb els nens, nenes i famílies en situacions difícils i problemàtiques. És a dir, a més a més de pallassos que porten el riure arreu del món, Pallassos sense fronteres compta també amb artistes de circ, ja que el llenguatge del risc i l'emoció que provoca són universals i quasi bé tan útils com la riulla. Però la feina de Pallassos sense Fronteres va més enllà: l'altre objectiu és sensibilitzar la nostre societat i promoure actituds solidàries.

Pallassos sense Fronteres estructura el seus principis ètics de la següent manera:

- **Humanisme:** la raó de ser del pallasso o de l'artista que col·labora amb Pallassos sense Fronteres és millorar la situació dels nens i nenes i les seves famílies que viuen en situacions de crisi de qualsevol tipologia i a qualsevol part del món.
- **Imparcialitat:** el pallasso no farà distincions de cap tipus entre els destinataris principals del projecte, els nens, a l'hora de fer la seva feina.
- **Voluntariat:** els artistes de Pallassos sense Fronteres participen del projecte sense esperar cap retribució econòmica a canvi, a no ser que el període de temps al terreny així ho requereixi.
- **Sense ànim de lucre:** l'ajuda humanitària no servirà en cap moment de plataforma als artistes per impulsar la seva carrera o la seva projecció professional.
- **Respecte cultural:** l'actuació dels pallassos respectarà en tot moment la sensibilitat del poble on intervé, tenint en compte la situació en la qual viu.
- **Denúncia:** el pallasso, com a perfecte observador d'una realitat, s'ha de convertir en portaveu i denunciar la situació un cop torna a casa; d'aquesta manera, la seva tasca va més enllà dels viatges i del nas vermell.
- **Acció:** els pallassos i artistes troben la seva raó de ser en les seves actuacions, en els espectacles i en el contacte amb el públic; és aquí on experimenten la validesa de les seves accions.
- **Identitat:** en cap cas el nom, la identitat o la imatge de Pallassos sense Fronteres pot ser utilitzada per aconseguir una remuneració.
- **Finançament ètic:** a l'hora de busca finançadors s'exigeix respectar els drets humans i la ètica de l'entitat.



Pallassos sense Fronteres en acció.

En utilitzar el pallasso, Pallassos sense Fronteres es basa en el riure com a mitjà per recuperar l'equilibri psicològic de col·lectius en situacions crítiques. A més a més, el riure és emprat per recuperar valors constructius com ara la tolerància, la diversitat, la participació comunitària, des d'una perspectiva de gènere, i la pau. A través dels seus

espectacles els pallassos busquen desbloquejar psicològicament al poble afectat, cercant recursos humans locals que puguin multiplicar la dinàmica proposada.



Material imprescindible en les intervencions de Pallassos sense Fronteres.

Als espectacles se'ls hi suma la realització de tallers ocupacionals basats en una educació no formal i amb recursos provinents de les arts escèniques; aquestes activitats ajuden a trencar la dinàmica negativa creada per la inactivitat dels nens. La utilització a més de tècniques socioeducatives i d'animació cultural permet que l'arribada al poble dels artistes estrangers col·labori a relativitzar l'anàlisi de les condicions internes.

Amb les seves intervencions, els pallassos solidaris impulsen la creació de plataformes de dinamització sociocultural com a instrument per potenciar el desenvolupament cultural de comunitats excloses, aïllades o desplaçades. És a dir, a partir de les arts escèniques s'impulsen unes plataformes que els guien la capacitat de comunicació no formal a fi de promocionar valors socials positius com la pau, la tolerància, la diversitat, la igualtat. La creació d'aquestes plataformes es basa en la recerca de recursos humans que impulsin la dinàmica un cop finalitzada la intervenció dels pallassos; en projectes urbans, la implicació dels nens del carrer amb les arts escèniques els ha de permetre la inserció social.

La implicació de la ONG en el conflicte amb el qual es troba fa que, amb l'ajuda d'altres organitzacions i basant-se sempre en les arts escèniques, s'hagin dut a terme projectes de prevenció en la salut (aigua, sanejament ambiental, salut oral...), de protecció de la infància (prevenció contra las mines, creació d'espais de joc segurs...), de promoció dels drets humans per fer front a diferents problemàtiques (treball infantil, violència familiar...) i del desenvolupament de valors d'educació per la pau com a recurs per a la resolució de conflictes.

La intervenció de Pallassos sense Fronteres es du a terme a través de l'adaptació al context social i cultural, i la participació comunitària des del procés de formulació dels projectes; aquests són elements imprescindibles per garantir un impacte adequat en els projectes.

3. ANÀLISI ACTUACIONS DEL PALLASSO

3. Anàlisi actuacions de pallasos

En l'apartat anterior hem vist quina és la funció social del pallaso i hem parlat de quines aplicacions té. Però com du a terme aquesta funció? Quins elements fa servir per bastir els seus espectacles? A fi d'analitzar tot això, aquest apartat es basa en una completa graella que vol recollir i sintetitzar els elements que intervenen en les actuacions del pallaso.

Ens centrarem en dos contextos: el circ i el teatre. Els llenguatges desenvolupats pel pallaso en els diversos espais escènics, utilitzen tècniques que presenten característiques lleugerament diferents. Al circ, la pista és circular i el públic l'envolta amb el semicercle que marquen les grades: això significa que el pallaso és observat des de diferents angles i per tant ha de tenir en compte quina és la seva posició a fi de ser vist per tothom. La distància entre l'artista i l'espectador obligarà a un augment de la gestualitat dels moviments. En contra, al teatre el pallaso té el públic en una única direcció, de manera que l'acció que durà a terme serà més plana. A més a més, cal destacar que en el circ, l'actuació del pallaso s'emmarca en un espectacle més ampli (això condicionarà la durada dels gags i obligarà a repartir les intervencions, impedit que hi hagi un fil conductor), mentre que en el teatre, el pallaso és el protagonista absolut; conseqüentment, la seva acció serà continuada.

Aquestes diferències les veurem en l'anàlisi de dos espectacles de circ i dos més de teatre. Cal tenir en compte que els espectacles de teatre analitzats es van dur a terme en un espai singular: es tracta d'una carpa annexa a les instal·lacions del Circ Cric a Sant Esteve de Palautordera que s'ha habilitat per fer de cafè – teatre. És a dir, la carpa compta amb una petita tarima i una tela negra que fa de fons i delimita l'espai escènic. La platea s'improvisa amb una sèrie de tauletes i cadires de diferents mides a la part central, i unes petites grades al fons, que recorden la vertadera finalitat de la carpa.

Passem ara a l'anàlisi d'aquestes actuacions.

3.1. Al circ

3.1.1. Gran Circ Deros

- FITXA TÈCNICA:

Títol de l'espectacle: *Il Circo di Venezia*

Artistes (noms i àlies): Gran Circ Deros, de la família Rossi-Deros.

Durada: 90 minuts

Lloc: Sant Cugat del Vallès

Espai escènic: Carpa

Data de la funció: 30 de desembre de 2008

- PERSONATGES I DEFINICIÓ:

Il Circo di Venezia és un espectacle de circ tradicional disfressat d'alguns tocs de modernitat. La música, elements del vestuari i el tema de certs gags demostren una tímida intenció de posar al dia una estètica completament antiquada. Per tant, els pallassos de l'espectacle es basen en els esquemes tradicionals. L'espectacle compta amb un total de quatre pallassos, agrupats en un trio format per clown, august i contraaugust, i un excèntric que actua per separat; només en alguns moments entra en contacte amb els altres personatges. Pel que fa a la tropa cal destacar la passivitat del clown; l'august primer és l'encarregat de portar l'acció de les diferents entrades i el contraaugust, de desbaratar-les. Per altra banda, els tres pallassos destaquen pel domini d'instruments musicals, que són el tema central de molts esquetsos. L'excèntric busca un llenguatge més actual, amb referències a pel·lícules i cançons contemporànies. Les seves intervencions destaquen al costat de les de la tropa, ja que tenen una arrel més moderna.

- SINOPSI ACTUACIÓ:

L'eix de l'espectacle és la Venècia del Renaixement, amb la seva pompositat i les seves característiques màscares. A partir d'aquesta base, l'espectacle és una mescla heterogènia de números i entrades que barreja números tradicionals de circ (l'acrobàcia, els malabars, els equilibrismes, el trapezi, les cordes...), amb coreografies d'estètica Disney i les intervencions dels pallassos. Aquestes es duen a terme entre número i número en dos espais diferenciats: les grades del públic i la pista. A mesura que avança l'espectacle, i sobretot després de l'intermedi de 10 minuts, el públic oblida quin és el fil conductor i es dedica a la observació d'unes actuacions que se succeeixen sense massa sentit. Al final, la presentació de tots els artistes intenta recordar el context en el qual s'emmarca l'espectacle, però acaba convertint-se en una eterna passejada de somriures postissos i cares d'esgotament.

- ESTRUCTURACIÓ:

Com ja hem comentat, l'estructura sembla feta aleatòriament; és a dir, que un número vagi abans o després d'un altre no és massa rellevant. Els únics punts d'inflexió de l'espectacle són el principi (una introducció en la qual són presents bona part dels artistes), la mitja part, i el final, que ja hem comentat anteriorment. La tònica general de l'espectacle és intercalar un número còmic amb un propi del circ. Aquesta alternança, que no sempre es compleix, serveix per preparar el següent número mentre el públic es distreu amb una actuació: aquest fet pren especial importància quan el gag es du a terme entre el públic, ja que gràcies a això els tècnics poden canviar alguns elements de la pista, com ara el trapezi, les cordes...

Pel que fa als gags, aquest segueixen una marcada estructura tripartida: introducció (el pallasso presenta la situació), nus (es desenvolupa el conflicte, a vegades amb la intervenció d'un altre pallasso, d'un actor o del públic) i el desenllaç (el conflicte es resol d'una manera còmica i finalitza l'acció).

- TÈCNIQUES EMPRADES:

En tractar-se d'un espectacle de circ, les tècniques són d'allò més variades. Ens centrarem però en les utilitzades pels pallassos. Si una cosa es pot destacar de les seves intervencions és la riquesa de recursos que fan servir. En primer lloc, els pallassos empen les tècniques clàssiques del pallasso: els jocs de paraules, la bufetada, el mim, la dansa, la pantomima... Aquests recursos apareixen amb regularitat en els gags de la tropa de pallassos; alguns segueixen l'estructura bàsica d'esquetxos representats infinitats de vegades en la tradició del circ. Veiem per tant que el desenvolupament dels gags es du a terme a partir del cos i de la veu, en una mescla que ens recorda les representacions de l'antiguitat. Una altra de les tècniques emprades i una de les més destacades és la manipulació d'instruments musicals, que comentarem més endavant. Cal destacar també la utilització de la dansa en alguna de les intervencions.

- VESTUARI I MAQUILLATGE:

Tant el vestuari com el maquillatge es basen en els models clàssics de pallasso. El clown porta la cara blanca i un barret del mateix color en forma de con; el vestit destaca per la utilització de colors pastels i algun ornament brillant. El primer august porta una perruca; el seu vestit es senzill, amb teles sense estampar i sabates lleugerament grans; el maquillatge és poc pronunciat. El segon august és el que vesteix d'una manera més pomposa; les formes de les teles i els blaus contrastats amb els daurats, de la mateixa manera que el barret, ens recorda la figura del bufó de la cort. D'altra banda, el seu nas és postís i pintat de vermell només a la punta; porta també una perruca de cabells molt despentinats. En el transcurs de l'espectacle, els pallassos canvien de vestuari poques vegades; per fer el gag dels cupidos, els augustos es vesteixen d'angelets al més pur estil del pessebre vivent; per a l'entrada del concert de piano, el concertista, que és el primer august, vesteix amb frac de pingüí.

- ELEMENTS ESCÈNICS I ATTREZZO:

Els elements de l'escena es barrejaran amb els que s'utilitzen per als números de circ. Per a les entrades, els pallassos faran servir una gran varietat d'attrezzo. En primer lloc cal destacar els instruments musicals, la majoria de vent metall. Els pallassos dominen l'ús de la trompeta i de la tuba, que està manipulada a fi d'expulsar aigua i una mena de fum blanc, que representa un esternut. Amb aquests elements es duran a terme diverses entrades. Com el seu nom indica, l'entrada del piano se centra en un fals piano de cua que incorpora un teclat elèctric; la cavitat que haurien d'ocupar les cordes i els martellets es plena d'elements que aniran apareixent en moments concrets del gag, com ara una fil d'estendre la roba amb roba interior penjada (que apareix quan els pallassos anuncien que s'ha trencat una de les cordes), un martell gegantí o un cap postís que apareix per un forat quan un pallasso posa el cap dins de la tapa. En d'altres gags destaquen: els arcs dels *angeletes*, un guants de boxa que l'excèntric farà servir per organitzar un combat amb els nens del públic...

- INTERACCIÓ AMB EL PÚBLIC:

A *Il Circo di Venezia* el públic és un element imprescindible. En moments puntuals de l'espectacle els pallassos requereixen la presència d'espectadors. Cal destacar dos moments: a l'entrada dels cupidos els pallassos agafen cadascun un adult. El primer desapareixerà amb la primera dama que surt a escena (un dels cupidos dispara una fletxa d'amor a la dama, aquesta s'enamora de l'home i se l'emporta); amb el segon escollit la cosa es complicarà ja que el contraaugust fallarà el dispar i en comptes d'encertar la segona dama encertarà l'august primer, que quan veurà l'home del públic s'enamorarà bojament, iniciant-se així una persecució que acabarà entre cortines amb un *forte* de la música. Un altre moment destacable d'interacció públic – artistes és el gag del combat de boxa, conduït per l'excèntric; amb un total de sis nens participant, el pallasso crea un ring amb cinta adhesiva (cada nen és un cantonada), encarrega a un altre que toqui la campana quan ell aixequi els braços i s'enfronta amb el més valent de tots, que acabarà vençant-lo. Quan aquest mateix pallasso apareix entre el públic, la interacció és també destacada.

- ÚS DE LA MÚSICA

La música és constant al llarg de l'espectacle. La majoria de números compten amb un acompanyament musical de fons que ens recorda, de manera visiblement més senzilla, les grans produccions de Hollywood. Per acompanyar les coreografies i les passejades d'artistes, i per amenitzar les estones que transcorren entre número i número, el tècnic de so, com si fos un disc-jockey, punxa peces a tot volum que fan perillar els timpans dels espectadors. Per altra banda, com ja hem comentat, els pallassos són alhora músics; interpreten algunes cançons acompanyats d'una base musical. Aquesta relació pallasso – música és present al llarg de tota la història del circ: els grans pallassos sempre han dominat instruments i els seus números han acostumat a incloure'n alguns. Cal recordar que el pallasso és un artista molt complet i que domina diverses arts de l'espectacle.

3.1.2. Circ Cric

- FITXA TÈCNICA:

Títol de l'espectacle: *Circ Cric*

Artistes (noms i àlies): Jaume Mateu i Bullich "Tortell Poltrona"; Montserrat Trias "Senyoreta Titat"

Durada: 135 minuts

Lloc: Circ Cric, a Sant Esteve de Palautordera

Espai escènic: Carpa

Data de la funció: 8 de desembre de 2008

- PERSONATGES I DEFINICIÓ:

Tortell Poltrona és un August que ha evolucionat cap a l'excèntric; quan actuava amb Claret Papiol als Germans Poltrona, el seu era el paper de l'agitador, del caos i el desordre. En actuar sol, el personatge ha agafat les característiques de l'excèntric. Poltrona és un pallasso que fluctua entre la poesia més filosòfica i l'entremaliadura més infantil, un pallasso enèrgic, com demostren els conegudíssims *que bèstia!* Destaca pel domini de l'equilibrisme amb múltiples cadires, però també per la seva facilitat a l'hora de cantar i la destresa amb els instruments de vent.

La Senyoreta Titat és una mescla de *Monsieur Loyal* i clown; des d'un principi és l'encarregada de presentar els artistes i de conduir l'espectacle; però quan entra en escena Tortell Poltrona, la Senyoreta Titat es converteix en l'autoritat, l'ordre, el seny i la raó, característiques que pertanyen al pallasso blanc. El seu nom té connotacions de personatge amb autoritat: *senyoreta* és com criden els nens a la seva professora.

- SINOPSI ACTUACIÓ:

El fil conductor de l'espectacle és la Senyoreta Titat, que va presentant un número rere un altre. Les intervencions de Tortell Poltrona s'alternen amb els exercicis dels trapezistes, malabaristes, equilibristes... sense perdre en cap moment el ritme. Els artistes són alhora mossos de pista i actors de repartiment i acompanyen les actuacions dels altres fent de ballarins o improvisant un cor d'arrels gospel. Al Circ Cric tothom fa de tot: el malabarista acompanya amb el saxo a l'orquestra, que participa activament del número del pallasso. Les barreres que separen la pista de les grades s'esvaeixen per convertir la carpa en un enorme espai escènic. Fins i tot el públic es converteix en còmplice de l'acció corejant un *ai, ai, ai...* que Tortell Poltrona canta a ritme de reggae. Passi el que passi sota la carpa del Circ Cric, els detalls estan cuidats al màxim; es nota una gran preocupació per oferir un espectacle estèticament impecable.

- ESTRUCTURACIÓ:

Aquest espectacle beu de les fonts tradicionals del circ per digerir i crear després un manera *sui generis* de fer circ, que com deia la pròpia publicitat, és *de la terra, solidari, diferent, contemporani*. L'estructura és senzilla: la Senyoreta Titat inicia l'espectacle amb un breu parlament i, com si és tractés d'una gran família, presenta un per un als artistes i als músics. Quan entra Tortell Poltrona amb el micròfon i inicia una sèrie impossible de peripècies amb l'únic objectiu de dir *Bon dia!*, l'acció ha començat. A partir d'aquest punt es posa en marxa l'engranatge del circ, en el qual es succeeixen de manera intercalada números còmics amb números que juguen amb el risc, amb un *encara més difícil* que deixa al públic bocabadat. En un moment en el qual tots els artistes surten corrents per a col·laborar amb Pallassos sense Fronteres, la Senyoreta Titat anuncia la mitja part. La segona meitat s'inicia amb un cercavila musical entre les grades en el qual participen músics, artistes i mossos de pista, i seguidament l'acció es reprèn amb els números més espectaculars. El final és pletòric: artistes i públic canten plegats, fins que els espectadors arrenquen a aplaudir de manera sincera i els artistes, humils, saluden exhaust per l'esforç fet.

- TÈCNIQUES EMPRADES:

Com hem comentat amb anterioritat, Tortell Poltrona i la Senyoreta Titat dominen un registre ampli de recursos provinents de diferents arts escèniques. Poltrona és qui fa una exhibició més espectacular de les seves habilitats. Primer de tot, amb l'entrada del micròfon, l'excèntric demostra una domini corporal i manual extraordinaris, així com una destacada agilitat a l'hora de moure de totes les maneres possibles el micròfon, que s'enreda amb la jaqueta i amb les cames de l'artista. En gags posteriors, Tortell fa de filòsof en veu alta, reflexiona sobre el gènere humà i sobre la pròpia existència, i es converteix en un perfecte orador. Participa a la petita cercavila tocant un minúscul saxòfon, que segueix escrupolosament la melodia de la cançó. A la meitat de l'espectacle el pallasso es torna equilibrista i amb un bon número de cadires aguantades a la barbata gira sobre si mateix al ritme de la música. En una de les últimes entrades Tortell es converteix en cantant d'òpera i sorprèn a tothom amb el seu registre vocal. I finalment, invocant l'esperit de l'immortal Bob Marley, Tortell es transforma en un cantant – predicador que anima al públic a cantar, creant una mena de pregària pel món del circ.

- VESTUARI I MAQUILLATGE:

La Senyoreta Titat és la que vesteix de manera més espectacular. Al principi, el seu vestit és platejat i ple de lluentons, i ens transporta a un món màgic d'éssers selenites; al cap porta un barret en forma de vaixell de paper. El maquillatge ens recorda la figura del pallasso blanc: amb una base clara i un tocs de color a les galtes i al ulls, que estan perfilats en negre, les faccions de la pallassa queden ressaltades, reforçant així la seva força expressiva. En un moment de l'espectacle la Senyoreta Titat canvia el seu vestuari per mostrar una faceta més juganera de la pallassa: amb un pantalons amples i una part de dalt que combinen els verds i els taronges, i un barret cònic no exempt dels lluentons del vestit, la Senyoreta Titat reinventa el clown per fer-lo més càlid i proper. Quan l'acció ho necessiti, prescindirà del barret. Per la seva banda Tortell Poltrona destaca per un maquillatge exuberant que multiplica la seva gestualitat facial; amb una base blanca i uns contorns de la boca ben vermells, el pallasso vesteix els seus somriures. Poltrona vesteix amb robes amples i de quadres: els pantalons s'aguanten amb tirants sobre una camisa blanca que és tapada per la jaqueta, a joc amb els pantalons. El barret ens recorda la tradició *vintage* i dona personalitat al pallasso.

- ELEMENTS ESCÈNICS I ATTREZZO:

Les entrades dels pallsos no són riques en elements escènics ni en attrezzo. I és aquí on rau la seva genialitat: amb poca cosa es fa molt. A la primera entrada, l'element central és un micròfon amb el seu peu. A partir d'aquí, Poltrona desenvolupa una acció rocambolesca que arrencarà les rialles del públic. La següent entrada serà la de la bomba: una reproducció clàssica de l'artefacte explosiu serà l'eix central del gag; més endavant, Tortell apareixerà amb una capsa que fumeja, i entre cortines s'escoltarà una explosió que provocarà que el pallaso aparegui amb la capsa posada com a barret. L'escena que més attrezzo requereix és la de les cadires, ja que se'n necessiten més de set. Per acabar, Poltrona, després d'un discurs, agafa una safata plena d'espuma d'afaitar representant nata i demana a un home del públic que li enclasti a la cara.

- INTERACCIÓ AMB EL PÚBLIC:

El públic és un element més de l'espectacle: en tot moment els artistes connecten amb ell a través de la mirada. Però aquesta connexió va més enllà. En dos gags, la participació dels espectadors és fonamental. En el primer, el de la bomba, un nen o nena és l'encarregat de sostenir la bomba mentre el pallaso crida que tothom es tiri al terra, imitant els crits al Parlament dels Diputats el 23-F. La seva intenció és fer desaparèixer la nena, però en veure que la bomba fa llufa, convidarà la nena a *desaparèixer* pel seu propi peu. El següent gag ja l'hem comentat: Poltrona farà servir un adult del públic com a executor d'una acció *de mamífer a mamífer* en forma de fals pastís de nata; en acabar, per agrair-li-ho, el pallaso l'abraçarà i petonejarà, de manera que l'espectador, que va caracteritzat amb un nas de pallaso i el barret i l'abric de Poltrona, acabarà empastifat també.

- ÚS DE LA MÚSICA

El Circ Cric pot presumir de ser un dels pocs que tenen música en directe: absolutament totes les peces estan interpretades per una petita orquestra, amb la qual col·laboren alguns dels artistes, com el mateix Tortell Poltrona. L'orquestra s'encarrega d'interpretar la banda sonora del circ, formada per peces que s'adapten a l'execució de diferents exercicis. Els músics són també cantants i en l'entrada de les cadires acompanyen els equilibris de Tortell Poltrona amb una senzilla lletra que anima al protagonista a girar. Les peces interpretades tenen sonoritats molt diferents que van des de la música de banda popular, passant pel jazz i el blues, fins a la interpretació de temes que ens transporten al continent Africà. El moment més destacat pel que fa a música, a part de la cercavila col·lectiva, és el moment en el qual Poltrona canta una ària d'*I Pagliacci*, òpera de Ruggero Leoncavallo. L'acompanyament de la peça és reinterpretat a fi de ser tocat per una banda formada per bateria, baix, piano, saxo baix, saxo alt i trombó de bates.

3.2. Al teatre

3.2.1. Los dos los

- FITXA TÈCNICA:

Títol de l'espectacle: *Volare*

Artistes (noms i àlies): Enric Ases i Pietro Steinner

Durada: 50 minuts

Lloc: Circ CRAC (Centre de Recerca de les Arts del Circ), a les instal·lacions del Circ Cric a Sant Esteve de Palautordera.

Espai escènic: Escenari sota carpa

Data de la funció: 14 de novembre de 2008

- PERSONATGES I DEFINICIÓ:

L'espectacle es basa en la interacció de dos personatges. Des dels primers moviments podem apreciar l'essència d'ambdós: uns personatges perduts, ferits per l'acumulació d'unes experiències traumàtiques que mica en mica es van filtrant i decantant. En fi, uns personatges víctimes d'una societat que els manipula, que els condueix a la bogeria.

Definir-los a través dels pallassos tradicionals és una tasca impossible. Malgrat la varietat de tècniques utilitzades pròpies del món del pallasso, cal emmarcar aquesta parella en una altra concepció més moderna del pallasso. El seu llenguatge fluctua entre el mim i el text i arriba a fusionar-se per a crear uns personatges complexos però humans. Segurament la seva nota més pallassa és la necessitat de comunicar, de mostrar a tothom les seves debilitats i les seves virtuts. Constantment transmeten una ànsia descontrolada que els porta a parlar alhora i a no escoltar-se, creant una metàfora del món actual, del món urbà: cada cop estem més comunicats, però cada cop ens comuniquem menys. En resum, ens trobem davant d'uns personatges que malgrat passar amb un doble salt mortal la barrera de l'absurd i residir en el cel de la comèdia i en l'infern de la tragèdia, són senzillament humans.

- SINOPSI ACTUACIÓ:

Dos homes ben vestits i pentinats esperen. Es miren, s'analitzen, connecten i segueixen esperant. Una veu en off anuncia alguna cosa impossible d'entendre. A partir d'aquí, les accions se succeeixen. Sense una aparent connexió, els personatges s'endinsen en un viatge introspectiu que recorre tots i cada un d'aquells conflictes interiors, pors, traumes, records, odis que formen el món sentimental humà. Amb una total transparència, els personatges ens expliquen unes històries que de tant íntimes ens semblen nostres, i ens enganxen en una exploració interior que inconscientment acabem fem juntament amb ells. Mica en mica ens adonem que la incoherència aparent de les accions té una explicació: nosaltres, la nostra dimensió sensible. Al final, quan l'últim llum s'apaga, deixem escapar un somriure que amaga les ganes de plorar. I llavors ho entenem: dalt de l'escenari hi era jo. I és que en cada de les històries ens hi sentim identificats.

Resumint, l'espectacle és una tragicomèdia humana que ens transporta allà on fa més mal, a dins nostre, i en tot moment ens fa dubtar entre arrencar a plorar o a riure, però que també carrega contra un model social.

- ESTRUCTURACIÓ:

L'esquelet de l'obra el configuren una sèrie de petits gags o històries marcats per l'aparició de la veu en off, per la intervenció de la música o d'un element sonor. Cada una de les accions comença sense sentit aparent: un comentari, un moviment es va amplificant i intensificant fins a arribar a un clímax inevitable que és seguit pel silenci, un silenci que es trenca i origina una nova acció. És per això que l'energia de l'obra va variant constantment, sense per això irregular. El ritme està minuciosament estudiat i fa que el públic no s'allunyi mai de l'escenari, captivat pel desenvolupament del que passa. Segurament, com més rodat estigui l'espectacle i més respiri amb el públic, millor serà la màquina que tot just ha engegat (*Volare* es va estrenar a la Fira de Teatre de Tàrraga del setembre de 2008).

- TÈCNiques EMPRADES:

La creació de l'espectacle es basa en la tècnica impecable dels actors, que fa temps que recorren els escenaris amb els seus espectacles, tan a nivell individual com col·lectiu. En un principi, la gestualitat i expressió pròpia del mim predominen en l'espectacle. El text són mirades, cares, petits moviments corporals, reaccions orgàniques... que comuniquen tan com la paraula. Però llavors apareix la paraula, d'una manera sobtada però que no sorprèn per la seva naturalitat. Els personatges s'expressen en català, en castellà i fins i tot en italià, i el llenguatge que empren destaca per l'espontaneïtat i per fluir sense complexos.

La tècnica corporal engloba a *Volare* un enorme ventall de recursos: l'exageració, la imitació d'animals, la dansa fins i tot, l'adopció d'altres personatges... i subtilment, sense que el públic arribi a percebre-ho, ho mescla amb un tractament sense artificis del llenguatge.

- VESTUARI I MAQUILLATGE:

Un vestit d'americana i corbata, típic del món empresarial, un maquillatge inexistent i un pentinat engominat vesteixen els personatges. Cada un dels elements serveix per ressaltar la naturalitat dels personatges, la humanitat inherent en la manera de vestir, la seva actualitat i quotidianitat. En cap moment hi ha un canvi de vestuari: només en punts concrets de l'espectacle els personatges decideixen prescindir d'un element del vestuari, com ara l'americana o la corbata, a fi d'adaptar-se a l'escena.

- ELEMENTS ESCÈNICS I ATTREZZO:

L'escena representa una sala d'espera del despatx d'un càrrec important d'una empresa. Dues butaques verdes són l'element central de l'escena i representen el primer element d'interacció actor – mobiliari: una de les butaques balla i un dels personatges busca alguna cosa per estabilitzar-la. Al costat d'una de les butaques hi ha un llum de peu i a la dreta una petita calaixera amb un petit llum a sobre. A l'espai del fons, una paret recoberta de paper serveix per marcar el límit més allunyat de l'espectador i per sustentat un quadre que representa un cavall blanc i un cavall negre al galop (els protagonistes, un va vestit de blanc i l'altre de negre.), i un altaveu, que serà l'antagonista comú dels personatges: d'ell en sortirà una veu en off que és impossible d'entendre.

En general, l'ús de la mímica fa que l'espectacle sigui pobre en *attrezzo*. Els únics elements importants que hi intervenen són una bíblia encadenada a un dels calaixos del moble de la dreta de l'espectador, una fidel representació d'una gavina, una estatueta trencada d'un àngel i una manta. L'aparició d'aquests elements és molt puntual i és carregada de simbolisme: és per això que és imprescindible la seva utilització física.

- INTERACCIÓ AMB EL PÚBLIC:

Com en qualsevol espectacle que utilitzi elements del pàllasso, la connexió amb el públic és vital pel desenvolupament de la obra. És a dir, en cap moment l'actor s'hi dirigeix directament ni el fa participar activament de l'escena. El paper del públic és marcar el ritme de molts gags: l'actor respira de les reaccions del públic; si nota que el que fa funciona (per exemple, fa riure) el gag s'allargarà d'alguna manera, s'adaptarà al ritme del públic; si contràriament, el públic es mostra fred i distant, el ritme serà molt diferent i fins i tot afectarà al desenvolupament correcte de l'espectacle.

A *Volare* el públic és tan important com els elements d'il·luminació o so. Com que és un espectacle recentment estrenat, el que necessita és rodatge, adaptació a l'actuació amb públic, com tots els espectacles de pàllassos. Un pàllasso necessita repetir-se: és a dir, necessita fer un número molt de temps a fi que assoleixi la perfecció. No obstant, aquest és un punt que a vegades no és té en compte i amb el qual es tendeix a criticar aquest professionals de ser poc originals i molt repetitius.

- ÚS DE LA MÚSICA:

La música és un altre dels elements destacats de l'espectacle. No tan per la seva importància en l'argument dels gags sinó per la funció estructuradora que té: a partir de fragments de peces que van del rock més dur (salvatges guitarres elèctriques distorsionades) a *Les Quatre Estacions* de Vivaldi, l'espectacle es va organitzant en petits capítols. La música intervé directament en algunes escenes, a mode d'ambient: quan els personatges es troben en una discoteca, l'acompanyament sonor és fonamental per situar l'escena; si un dels protagonistes, convertit en infant, decideix pujar a una atracció d'un parc temàtic, la música és imprescindible a l'hora de mostrar l'activitat que dur a terme. Els efectes sonors també són importants: entre gag i gag s'utilitza el soroll d'un huracà per mostrar el pas d'una història a una altra. El més important i sorprenent dels elements sonors emprats és el de l'aigua. Quan els protagonistes llencen lluny de l'escenari algun objecte, com una capsa de xiclets buida, el soroll que representa que aquest entra a l'aigua situa l'escena en una curiosa illa, metàfora altre cop de la solitud de l'individu al segle XXI.

3.2.2. Marcel Gros

- FITXA TÈCNICA:

Títol de l'espectacle: *Cadena Privada*

Artistes (noms i àlies): Marcel Gros

Durada: 60 minuts

Lloc: Circ CRAC (Centre de Recerca de les Arts del Circ), a les instal·lacions del Circ Cric a Sant Esteve de Palautordera.

Espai escènic: Escenari sota carpa

Data de la funció: 21 de novembre de 2008

- PERSONATGES I DEFINICIÓ:

Marcel Gros ha estat definit per Jordi Jané com un August que s'acosta a l'excèntric pel fet d'actuar en solitari. Malgrat això, Marcel Gros és Marcel Gros. Al llarg de la seva dilatada carrera ha fet evolucionar el seu personatge de manera que sigui inconfusible a l'hora de veure'l actuar. A Cadena Privada el seu personatge decideix traspasar la pantalla de televisió a la recerca de noves experiències. Fluctuant entre la poesia i un humor intel·ligent i enginyós, Marcel Gros aconsegueix entrar al públic amb cada un dels somriures i de les rialles que ens arrenca. Descontent amb la societat actual, i a través d'un joc de preguntes i respostes que a vegades s'acosta a l'absurd, Gros intenta fer-nos reflexionar sobre la nostra quotidianitat, com si d'un terapeuta es tractés.

- SINOPSI ACTUACIÓ:

Cadena Privada és un viatge pel món de la televisió i dels programes plens de continguts sense sentit i inflats de publicitat per tots els racons. Amb aquesta excusa, Marcel Gros reflexiona sobre els límits de la veritat i de la mentida, sobre la fina línia que separa la realitat de la ficció. Recolzant-se en un important suport audiovisual (del qual va prescindir a l'actuació del Circ Cric) Marcel Gros ens endinsa en un món on no tot és el que sembla, un món que ens manipula per a fer-nos creure el que no és. És inevitable, però, que en el transcurs de l'obra no es filtrin les experiències vitals del mateix Gros, com ara el procés de descoberta del seu propi pallaso a mans de Willi Colombaioni (representat per un Gran Guru asiàtic) o la època en la qual va treballar de cantant de *boleros* a l'orquestra Mandarin. Marcel Gros ens agafa de la mà per portar-nos al món dels somriures i de les rialles, sense renunciar a fer-nos reflexionar.

- ESTRUCTURACIÓ:

L'espectacle es divideix en diferents gags que es lliguen amb un fil argumental que es manté al llarg de tot l'espectacle: un programa de televisió. Podem dividir l'espectacle en una introducció, en la qual el pallaso manresà apareix caracteritzat com una mosca contenta del fet que el món sigui una caca. Un cop el contacte amb el públic queda establert, decideix posar barreres en forma de cons amb els espectadors a fi de delimitar quin és l'espai de l'artista, tot reflexionant sobre què és un espectacle. A partir d'aquí la seva funció és entrenar-nos a aplaudir "espontàniament" i anar fent preguntes que desemboquin en situacions que en portin unes altres de manera que es vagi teixint poc a poc la història. Al final, representant la culminació del programa, el pallaso és aplaudit en escena, fent la doble funció de tancar l'argument de l'obra i de transmetre al pallaso la satisfacció del públic per l'espectacle que ha vist.

- TÈCNiques EMPRADES:

Podem distingir dues menes de tècniques emprades. En primer lloc cal anomenar tot un suport audiovisual que era manipulats en directe però que no va ser present a l'actuació a la carpa annexa del Circ Cric per motius tècnics. La presència d'una pantalla de vídeo i d'un ambient sonor que si que va ser present reforcen l'ambient que l'argument requereix: un món tridimensional propi de la televisió, ple d'efectes especials. D'altra banda cal destacar les tècniques teatrals que dur a terme Marcel Gros en l'espectacle. La més destacada és la de mim, a la qual es fa referència explícita en l'espectacle. També cal destacar la utilització del cant (Marcel Gros prové del món de la música), que dóna molta riquesa expressiva al personatge i que l'ajuda a crear un ambient poètic. La manipulació d'objectes per a crear música (una orquestra de pollastres de goma amb campanes a la boca serveix per a interpretar el *Cant dels ocells*), les titelles gegants (el pallaso apareix en escena a l'interior d'un enorme tub, com si fos un monstre gegant de pell metàl·lica) i els malabars són altres tècniques emprades per Marcel Gros.

- VESTUARI I MAQUILLATGE:

El vestuari i el maquillatge són dos elements que no tenen una vital importància en l'espectacle. Això no obstant, cal fer-ne esment. En un principi, Marcel Gros apareix vestit amb americana i corbata, com si fos un executiu o un presentador de televisió. Quan l'argument ho requereix el pallaso incorpora certs elements de roba: quan ha de fer de mim utilitza uns guants blancs per destacar les mans. En un moment determinat de l'espectacle el personatge decideix transformar-se en pallaso: és llavors que prescindeix de l'americana que porta, es posa un petit casquet negre al cap al qual hi afegeix una mena de perruca que li volta el crani, i finalment, fent l'analogia amb un preservatiu, el personatge es posa el nas de pallaso. A partir d'aquí, tot ell canviarà. Quan l'espectacle arriba a la seva fi, el personatge, a fi que el públic guardi un bon record d'ell decideix vestir-se amb una americana i uns pantalons amb una tela que imita la pell del jaguar o del lleopard, vestimenta d'allò més vistosa.

- ELEMENTS ESCÈNICS I ATTREZZO:

L'escenari mostra una ampla varietat d'objectes. Al principi de l'espectacle un enorme plàstic fa de teló i ens amaga l'escenografia que s'amaga al final de la tarima. Quan el pallasso el retira, podem contemplar una sèrie de petits plafons en blanc i negre amb forma de mans gegantesques que agafen maletes o que estan en estranyes. Serveixen, a part de per donar corporalitat a l'espai escènic, per amagar els diferents elements que el pallasso utilitzarà, com per exemple l'orquestra de pollastre o el vestuari que més endavant es posarà.

Marcel Gros interactua constantment amb algun element, malgrat que moltes vegades faci us exclusiu del teatre gestual. És realment difícil enumerar cada un d'aquests objectes, però en destacarem alguns: una ouera serveix de reflexió sobre la veritat i la mentida; una enorme caixa metàl·lica amaga petits tresors com un barret que imita les boles de miralls de les discoteques, unes maraques, uns malabars...; un paraigua...

- INTERACCIÓ AMB EL PÚBLIC:

Com que *Cadena Privada* és un espectacle basat en la tècnica del pallasso, la interacció amb el públic és constant i necessària. És a dir, el ritme de l'espectacle, la part improvisada que requereix qualsevol d'aquestes espectacles ve marcada pel públic. Aquesta relació pren especial importància a *Cadena Privada*, ja que el pallasso estableix una mena de diàleg amb els espectadors, que per única resposta ofereixen les seves reaccions. El pallasso fins i tot trenca la barrera que havia establert amb una sèrie de cons per baixar a platea i intimidar al públic amb un ou que no sabem si és de veritat o mentida. El pallasso prescindeix de la quarta paret per connectar a través de la mirada amb el públic i d'aquesta manera aconsegueix arribar als racons més íntims i sensibles de l'espectador, les reaccions del qual fluctuen entre l'emoció de la poesia i la riada de l'acudit. En resum, la via principal del pallasso per a comunicar-se amb els qui el miren és la ocular, a través del contacte visual; això passa a *Cadena Privada* i en tots els espectacles d'aquest gènere.

- ÚS DE LA MÚSICA

La música acompanya constantment l'acció del protagonista. Podem distingir-ne dos nivells: una és la música que sona de fons o entre gag i gag com a punt d'unió; l'altre és la música que el mateix pallasso interpreta, ja sigui amb rústics instruments com els suara esmentats *pollastres* – *campana* o amb la pròpia veu, amb la qual canta un bolero acompanyat només d'unes maraques. La música de fons es relaciona amb l'ambient sonor que es vol crear per a representar el món de la televisió; a més, moltes vegades sona mentre el personatge parla, emulant la publicitat televisiva. Aquest element pot passar desapercebut per l'espectador, acostumat a sentir tota mena de sorolls al llarg del dia. Això no obstant, només sonant de fons enriqueix de manera considerable l'espectacle. Marcel Gros, relacionat amb el món de la música des dels seus inicis, dóna molta importància a aquest element i és per això que constantment apareix en els seus espectacles.

4. CONCLUSIONS I AGRÀIMENTS

4. Conclusions i agraïments

Aquest treball de recerca m'ha servit per reflexionar sobre la figura del pallaso. A través de l'estudi de diferents aspectes relacionats amb aquest personatge he descobert trets desconeguts que m'han fet replantejar la visió que en tenia. Arribat al final considero que aquest viatge m'ha ensenyat que existeix un món darrere del nas vermell; un món en el qual és té una actitud davant de la vida basada en el somriure. Amb el pallaso he rigut i m'he emocionat, amb el pallaso he compartit un petit viatge d'anada i de tornada a la pròpia intimitat. Conèixer en primera persona artistes de la talla de Pepa Plana o Tortell Poltrona ha fet que veiés el pallaso com un ésser privilegiat: privilegiat perquè és l'obrallunes per excel·lència dels sentiments i de les emocions, i perquè domina a la perfecció l'art del riure. En aquest viatge m'he impregnat de la poesia del seu món, del seu llenguatge sincer i he entès la necessitat de riure. En definitiva, les conclusions d'aquest treball són:

- Hi ha múltiples definicions del concepte *pallaso*. Això es deu al fet que la manera d'entendre'l varia per cada persona. És a dir, un pallaso pot ser un artista, pot ser el resultat d'una evolució històrica, pot ser un psicòleg social, pot ser un pensador, pot ser un terapeuta... o totes aquestes coses juntes.
- L'essència del pallaso som nosaltres mateixos. Aquest personatge neix, creix i mor amb nosaltres i és inherent en la definició d'ésser humà. Per tant, un no actua un pallaso; un és pallaso.
- El pallaso és l'expressió més sincera, primitiva i íntima de cada persona. En un pallaso es sintetitzen totes les nostres emocions, sentiments, pors, manies, odís, ràbies, experiències... per crear un ésser despulat de tabús i vergonyes.
- Trobar el propi pallaso és un procés d'introspecció equiparable a qualsevol teràpia d'autoajuda, ja que ens ajuda a conèixer-nos millor i a entendre'ns.
- Arribar a ser pallaso és un procés llarg i complicat que requereix molta dedicació i esforç. En aquest procés cal treballar el màxim d'aspectes relacionats amb el pallaso possibles, ja siguin, per exemple, les arts escèniques en si o la història del teatre, per aconseguir un pallaso complet i amb un llenguatge escènic ampli.
- Ser pallaso implica tenir una filosofia concreta de la vida. El pallaso va més enllà de la seva condició d'artista per assolir un equilibri espiritual amb el qual assimila cada nou conflicte com una experiència, i per tant, com un aprenentatge.
- Podem classificar el pallaso en els diferents personatges que la tradició del circ ha marcat. Cada personatge té unes característiques determinades tan psicològiques com físiques, que es tradueixen en un vestuari i un maquillatge concrets.
- El pallaso neix amb l'home. Des del principi de la nostra existència fins avui sempre han existit persones que han fet riure els altres; aquests personatges són els pallasos.

- Al llarg de la història, el pallaso s'ha adaptat als canvis socials i històrics i ha adoptat unes característiques concretes en relació al moment que ha viscut.
- Les bases del pallaso actual les trobem en el teatre grec i romà i posteriorment en la *Commedia dell'arte* italiana. El concepte modern de pallaso l'estableix l'anglès Joseph Grimaldi al segle XVIII i a finals del XIX apareix la parella august – clown, que arribarà fins els nostres dies.
- És impossible entendre l'evolució històrica del pallaso sense fer referència al circ, que apareix al segle XVIII a mans de Philip Astley. La introducció del pallaso en aquest espectacle d'arts variades marcarà el seu desenvolupament en èpoques posteriors. A més, el pallaso esdevindrà una peça clau i central dels espectacles circenses.
- El pallaso actual es defineix a partir de cada nou artista. L'expansió en el món del cinema, del teatre i del music-hall iniciada a principis del segle XX ha propiciat la multiplicació dels seus registres. És a dir, la diversificació dels seus llenguatges ha fet del pallaso un concepte absolutament heterogeni.
- La pallasa ha estat tradicionalment marginada per la seva condició de dona, però en les últimes dècades ha augmentat la seva aportació al món del pallaso com a sinònim de l'alliberació femenina.
- Pel fet de ser dona, la pallasa es basa en un llenguatge que l'home mai podrà dominar. Temes com la maternitat o les feines domèstiques seran recurrents en els seus espectacles i seran tractats a través d'una sensibilitat única.
- Contràriament a l'home, la pallasa no compta amb una història al darrere que li marqui una pauta a l'hora d'actuar. Això fa que cada nova artista investigui en aquest món i faci una nova interpretació d'un llenguatge per crear, el de la pallasa.
- Iniciatives com el Festival Internacional de Pallasses d'Andorra evidencien que encara ha de passar molt de temps abans que la dona es trobi en la mateixa situació que l'home. Aquest festival neix per reequilibrar una situació descompensada; per tant, la seva existència ha de ser temporal, ja que quan la situació es normalitzi no tindrà sentit un espai exclusiu per les pallasses.
- La funció social del pallaso és fer riure. A través d'això el pallaso es converteix en un tub d'escapament de les tensions socials generades en la confrontació d'interessos.
- El pallaso és el mestre indiscutible del riure. Com a professional d'aquest *element* té la obligació de fer-nos riure. No aconseguir aquest objectiu és motiu d'escarni; la persona que intenta jugar el rol del pallaso sense ser-ho és castigada amb un ús pejoratiu del mot.

- El pallaso pertany a l'ordre social establert i apareix en tots els sectors socials. Es converteix en un observador privilegiat de la societat ja que aquesta és el seu punt de partida.
- En el pallaso veiem reflectits tots els tics i manies de la nostra societat. Com si fos un mirall, pren la realitat que l'envolta i a través de la broma ens la torna directament, i ens replanteja la vida que portem.
- El llenguatge del pallaso és universal perquè es basa en el riure. En basar-se en l'ésser humà, el pallaso pot arribar a tothom superant qualsevol frontera.
- Els beneficis i orígens del riure són diversos i responen a factors tan psíquics com físics. Aquests beneficis permeten la seva aplicació en la teràpia.
- El pallaso d'hospital neix de la condició del pallaso com a terapeuta. En utilitzar el riure com a mitjà d'expressió, el pallaso es converteix en el perfecte candidat per millorar la situació dels infants i ancians hospitalitzats i acompanyar-los en els moments més dolorosos.
- La influència del pallaso en les seves intervencions en els hospitals es demostra en el fet que facilita el procés de recuperació de molts pacients; això fa que cada cop més es vegi al pallaso com una persona imprescindible del personal mèdic dels hospitals.
- Organitzacions com PALLAPUPAS o Pallassos sense Fronteres demostren la utilitat del pallaso per a intervenir en la societat.
- El pallaso utilitza recursos molt variats a l'hora de dur a terme la seva funció.

Aquestes són les conclusions principals del treball. Però n'hi podria haver moltes més. És possible que el lector en tregui les seves pròpies en llegir aquest estudi. I és que el món del pallaso, per la seva diversitat, convida a ser investigat. La meua proposta de continuïtat és clara: aprofundir encara més en la investigació de les relacions del pallaso amb la societat i en la seva importància a l'hora de ser present en els hospitals. Aquest procés hauria de passar primer per un estudi científic dels efectes del riure en els pacients hospitalitzats.

Personalment, la continuació del treball m'agradaria dur-la a un altre nivell. L'estudi teòric del pallaso ha fet que m'interessés enormement per ell; conseqüentment, per mi, el següent pas a fer per ampliar aquest treball és endinsar-me personalment en el món del nas vermell. És a dir, posar en pràctica tot el que he estudiat i descobrir un dia el meu propi pallaso. La meua intenció és deixar de ser un espectador per viure en la meua pròpia pell que vol dir ser pallaso, per aportar una definició realment sincera i personal del concepte.

Aquest viatge acaba aquí, però no penso desfer les maletes. Tan aviat com pugui compraré el bitllet per començar un altre viatge que em porti a lloc més allunyat de l'ésser humà: ell mateix. Us convido a fer vosaltres també aquesta expedició; no necessiteu passaports ni avions. Penseu que cap agència de viatge us portarà fins al nas vermell.

I si no us veieu amb cor de fer les maletes, us recomano que rieu. Això mateix: tothom a riure per nassos!

Agraïments

Moltes gràcies a

Jordi Jané per embarcar-se amb mi en aquest petit vaixell.

Pepa Plana, per compartir amb mi una de les poques estones lliures que té entre viatges, assajos i entrevistes.

Tortell Poltrona, per vuit minuts d'entrevista i un pica-pica salat.

Laura Pujol, de PALLAPUPAS, per contestar tots els mails i organitzar una entrevista amb dotze persones més.

Manuel Delgado, per filosofar amb mi una estona.

El meu tutor, per la paciència i els consells.

La **mare** i al **pare**, per la paciència també i per ser els patrocinadors i xofers oficials del treball.

El meu **tiet**, pels contactes, les idees i el llibre.

El meu **germà**, per acompanyar-me a Sant Esteve de Palautordera a veure un espectacle.

La **Júlia**, que m'ha demanat no aparèixer als agraïments.

Tu, que has arribat fins aquí.

Gràcies a tots; sense vosaltres... no hauria pogut escriure els agraïments!

5. BIBLIOGRAFIA

5. Bibliografia

DIARIS I SETMANARIS

- GINART, J., "Tants nassos, tants pallassos", *Quadern, El País* (20/11/2008)
- JANÉ, J., "El pallasso del segle XXI", *Avui* (09/12/1998)
- JANÉ, J., "El pallassos. Vocabulari iniciàtic", *Avui Diumenge* (09/12/1998)
- JANÉ, J., "Història del Festival de Pallassos de Cornellà", *Volt de pista, Avui* (07/09/2001)
- JANÉ, J., "Ser dona i ser pallassa (1)", *Avui Diumenge* (06/06/2003)
- JANÉ, J., "Ser dona i ser pallassa (2)", *Avui Diumenge* (03/07/2003)
- JANÉ, J., "Pallassos i clowns", *Volt de pista, Avui* (06/09/2004)
- APIAC, Association pour la Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown, *Rencontres des clowns*, Bourg-Saint-Andeol (desembre 2001)

INTERNET

- CONSUMER EROSKI, *La risa*, Psicología, novembre 2005
- SÁNCHEZ, A. (2007), "Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 723
- SPILZINGER, L. A. (2002) "El uso del humor en la terapia", a *Psicoanálisis, Publicaciones APdeBA*, Vol. XXIV, nº3

LLIBRES

- *Diccionari de la llengua catalana*, Enciclopèdia Catalana 3a edició.
- DENIS, D., *Le livre du clown*, Editions du Spectacle-Strasbourg
- JANÉ, J., *Josep Andreu i Lassarre. Charlie Rivel (1896-1983)*, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura. Barcelona, 1996
- JARA, J., *El Clown, un navegante de las emociones*, Colección "Temas de educación artística" nº 2, PROEXDRA, 2007
- LARCHER, J., *El libro de Charles Chaplin*, Colección Grandes Directores, Cahiers du cinéma ediciones, París, 2007
- SEIBEL, B., *Historia del circo*, Biblioteca de Cultura Popular 18, Ediciones del Sol, 1993

TESI DOCTORAL

- VELASQUEZ, A. M., *Chercher son propre clown, un voyage à l'envers, chez Jacques Lecoq*, Dir. per Daniel Lemahieu, Université Paris III, 2005

DOSSIER

- Dossier PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL, 2008

INTERNET

- COLOMER, M., *Amor y Humor: la sonrisa ante la muerte*, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>
- EL MEU AVI, *Charlie Rivel. El geni del gest*, 2003, a <http://www.tv3.cat/elmeuavi/2003/1eratemporada/rivel/capitulo.htm>
- IGLESIAS, P., *Historia de la puesta en escena*, a http://alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/H_puesta_en_escena_TEMA_2_Roma.swf
- LÓPEZ, C. i GUARNIZO, L., *Historia de los payasos*, a <http://www.monografias.com/trabajos11/hispay/hispay.shtml>

- MONTANYÈS, J., ... *Salud, circo y payasos*, a <http://www.mimsueca.com/mimteca.htm>
- NAVARRO, A., *¿Qué es un clown?*, a <http://www.clownplanet.com/home.htm>
- OCHOA, M., *Qué es ser payaso; ser payaso o estudiar para payaso*, a <http://www.merche8a.com/>
- RIPOLL, X., *Historia del cine: Los maestros del cine mudo*, a <http://www.xtec.es/~xripoll/ecine3.htm>

PÀGINES WEB

- Circ Cric, <http://www.circcric.com/web/index.html>
- Clownplanet, <http://www.clownplanet.com/home.htm>
- Club de Payasos Españoles y Artistas de Circo, <http://clubdepayasos.es/Payasos-intro.html>
- Gran Diccionari de la llengua catalana, <http://www.enciclopedia.cat/>
- LOS dos LOS, <http://www.martaoliveres.com/pagina.asp?0=4&1=371838&2=8390&3=46054>
- Marcel Gros, <http://www.marcelgros.com/>
- PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL, <http://www.pallapupas.org/ca/>
- Pallassos sense Fronteres, <http://www.clowns.org/>
- Pepa Plana, <http://www.pepaplana.com/>
- Real Academia de la Lengua Española, <http://www.rae.es/rae.html>
- Wikipedia (en diferents idiomes), <http://es.wikipedia.org/wiki/>

FILMOGRAFIA

- FELLINI, Federico (dir.). *I Clowns* (Els Clowns). Guió de F. Fellini i B. Zapponi; int. Federico Fellini, Ricarddo Billi, Tino Scotti, Pierre Étaix, Annie Fratellini, Tristan Rémy, Charlie Rivel; Itàlia, França, Alemanya; Bavaria Film, 1971; 92 min, col.

BIBLIOGRAFIA RELACIONADA

- FREUD, S., *Obras completas*, volúmenes I y II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948/ volumen III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968
- GASCH, S., *Charlie Rivel, pallasso català*, Editorial Alcides, Biografies populars, Barcelona, 1962
- MARTIN, S., *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, L'entre-temps éditions, Saint-Jean-de-Vedas, 2003
- PUIGJANER, J.M., *Petita Història de Charlie Rivel*, Editorial Mediterrània, Barcelona, 1994
- RÉMY, T., *Les Clowns*, Editions Bernard Grasset, 1945
- RÉMY, T., *Entreés clownesques*, L'Arche Éditeur, 1962
- RIVEL, C., *Charlie Rivel, pobre payaso*, Ediciones Destino, Barcelona, 1971
- WINNICOTT, D. W., *Realidad y juego*, Editorial Granica, Buenos Aires, 1972

6. ANNEX

6. Annex

1- CODI DEONTOLÒGIC DE PALLAPUPAS – PALLASSOS D'HOSPITAL

Mantenir la qualitat i professionalitat de les intervencions sense limitar la qualitat dels artistes, exigeix reunir els principis de PALLAPUPAS en un codi deontològic. D'aquesta manera, la participació en les activitats de PALLAPUPAS requereix el coneixement, acceptació i aplicació dels principis bàsics enunciats en aquest codi.

Article 1

L'artista que intervé en un hospital és un professional contractat i remunerat per PALLAPUPAS. Ha estat format en les arts de l'espectacle i té experiència en aquest camp. Rep, amb PALLAPUPAS, una formació específica de l'àmbit hospitalari per a que compregui i entengui aquest medi, i adapti la seva intervenció.

Article 2

A l'hospital, l'artista només realitza actes que procedeixin de les seves competències artístiques. És present a l'hospital per ajudar els pacients i llurs familiars a suportar millor la seva hospitalització. Amb la seva activitat, manifesta que l'humor i la fantasia poden formar part de la vida a l'hospital. Ha de ser conscient d'intervenir sempre per millorar el benestar, tant dels pacients i llurs famílies com de l'equip de salut. Actua sempre amb respecte envers el treball de l'equip sanitari.

Article 3

L'artista mai intervé en solitari a l'hospital, sinó que treballa a duo amb el seu col·lega.

Article 4

L'artista és responsable dels seus actes a l'hospital. En les seves intervencions, exerceix el respecte per la dignitat, personalitat i intimitat del pacient i els seus familiars. En totes les seves intervencions, exerceix amb la mateixa consciència professional, sense tenir en compte la procedència de la persona, sexe, nacionalitat, religió, costums, situació familiar, medi social, educació i malaltia. Si li demanen opinió, s'abstindrà de manifestar qualsevulla observació que pogués ser inadequada, i vetllarà per no fer cap al·lusió desestabilitzadora sobre la seva pròpia procedència, costums, conviccions religioses i polítiques.

Article 5

S'exigeix a l'artista el secret professional i confidencial. El secret refereix al què s'ha vist, sentit, llegit, constatat o comprès sobre la identitat i l'estat de salut dels pacients. S'exigeix discreció en qualsevol lloc, tant a l'interior com a l'exterior de l'hospital (ascensors, vestidors, llocs públics, etc.)

Article 6

L'artista no manté relacions extraprofessionals ni amb els pacients ni amb la seva família, fos quina fos la petició. Mai ha de situar-se en posició de confident o amic de la família. En cas de peticions insistents per part d'una família, haurà de fer-ho saber als responsables de l'equip sanitari.

Article 7

Per tal d'assegurar la qualitat en les intervencions, l'artista té, actualitza i perfecciona els seus coneixements artístics (tècniques de clown) i teòrics (desenvolupament de l'infant, formació sobre patologies, vocabulari hospitalari, el dolor en els pacients, etc.)

Article 8

L'artista vetlla sempre per la seguretat del pacient. Ni en la seva interpretació, jocs, accessoris i desplaçaments ha d'exposar el pacient en una situació de perill.

Article 9

L'artista coneix, respecta i acata el reglament intern, normes d'higiene i seguretat específiques de l'hospital.

Article 10

L'artista no pren posició quan li transmeten queixes sobre el servei hospitalari, problemes personals entre el personal i problemàtiques de gestió.

Article 11

En cap cas, l'artista accepta una comissió o propina per les seves intervencions. No pot prestar-se ni participar en cap operació de promoció ni en cap distribució d'objectes o accessoris amb fins lucratiu; així com abstenir-se de fer declaracions als mitjans de comunicació sense autorització prèvia de l'Associació.

2- DIARIO DE UN PAYASO DE HOSPITAL

Otra vez camino del hospital, como cada lunes o jueves, con una buena carga de recursos humorísticos para los niños hospitalizados. La última vez nos encontramos con un caso de esos que no sabes por dónde empezar. Un niño con una operación en el cerebro por un tumor canceroso que le ha propiciado una fuerte deficiencia psíquica; de bajísima extracción social; abandonado por los padres en el hospital a su suerte; atado de pies y manos a la cama para que no se arranque los vendajes que lleva por todo su cuerpo exánime; con un sonido gutural lastimero que no cesa (¡es sordo y ciego, nos dice una enfermera, no os molestéis porque no se entera de nada!). Tiene once años. ¿Qué hacemos? Se nos ocurre acariciar su piel lechosa al tiempo que hacemos sonar unas notas de armónica y para nuestra sorpresa el niño cesa en sus gemidos, ha captado que no somos enfermeras, ni médicos, ni nadie de los habituales del hospital. Está esperando. Seguimos tocándole un brazo y ascendiendo hacia la cara con cada nota de la armónica. Parece gustarle Llegamos hasta su oreja y al tiempo que se la apretamos hacemos una pedorreta con la boca. ¡El niño estalla en carcajadas! ¿Así que no se

enteraba de nada? Habíamos conectado. A partir de aquél momento el niño captaba cada vez que entrábamos en la habitación y se predisponía al juego.

¿Dónde está la frontera del sentimiento? Mientras una persona está viva tiene sensaciones y hay que buscar la forma de llegar hasta ellas. El trabajo sigue su ritmo en un hospital gigante con una ocupación increíble. Muchos niños enfermos, cada uno con su problemática física y psicológica y nosotros avanzamos en este mar de dolor y estupefacción. Habitación por habitación, planta por planta, hasta acabar exhaustos seis horas después.

El trabajo de payaso de hospital es una mezcla de diversos ingredientes. Coja algo de su experiencia teatral con niños, bastante de técnica de clown, algo de magia, mucha improvisación, un poco de música, mucho de psicología infantil y agítelo bien todo. Con este cóctel estará preparado para cualquier eventualidad... menos para la muerte de ese niño o niña que tanto le cautivó. Cuando ese fatídico momento se acerca solo nos queda el recurso de contar un cuento, una alegoría de los paraísos interiores y quizás pegar unas estrellas en el techo de su habitación, de esas que si apagas la luz siguen brillando, y esperar a que el niño despierte y las vea, o no. Ellos ya han preparado su viaje y siempre lo aceptan con una serenidad que a los adultos les produce estremecimiento. Saben que la muerte es otra forma de vida. Cruzan al otro lado de la laguna Estigia conducidos por Caronte para seguir su camino, cualquiera que sea. Y nosotros cruzamos el pasillo para seguir con otro niño que acaba de llegar para ser operado de apendicitis y tiene una cara de susto que no veas. Le dio un dolorcillo en el lado la tarde anterior, después de la fiesta de cumpleaños de su hermano mayor. Por la noche se puso fatal y a la mañana siguiente lo llevaron a urgencias. Por la vía rápida entró en la sala de preparación de quirófanos y ante lo que se le venía encima creyó morir del susto. ¿Dónde están sus padres? ¿Por qué todo el mundo lo trata tan bien, si ni siquiera lo conocen? Con sus cinco años a cuestas nos dijo llorando que le había pasado eso porque había comido demasiada tarta el día del cumpleaños de su hermano. Le daba igual que le contáramos que a nuestro elefante le había pasado lo mismo que a él y que también estaba allí, pero que había sido por montar en bicicleta. A él fue por la tarta y no hay más que hablar. Pronto se calma y entra el juego de los disparates, la anestesia previa va haciendo efecto y se relaja hasta el punto de decir más tonterías que nosotros. Terminamos buscando la pulga, que está imposible y no se está quieta. Aparece un enfermero que lo coge para introducirlo en el quirófano. Le damos el encargo de que si ve la pulga o el elefante que les diga que estamos esperando aquí. Nos despedimos de él y comprobamos satisfechos que no se ha enterado de nada de lo que antes le asustaba tanto. Cuando acabó su operación lo recibimos en el mismo lugar que nos habíamos despedido. Abrió el ojo y totalmente atontado por la anestesia general y con lengua borracha nos dijo: ¡Vamos a jugar! y siguió durmiendo un rato más. Cogemos nuestros bártulos y nos vamos a nuestra casa con la marca del elástico de la nariz roja en la cara.