

El payaso y el niño. Reflexiones críticas para una teología y una espiritualidad agelasta

The clown and the child. Critical reflections for an agelast theology and spirituality

Juan Manuel Gómez Salazar¹

Resumen

Asumir la teología como un juego, comporta en sí misma un acto reflexivo y a su vez otro creativo. Desde estos dos presupuestos debe instalarse como alternativa no solo frente al fatalismo social y político que embarga al ciudadano promedio, sino también frente a esa expresión cómica banal que comúnmente se reduce a simple entretenimiento.

Así mismo, concebida desde esta dimensión lúdica, debe servir para contrarrestar el formalismo académico que rige el quehacer teológico, cuyo criterio de objetividad ha sido relacionado erróneamente con la seriedad de sus profesionales, así como con la sensatez de su discurso. Con relación a esto último, bien reza el conocido proverbio judío: *Cuando el hombre piensa, Dios ríe.*

Palabras clave: Agelasta, Espiritualidad, Payaso, Risa, Niño, Juego y lúdica

Abstract

To assume theology as a game involves in itself a thoughtful act and in turn a creative one. From these two assumptions should be installed as an alternative not only to the social and political fatalism that affects the ordinary citizen, but also in the face of that banal comic expression that commonly boils down to simple entertainment. Likewise, conceived from this playful dimension, it must serve to counteract the academic formalism that governs the theological work, which criterion of objectivity has been erroneously related to the seriousness of its professionals, as well as with the wisdom of its speech. In relation to the latter, the well-known Jewish proverb prays: *When man thinks, it makes God happy.*

Keywords: Agelasta, Spirituality, Clown, Laughter, Child, Game and playful

¹ Filósofo de UNAD; Magíster en Investigación Social de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. juangosa@gmail.com

A modo de introducción: religión agelasta

*El diablo no es el príncipe de la materia,
el diablo es la arrogancia del espíritu,
la fe sin sonrisa,
la verdad jamás tocada por la duda.*

Umberto Eco

En su libro del 2004 *Eleusis Imagen arquetípica de la madre y la hija*, el filólogo húngaro Karl Kerényi describe la escena del conocido mito de Deméter, quien, cansada y agobiada por la pérdida de su hija Perséfone, hace una pausa en su desesperada búsqueda, y decide descansar en una roca que sirve como acceso al inframundo, lugar donde Hades le retiene. En el griego clásico, -según lo relatan los textos más antiguos, -aquella roca de descanso que sirvió a la atormentada diosa se denominó *agelastos petra*, cuyo significado es: *piedra sin risa*.

Es alrededor de este último significado -que devela el mito en su narrativa- que la reflexión de esta propuesta quiere implícitamente girar, es decir, considerar el problema de una teología y de una espiritualidad que han perdido su dimensión cómica y su talante lúdico, ignorando su carácter humano, salvífico, así como su función liberadora. *Agelastas* son todos aquellos que han extraviado para sí mismos y para los otros la capacidad de jugar y de reír.

No en vano al recibir el *premio literario de Jerusalén* en 1985, el novelista checo Milán Kundera, en su discurso de agradecimiento por la distinción otorgada a su trayectoria, platicará sobre la importancia de la novela en el devenir histórico de la humanidad utilizando una bella metáfora que, en el contexto de estas líneas, resulta más que pertinente: *"Me complazco en pensar que el arte de la novela vino al mundo como el eco de la risa de Dios"*. Sin lugar a dudas, una crítica puntual a la rigidez del trabajo académico de algunos eruditos que, -en contraste con la propuesta que desarrollan los novelistas de reinventar la realidad - asumen la tarea de producir abocados a la formalidad y solemnidad de la academia, antes que fundamentalmente a la creatividad que demandan las experiencias de vida. *"No existe paz posible entre el novelista y el agelasta"*, señalaba puntualmente en aquella ocasión el famoso escritor.

No obstante, es necesario recordar que el término *agelasta* fue utilizado por vez primera durante el medioevo en la literatura francesa, específicamente en la obra de François Rabelais, gran humanista del siglo XVI, quien en los inicios de su actividad pública, fue un consagrado monje franciscano que terminaría separándose de su orden religiosa, para dedicarse a la medicina y a la escritura, logrando con esta última una mayor repercusión y controversia en su tiempo, particularmente con las autoridades religiosas quienes en muchas ocasiones se encargaron de censurar y de condenar sus obras.

En su conocida producción literaria, Rabelais denuncia la hipocresía de una religión sin alma y represiva, que desconfía del goce popular como expresión incompatible con una experiencia piadosa de la fe. En su más famosa obra comprendida en un conjunto de cinco novelas: *Gargantúa y Pantagruel*, François Rabelais hace fuertes ataques a la iglesia cristiana y a sus altos jerarcas, porque estos mantienen una actitud de sospecha y condena hacia estas prácticas populares.

Con un estilo muy particular, donde predomina la sátira y el humor extravagante, Rabelais arremete, -entre otras instituciones de su tiempo- particularmente contra el estamento monástico, reprobando con agudo sarcasmo a través de las líneas de sus novelas, el enclaustramiento y las acciones hipócritas de los monjes de su época, al querer satanizar aquellas necesidades conformes a la naturaleza humana como eran la fiesta, el vino, el humor, y la diversión, cuestiones que durante el Medioevo fueron observadas con recelo por la iglesia debido a su supuesto carácter *pecaminoso*.

Como bien lo expresara Bajtín (2003) -un especialista sobre este tema- la risa en la obra del humanista francés tenía un propósito *desacralizador* y trasgresor:

En la cultura clásica, la seriedad es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad. El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no solo como una victoria sobre el terror místico *terror de Dios* y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido («tabú» y «mana»), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra, un miedo por algo más terrible que lo terrenal. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo (p.86)

Por otra parte, en el famoso clásico de Umberto Eco, *En nombre de la rosa*, uno de sus principales personajes, –Jorge de Burgos– encarna magistralmente la típica piedad religiosa que asocia la risa o el humor con un exceso que desemboca usualmente en la tergiversación de la fe, así como el desborde insano de aquellas pasiones incompatibles con la virtud, cuestión siempre observada con desconfianza por algunos frentes religiosos de carácter conservador a través de la historia hasta nuestros días.

En la famosa novela del escritor italiano, este monje de espíritu amargo considera que, –entre todos los libros heréticos de la biblioteca del claustro, –es el segundo libro de la poética de Aristóteles el más peligroso, por ser este una obra filosófica dedicada al fenómeno de la risa. Burgos discurre sobre el riesgo y el hipotético potencial que esta posee para reconfigurar, –no solo el orden de las jerarquías eclesiásticas– sino también, para minar el fundamento cooptativo de la fe, siempre en el infundado temor a Dios y al castigo eterno. De la sospecha temerosa del monje se deriva un problema que merece atención. Si la risa y el humor llegan a ser armas diestras en los creyentes, de tal manera que les hiciera perder el miedo ¿qué tipo de control o dominio ejercerían ciertos círculos religiosos sobre estos que recobran la confianza?

Sin embargo, más allá de estas posiciones arbitrarias tan frecuentes en la historia de la tradición cristiana, así como en otras expresiones religiosas de cualidad fundamentalista, el objetivo de esta reflexión es señalar la problemática de una fe opaca, de actitud lacrimógena, que ha perdido la capacidad de ofrecer en las luchas cotidianas de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo, un acompañamiento alegre que boicotee la tristeza, y logre recuperar la alegría cautiva por la desesperanza.

Por esta razón, urge la imperiosa necesidad de una teología y una espiritualidad que se atrevan a deconstruir esas representaciones hegemónicas que no dan lugar a otras formas de pensar y de creer, así como una crítica a esas interpretaciones oficiales clausuradas, anacrónicas, que se han convertido en hojarasca teológica y no generan hoy ningún tipo de significado. En el contexto de una *teología como juego*, resulta imprescindible el rescate o la reinención de imágenes que orienten su reflexión en dos ámbitos que considero esenciales para una auténtica experiencia fe:

- Primero, la preocupación por una cristología que trascienda sus habituales elucubraciones sobre lo humano y lo divino. Apostando por imágenes que sean menos formales y mucho más vitales, siempre sensibles y en sintonía con las circunstancias actuales. Unas que logren situarse a modo de resistencia festiva en el trasegar conflictivo de hombres y mujeres que, –sin perder la fe– necesitan una ayuda en el camino con su propia cruz.
- Segundo, el desarrollo de una espiritualidad creativa que posibilite nuevos referentes de sentido alrededor de algunas prácticas que necesitan nuevas formas de organización o presentación, substancialmente de experiencias de vida transformadoras, que redunden en beneficio de aquellas comunidades de fe que luchan por una sociedad más justa y más humana.

En consonancia con lo anterior, esta propuesta quiere desarrollar algunas ideas básicas a través de dos imágenes teológicas poco comunes como respuesta al problema señalado. La primera de esas imágenes es la del *Cristo-Payaso*, que corresponde a una cristología de la resistencia. La segunda, es la imagen del *Jesús-niño*, que atañe al desarrollo de una espiritualidad creativa. Es necesario decir antes de exponer las razones de esta propuesta, que ambas cuestiones están intrínsecamente relacionadas, y resultan indispensables en la construcción de una experiencia de fe que aspire a crear otra realidad, a saber, una en la que las posibilidades de lo humano trasciendan los discursos y se hagan efectivas.

Cristo, el payaso. Hacia una cristología de la resistencia

*Porque la necesidad divina es más sabia que la sabiduría de los hombres,
y la debilidad divina, más fuerte que la fuerza de los hombres.*

San Pablo, 1Cor. 1, 25

En el cortometraje cristiano de 1964 titulado *Parable*, y realizado por el director de cine estadounidense Rolf Forsberg, se expone de manera brillante el drama y la comedia que representan el mundo y el ser humano desde una perspectiva del evangelio. En el cortometraje que fue galardonado en Cannes el mismo año de su presentación, se desarrolla la temática de un payaso bondadoso que tipifica a Cristo, encargado de hacer el bien a los integrantes del circo que continuamente son explotados por su dueño. En el cumplimiento de su labor altruista, este clown mesiánico se sacrifica por aquellos compañeros de oficio que constantemente son utilizados como marionetas para la diversión de los espectadores y los intereses de su perverso patrón.

Mas allá de la trama del cortometraje, que más adelante volveremos a retomar, la presentación de un *payaso-redentor* repercutió en malestar para algunos círculos conservadores de su tiempo que lo observaron con desdén. Y es que la representación de Cristo a través de esta figura pintoresca, resultó ser una imagen resistida por muchos que la consideraron un exabrupto, al no encajar en el imaginario tradicional y conservador de aquellos años. A pesar de esta oposición, la figura del *Cristo-payaso* no es ninguna novedad dentro de la reflexión teológica cristiana, aunque su propuesta haya caído en el olvido y sea considerada hasta el día de hoy poco familiar y un tanto grotesca.

Unas de las primeras exposiciones de esta imagen, se encuentran en las interpretaciones que unos pocos especialistas han hecho de ciertos pasajes de la sagrada escritura. Dos de estos autores que se atrevieron a considerar el tema, fueron el teólogo Harvey Cox, catedrático de Harvard. Y el sociólogo, –también teólogo luterano– Peter Berger. Quienes propusieron el rescate de esta figura en el desarrollo de una teología alternativa que, no solo recupere el carácter trasgresor que nunca debió perder, sino también la dimensión cómica que se puede expresar a través de la fe, siendo esta tan necesaria en tiempos de crisis, donde el formalismo teológico no ha sido suficiente frente a muchos problemas reales.

De los pocos pasajes que podemos encontrar en la sagrada escritura con relación a este tema, el evangelio de Mateo es el que mejor presenta su problema, específicamente en la narración de la entrada de Jesús a Jerusalén montado sobre un asno (Mt 21:6). Más allá de la interpretación tradicional en la que el Mesías da cumplimiento a la palabra profética consignada en el Antiguo Testamento, es interesante observar cómo una antigua tradición grecorromana (El grafito de Alexámenos) ya establecía cierta relación con el texto sagrado, al presentar un crucificado con la cabeza de un asno, cuya representación, la mayoría de los especialistas, no dudan en señalar que se trataba de una cruel parodia de los romanos al cristianismo, para quienes la crucifixión resultaba un problema casi imposible de asumir.

Y es que la idea de un dios crucificado resultaba absurda para la mentalidad de la época. El mismo apóstol Pablo describe en una de sus cartas a la comunidad en Corinto, el escándalo que

locura y violencia, el significado que debemos dar a la luz de estas aproximaciones conceptuales, no puede ser otra más que concebir el humor como una forma de lucha frente a la imposición del carácter absurdo de la realidad.

Una breve filosofía sobre las funciones del payaso, sin duda arrojaría luces importantes en la comprensión que amerita este asunto. En casi todas las funciones que ejecuta, el payaso es apaleado, afrentado, humillado, burlado, derribado, y hasta casi vencido, pero nunca definitivamente derrotado. Este siempre se las arregla para colocarse nuevamente de pie, y seguir sin desistir hasta el cierre de su actuación. Por lo general, ningún espectáculo del caricato como figura central concluye con su rendición o aniquilación. Siempre termina sobreponiéndose a las circunstancias más adversas, y riéndose de todo aquello que parecía su desgracia o su perdición. El payaso ríe de ultimo porque se da a la tarea de trivializar el dolor y el sufrimiento, aunque una vez lejos del maquillaje y el vestido de colores, –como todo ser humano vulnerable– haga manifiesta su particular tristeza.

Una vez más, lucidamente Berger (1997) desarrolla esta cuestión en sus líneas, señalando su sentido teológico-soteriológico, así como el papel combativo que juega lo cómico en la experiencia de fe:

El muñeco (el payaso) que salta de la caja de sorpresas representa la figura inversa. Es una réplica mecánica de la misma negación de la caída que representan una y otra vez todos los payasos cuando invariablemente se levantan por muchos batacazos que se den. (...) Si el batacazo es un paradigma antropológico, el muñeco que salta de la caja de sorpresas es un paradigma soteriológico, o sea, un símbolo de redención (...) El muñeco que salta de la caja de sorpresas y el tentetieso son simbolizaciones adecuadas de la resurrección. De conformidad con esta imagen, Cristo habría sido el primer “hombrecillo” que se levantó y, como explicó el apóstol Pablo, este es el fundamento de nuestra propia esperanza de que algún día podremos superar definitivamente el batacazo primordial, la caída original. (p.333)

El chiste del reino de Dios: *Muchos de los primeros serán los últimos, y muchos de los últimos serán los primeros* (Mt 20:16)

Como imagen de lo anterior, el cortometraje *Parable* (1964), del director de cine y teatro estadounidense, Rolf Forsberg, y enunciado al comienzo de este apartado, exhibe la historia de los personajes de un circo que desfilan a través del campo anunciando su llegada. En la parte posterior del desfile cerrando la comitiva, se halla un payaso casi como una figura desvalorizada, cabalgando sobre un pequeño asno un tanto desconectado del grupo. En el cortometraje no hay dialogo, solo música y pantomima como acción.

Como es representativo de estos espectáculos, el circo se encuentra habitado por personajes típicos de su contexto, que parecen tener dificultades en sus vidas como consecuencia de la explotación a la que eran sometidos por sus ejecutores. En la cima de esas jerarquías de autoridad y dominio se encuentra Magnus, el gran titiritero y propietario de la compañía, cuya principal presentación es la de tomar algunos hombres y mujeres como marionetas vivas, y controlar cada uno de sus movimientos en el desarrollo del acto central. En estas extrañas y duras circunstancias que presenta la historia, aparece el payaso, un personaje de buena voluntad que decide ayudar a sus compañeros con sus dificultades, tomando su lugar y llevando sus pesadas cargas. De este gesto misericordioso y en un acto genuino de agradecimiento, sus compañeros deciden ir tras el clown al sentirse movidos por el buen corazón de su libertador. Representación del seguimiento que hicieron los primeros discípulos con Cristo.

A pesar de esta labor bondadosa que logra liberar a muchos, el encuentro final del payaso es con Magnus, quien está lleno de odio y no quiere que sus intereses se vean perjudicados por la emancipación de aquellos que hasta hace unos momentos eran sus esclavos. Frente a la inflexible

generaba el discurso de la cruz para el mundo pagano de los gentiles. (1 Cor 118-23) De este modo, se puede observar cómo la figura de Cristo sobre un asno también debió parecerles a muchos una completa locura, una necedad que tal vez omite intencionalmente el evangelista porque responde a otros intereses que en el texto no se presentan. Un rey entrando triunfante a la ciudad sagrada sobre el lomo de un burro, sin duda resultaba una idea grotesca, risible, de una comicidad sin par que surgía de la incongruencia del hecho con el testimonio de la experiencia histórica.

¿No pensaríamos hoy sin el referente de los evangelios que se trata de un absurdo que justifica sin atenuantes todas las burlas y señalamientos? ¿Acaso no consideraríamos que se trata de una parodia hecha a los poderosos y a sus relucientes ejércitos? ¿Acostumbrados estos a ingresar triunfantes a las ciudades conquistadas sobre adornadas carrozas y tiradas por fuertes bestias? Y con relación a esto ¿no es causa de risa la disconformidad presente a través de un humilde aldeano montado en un burro, cuyo ejercito es una multitud de marginados que gritaban alabanzas, y cuyas pretensiones debieron parecer ridículas?

Sin duda alguna, considero que así sería juzgado por todos. No obstante, lejos de una posición o mentalidad victimista en la que dicha burla se expresará como una crítica al seno de la fe cristiana, desde la figura del payaso esta se vuelve un arma contra los poderes de turno. Una locura que pone “patas arriba” el orden establecido, la mofa que trivializa la solemnidad, que profana los referentes sagrados, como lo sugiere el teólogo norteamericano Cox (1983):

El mismo Cristo debía ser para ellos un santo loco. Mas aún. Incluso en el retrato bíblico de Cristo aparecen elementos que fácilmente pueden sugerir los símbolos del payaso. Como bufón, Cristo desafia la costumbre y se burla de las testas coronadas. Como trovador errante, no tiene donde reclinar su cabeza. Como el payaso en el desfile circense, satiriza a la autoridad existente haciendo su entrada en la ciudad sobre una montura y rodeado de aparato real, siendo así que no tiene poder terreno. Como un juglar, frecuenta convites y reuniones sociales. Al final, sus enemigos lo visten con una burlesca caricatura de vestidura real. Es crucificado entre burlas e insultos y con un “INRI” sobre su cabeza, que satiriza sus ridículas pretensiones. (p.159)

Tomando como referente la cita anterior, en ella se expone tácitamente el segundo pasaje del evangelio, donde la figura del *Cristo-payaso* surge nuevamente como trasgresor de aquellas imágenes sujetas a una forma única de leer o interpretar.

Como solía suceder en las fiestas de las altas cortes y sus llamativas distracciones, Cristo como bufón es rodeado por las preeminentes autoridades de su tiempo, quienes le interrogan con insistencia y acento impetuoso, tratando de no perderse el acto prodigioso que el acusado llegase a ofrecer. En esta escena, se logra observar el proceso típico de una función circense. Las autoridades le observan con detenimiento, le acusan por sus acciones profanadoras, por burlarse de la misma Ley de Dios delante de sus narices. Hacen mofa de sus dichos y juegan a cubrirle el rostro para agredirle. Es una figura exótica, un espectáculo a los ojos de los hombres que genera pasiones y contradicción.

Haciendo una reflexión análoga de dicha escena, Cristo también se burla de sus adversarios como un buen bufón en la corte lo haría. Resistiendo sus ataques con una respuesta irónica que hizo eco entre quienes le juzgaban: “*Por qué me preguntan a mí, todo lo hice en público, vayan y pregúntenle a ellos*”. Como buen mimo sobre el escenario y frente a sus espectadores, Cristo no solo hace cara a sus enemigos desde la ironía, también lo hace guardando silencio ante al drama que le sobrecoge, y que deviene en un lenguaje que dice sin decir, que protesta sin levantar el puño. Tal como lo sugiere Zambrano (2002), para el payaso, el silencio es también una palabra poderosa, una burla sin carcajada:

La sonrisa es la expresión que apenas aflora el silencio, y se guarda, como el silencio, ante las verdades demasiado reveladoras. Todo esto y algo más, yo me decía en aquella fecha, ya lejana. ¿Y qué hacía Grock, qué hace Charlot para lograr ese clima de meditación, esa sonrisa que nace del silencio? (p.117-120)

Así mismo, antes de ser conducido al lugar de su ejecución (Mt 27), el evangelio señala que Cristo fue disfrazado como rey por la acción de algunos soldados romanos, quienes le vistieron de color púrpura, elaborando una corona de espinas que colocan en su cabeza, y entregándole una caña en su mano derecha que representa un cetro. “¡Salve!, ¡rey de los judíos!”, vociferaron los soldados romanos mientras se burlaban del gracioso prisionero, tal vez haciendo ademanes de venia al sujeto, remedo de un monarca.

Aunque no existe una referencia explícita en los evangelios que designe al Mesías como un payaso, es claro que la intención del escritor es presentarlo como una figura no solo ridiculizada, sino también ridícula, es decir, quiere exponer el absurdo de la contradicción mesiánica: la locura de un rey que calla, que sufre, que soporta los golpes, los agravios, las burlas de quienes le observan con desprecio. El paralelo con la figura del payaso es de un significado importante. Cristo es ataviado con ropa de colores, tiene una corona de espinas que equivale al sombrero del bufón, y una vara que se asemeja al barrote que utilizaba el arlequín.

Frente a estas imágenes que presenta el evangelio, donde lo cómico se relaciona con la locura y su respectivo rechazo, es necesario considerar la presencia del humor como una *intrusión* que desemboca en risas liberadoras, es decir, como una experiencia que rompe con las dinámicas y las lógicas de violencia (activa o pasiva) que la cotidianidad impone a través de diversas situaciones y agentes.

Señalan algunos estudiosos del tema, que hablar sobre *sentido del humor*, es referirse específicamente a la capacidad que tienen algunos de lograr percibir lo cómico en la rutina. Así lo señala Berger cuando analiza este fenómeno (lo cómico) en el devenir de los días de cualquier persona: “*lo cómico es aquello que permite la emigración de la realidad dominante a una parcela finita de significado*” (Berger, 1997, p.31) Pues bien, lejos de creer que se trata de una simple fuga que obedece a una ética pragmática evitando a toda costa un enfrentamiento con la realidad, una *parcela de significado* –en este caso lo cómico– por el contrario, se constituye en una forma de encarar sus complejas circunstancias.

Dicho de otra manera, lo cómico continuamente se establece como un modo de existencia y resistencia frente al peso molesto de los días. Berger trata de explicar cómo el humor detecta lo cómico en cualquier situación, convirtiéndose –contrario a lo que muchos creen– en una auténtica forma de asumir el mundo de la vida, al develar sus manifiestas contradicciones: “al escuchar un chiste, por un breve instante nos sentimos dispuestos a aceptar el mundo ficticio de la farsa como una realidad, con respecto a la cual adquiere un carácter absurdo el mundo de nuestra vida cotidiana” (Berger, 1997, p.33)

Conforme a lo anterior, el reconocido sociólogo y teólogo luterano, discute cómo algunas de las llamadas *bromas pesadas* que a diario se tienden entre pares, son precisamente aproximaciones que interpelan la realidad y no necesariamente la omiten:

La fórmula convencional que se emplea, es declarar: “¡pero sólo era una broma!” En otras palabras; “¡no deben tomárselo en serio!” Y se espera que las personas a quienes va dirigida esta explicación –o sea, las que han sido objeto de la broma– reconozcan que no había ánimo de ofender y que no se han molestado. Si lo hacen a regañadientes, estarán atestiguando implícitamente que la línea convencional que separa el discurso serio del que no lo es, no es tan nítida como suele suponerse. En otras palabras, su sospecha de que la broma que se ha llevado “demasiado lejos” ha tocado la realidad pura y dura –y, por lo tanto, era mucho más que solo una broma– probablemente es acertada”. (Berger, 1997, p.31)

Sin entrar a profundizar en el tema que proponen estos autores, es decir, *lo cómico como intrusión* en lo cotidiano, es clara entonces la relevancia que dicho problema tiene para estas líneas. Desde esta perspectiva, el rescate del *Cristo-payaso* como idea teológica, supone no solo una nueva forma de abordar la cristología, sino también una particular experiencia de situarse y de moverse en el mundo. Si los pasajes del evangelio de Mt nos presentan a un Cristo bufón en un contexto de

actitud del director del circo, el payaso toma el lugar de los títeres humanos dejándose atar y asesinar. Ante este acto de amor y entrega manifiesto en el payaso, Magnus profundamente arrepentido trata de reanimar su cuerpo sin obtener respuesta alguna. La historia concluye con dos escenarios hilvanados por una misma causa y consecuencia, a saber, la experiencia transformadora del payaso en la vida de quienes fueron sus seguidores, siendo ahora estos compasivos y solidarios con otros. Y la conversión de Magnus, quien profundamente conmovido y arrepentido, pinta su cara de blanco, y toma ahora el último lugar en el desfile de cierre montado sobre el pequeño asno. sin duda alguna, caracterización de Cristo resucitado entre sus seguidores.

Tomando la historia del cortometraje como referente de esta propuesta, es necesario hacer énfasis sobre algunos asuntos finales concernientes a la dimensión existencial de la fe y su relación con lo cómico. Es necesario señalar que lo cómico, al igual que la fe, nos desinstala del orden trágico establecido, y nos sitúa dentro de un orden de cosas distinto, es decir, nos permite relativizar todo aquello que parece imponerse como absoluto. Cambia nuestra perspectiva y la forma como asumimos la realidad. Como Cristo, vemos la adversidad sin negarla, pero la *“vemos caer como un rayo”* de su lugar de poder (Lc 10:18). El titiritero deja de ser el terror y se convierte en una figura patética. Deja de ser Magnus (grande) para convertirse en un pequeño payaso al final de la comparsa.

La fe es una apuesta paradójica que señala sin filtros el dolor del mundo, pero a su vez, denuncia con gran ironía su realidad transitoria. La fe no solo consiste en la seriedad de las certezas, *“Abraham creyó y le fue contado por justicia”*(Gal 3:6); también es la parodia de todas nuestras seguridades. La risa que coloca entredicho nuestras propias convicciones: *“y Sara rió en silencio dentro de sí misma”*(Gen 18:12). Es la ironía detrás de las cortinas de ciertas circunstancias adversas. La encargada de cuestionar la sensatez de la creencia como carácter último de la realidad:

Lo que aquí nos proponemos argumentar es que la experiencia de lo cómico es una de esas señales de trascendencia y una señal importante, además. En términos cristianos esto significa que lo cómico es una manifestación del universo sacramental, un universo que, parafraseando el breviario *Book of Common Prayer*, contiene señales visibles de la gracia invisible. Los sacramentos no son mágicos. No transforman el mundo en su realidad empírica, continua repleto de las aflicciones que suelen quejar a los humanos. (...) en el caso que nos ocupa, la experiencia de lo cómico no elimina milagrosamente el sufrimiento y la maldad en el mundo, ni tampoco ofrece una prueba evidente en sí misma de que Dios actúa en el mundo y se propone redimirlo. Aun así, lo cómico cuando se percibe como fe construye un gran consuelo y un testimonio de la redención que está por llegar”. (Berger, 1997, p.338)

Rescatar la figura del *Cristo-payaso* para la teología, significaría una alternativa frente a las luchas que a diario atravesamos como seres humanos, reconociéndonos contingentes, necesitados, vulnerables. Esto en razón a que la dimensión cómica –igual que la fe– también se torna en señal de trascendencia, se convierte en una parcela de sentido o significado que nos ayuda a sacudirnos de la caída (o de los hilos del titiritero), colocándonos nuevamente en pie para la función, para pintarnos una vez más la cara sin perder la capacidad de reír.

Los niños también lo hacen, ellos juegan, corren, bromean, y en medio de esos procesos lúdicos, también caen y se golpean. Sin embargo, han aprendido de los payasos a no quedarse en tierra, observando cómo estos, en todas sus presentaciones, logran salir adelante a pesar de las dificultades y los continuos ataques de sus antagonistas. Así la fe infantil, esa que tal vez Jesús exigió para entrar en el Reino de los cielos, confía en que el payaso siempre volverá a reincorporarse de un salto definitivo –no importa si al final– como en el cortometraje, este ocupa el último puesto del desfile. También la fe cristiana alberga la esperanza de que al final del drama de la historia, Cristo como el primero que se levantó entre los caídos, propine un batacazo a la muerte, y levante definitivamente de sus cajas a aquellos que confiaron en Él.

De trapecistas y payasos. ¿Teólogos de los aires o del lodo?

También la vida es semejante a un circo. Sobre su arena se desarrolla día a día el drama de lo humano que busca un referente de sentido frente a la tragedia que le embarga, pero que parece no encontrar un asidero en nuestro quehacer teológico. ¿Por qué? Tal vez su razón se encuentre en el papel que cumplen los teólogos y las teólogas durante la función. Su formalismo y seriedad los ubica mucho más en el rol de acróbatas que en el oficio de payasos.

Llamo *teólogos-trapecistas* a todos aquellos cuya teología permanece dando volteretas en el aire, caminando sobre cuerdas en las alturas, siempre guardando el equilibrio... prudentes, moviéndose estratégicamente en las *cosas de arriba* sin colocar los pies en la tierra. Nunca se ensucian porque siempre están suspendidos en las nubes. Y si alguna pirueta sale mal, no hay mayor problema, regularmente una gran malla de prestigio y autoridad los rescata del golpe. *Teólogos acróbatas*, más preocupados por arrancar aplausos y ovaciones que por generar risas y contradicciones. Gremio fuerte de agelastas que no ríen, ni hacen reír.

Urgen *teólogos-payasos*, de esos que no temen al ridículo, que son maestros de paradojas, que denuncien las tiranías de los grandes, de los *Magnus* de turno para estar más cerca de los pequeños, aunque muchas veces este atrevimiento les implique morder el polvo. Teólogos de todos los colores, que nos rescaten de los tonos blancos, pálidos y puritanos que caracteriza la obra de los acróbatas.

Teólogos-payasos que, en contraste con la fuerza de los gimnastas del aire, exhiban su inconsistencia, su vulnerabilidad. Que se muestren *desequilibrados*, torpes, como aquellos que tropiezan y caen muchas veces, pero en medio de su fragilidad, se logren levantar, se quiten el lodo, y que nunca se den por vencidos a pesar de los batacazos de la vida.

Tal vez sean los trapecistas aquellos que más aclamaciones y admiración reciban durante la función, por parte del mundo adulto. Su acto puede ser considerado por muchos como la interpretación *seria y profunda* de la programación. Sin embargo, para los niños y las niñas, los payasos son el alma del circo, la sal del espectáculo, el sentido del evento.

Saber y creer. Lo infantil como crítica del mundo adulto

Saber y creer son, –en última instancia– la raíz del problema que estas líneas hasta aquí han desarrollado. Mientras que el tedio hace bostezar a los mayores *sabiendo* que la actuación del clown es un montaje, un simple simulacro que no debe ser tomado en serio, el niño cree sin hacer las típicas incisiones adultas sobre lo *real* y lo *falso*. Cree que lo puesto en escena a través del espectáculo del payaso, es potencial que abre las puertas de algo distinto, nuevo, una disposición creativa que lo redime del mundo forzoso de la madurez.

Es cierto que, durante el desarrollo del siglo pasado, Freud denunció acertadamente los peligros de la *proyección* como mecanismo de defensa, actitud tan propia de la condición humana, y problemática tan frecuente en la experiencia religiosa como una forma de sublimar los deseos censurados de la libido. Sin embargo, muchos otros pensadores han considerado que esta idea tiene otras consideraciones que no pueden ser obviadas, y que resultan fundamentales para el segundo apartado de esta reflexión:

Desde esta perspectiva, el hombre solo es capaz de proyectar en los dioses porque, de entrada, está relacionado con ellos. En términos monoteístas, Dios creo al hombre a su semejanza: lo cual, significa como mínimo que el hombre es capaz de concebir a Dios. A través de los actos de protección, el hombre intenta alcanzar el infinito. Pero solo es capaz de hacerlo porque el infinito le ha alcanzado antes a él. Dicho sucintamente, el hombre proyecta porque

el mismo es un proyectil. El simbolizador es el mismo símbolo (...) en este contexto, (como una reflexión sistemática sobre las implicaciones de la fe) intentará identificar indicios de trascendencia en las realidades mundanas. Una vez que la fe abre la posibilidad de este punto de vista particular, quedan al descubierto varios de estos indicios (...) visiones fugaces de Él, en el que juega con nosotros el juego cósmico (del payaso de la caja) “ahora no me ves, ahora me ves”. (Berger, 1997, p.333)

Estas señales de trascendencia no son en lo absoluto *pruebas* que continuamente exige la rigidez y la sospecha del adulto, son más bien disposiciones de una fe que –a modo de un infante –logra a través de la creatividad y el juego conquistar un sentido que va más allá de las certezas. Puesto que, así como los niños no tienen la pretensión de saber, solo nos queda la opción de creer, y en esa disposición de creer, crear y recrear un mundo que nos ha sido asignado como una tarea pendiente, como una labor inconclusa.

Es importante considerar las implicaciones de una espiritualidad diferente, de *ojos abiertos*, atenta como los niños al espectáculo del circo. Una espiritualidad alegre, juguetona, que logra a través de la creatividad trastocar la realidad, y darle un sentido que trasciende las imágenes y las categorías propias del cosificado mundo de los adultos.

Jesús, el niño. Hacia una espiritualidad creativa

¿Habrá algo más terrible que el juego?

*No; el juego da, toma; sus razones
no son nuestras razones.*

Es mudo, ciego, sordo.

Lo puede todo: es un dios.

Anatole France

Como se ha señalado, junto a la figura del payaso se encuentran las del niño y la niña, como parte de aquella sociedad que abre espacios de juego y diversión. El payaso es para ellos su fuente de alegría y esparcimiento; es quien provoca sus mayores risotadas y quien se convierte en el foco de sus burlas. Así mismo, los niños y las niñas son para este, su razón de ser. Su profesión tiene como objetivo la satisfacción de los pequeños.

En este segundo apartado, a través de la propuesta de imaginar o pensar las imágenes que nos han sido dadas, la figura del *payaso* como símbolo de una cristología de resistencia, se complementa con la figura del *niño* en los llamados evangelios o textos agnósticos, que significaría el desarrollo de una espiritualidad creativa.

Entre muchos ejemplos de esta literatura, un caso particular se puede observar en el Evangelio de Judas, específicamente en el apartado titulado *Ministerio terreno de Jesús*, donde se muestra la figura del salvador como otro, distinto a su forma habitual, especialmente como un infante: “Frecuentemente no se aparecía a sus discípulos como él mismo, sino que se encontraba entre ellos como un niño”.

Así mismo, como una cuestión distintiva de la niñez –que es su signo por excelencia– la imagen de la risa resulta un tema significativo que merece una consideración especial, pues generalmente aparece en boca del *Jesús-niño* como resultado de una conciencia superior de la realidad sobre la de sus discípulos. Veamos qué dice este mismo evangelio apócrifo:

Un día estaba con sus discípulos en Judea y los encontró reunidos y sentados en piadosa observancia. Cuando [se acercó] a sus discípulos reunidos y sentados y ofreciendo una oración de eucaristía sobre el pan, él se rió. (5) Los discípulos le dijeron: «Maestro, ¿por qué te ríes de nuestra oración de eucaristía? Hemos hecho lo que es correcto.» (6) Él respondió y les dijo:

«Yo no me río de vosotros. Vosotros no estáis haciendo esto de vuestra propia voluntad, sino porque es a través de esto como vuestro dios [será] alabado.» (7) Ellos dijeron: «Maestro, tú eres [...] el hijo de nuestro dios.» (8) Jesús les dijo: «¿Cómo me conocéis? En verdad [yo]os digo, ninguna generación de la gente que está entre vosotros me conoce.» (9) Cuando sus discípulos oyeron esto, empezaron a enojarse e indignarse y empezaron a blasfemar contra él en sus corazones.

Varios especialistas afirman que la imagen de la risa en los textos gnósticos posee distintos sentidos, uno de ellos es precisamente el de una especie de profanación, una *contra-teología* que tenía como objetivo retar el formalismo del cristianismo y del judaísmo. Por esta razón, la imagen de la risa en concordancia con el anterior pasaje del evangelio de Judas revela en muchas de sus referencias un carácter desdeñoso, de goce despreciativo, generalmente contra las pretensiones de aquellos que, irguiéndose como autoridades espirituales, profesaban una teología distorsionada, objeto de burla por parte del *Jesús niño*.

Mientras que aquí el conocimiento superior ostentado por el Salvador –y causante de la (son)risa– es transmitido seguidamente al discípulo, en el caso del Evangelio de Judas la situación es distinta. En el nuevo apócrifo, Jesús también se ríe en el contexto del diálogo con sus discípulos, pero su risa parece tener un sentido más ominoso, en la medida en que tiene como objeto cosas que hacen o dicen los discípulos, los cuales son categorizados como seres no pertenecientes al mundo superior. (Bermejo, 2007, p.181)

En lo que concierne a esta reflexión, la imagen de la risa en el Jesús niño, se nos presenta como otra figura necesaria que debe ser incorporada a nuestra experiencia de fe. Frente a la saturación de imágenes (oficiales) acartonadas de un Jesús mayor, que ordinariamente no aparece en ellas riendo –salvo tímidamente en unas pocas de su niñez– un Jesús infante que ríe se hace imprescindible en el ejercicio teológico de nuestras comunidades.

Pero ¿Cómo vivenciar hoy a título personal y al interior de nuestras comunidades la experiencia del *Jesús niño* en medio del formalismo adulto?, ¿cómo trascender las imágenes del Jesús que no ríe en los evangelios sinópticos, al *Jesús niño* de los textos agnósticos? Me gustaría imaginar contrario a la interpretación tradicional, que la exigencia de Jesús a sus discípulos de hacerse como niños obedece más a la disposición lúdica y creativa de los infantes, que a su capacidad de creer sin condicionamientos.

Los credos y los dogmas generalmente absolutos y cerrados pertenecen al mundo del adulto, el niño por el contrario cree y descreo, su entrega no se da en un *creo*, como un conjunto de certezas inmodificables, sino más bien en el *recreo*, como la capacidad que tiene de jugar con aquello que cree. *Re-creo* como una nueva forma hacer las cosas, divertidas, espontáneas, abiertas. Si el *Jesús niño* del evangelio apócrifo se ríe de sus discípulos, de sus prácticas y actitudes, así como de su teología, entonces desde esa risa también nos invita a recrear nuestro creer. Nos interpela a contrastar, nombrar, yuxtaponer, inferir, oponer, transformar, sopesar, en síntesis, nos insta a reinventar nuestras más profundas y arraigadas convicciones, así como nuestras prácticas más ortodoxas.

Esta potencialidad manifiesta en el infante es expuesta por Giorgio Agamben a través de un ejemplo de la naturaleza que se presenta en el Valle de México, un caso muy particular que cautiva la atención de zoólogos y especialistas. Se trata del axolotl, una especie de anfibio especial conocido también con el nombre de ajolote, que muestra una rareza a lo largo de su tiempo vital, pues sus características corresponderían a las de una larva, a una fase aun en desarrollo, pero que, a pesar de su estado *infantil*, es capaz de reproducirse alcanzando su consolidación sexual aun en su estado larvario.

Tomando este caso atípico en el *orden* natural, el filósofo italiano Agamben (2012) plantea una pregunta de carácter ontológico, tratando de considerar las consecuencias del problema que el mismo cuestionamiento devela:

¿Qué seguiría, en este sentido, si los seres humanos no hubieran evolucionado inicialmente a partir de individuos adultos, sino de bebés primates que, como el axolotl, habrían adquirido prematuramente la capacidad de reproducirse? (...) Intentemos imaginar un infante que, al contrario del axolotl, no sólo se instala en su entorno larval, sino que también se adhiere tanto a su falta de especialización y a su totipotencia que rechaza cualquier destino y cualquier entorno específico para solamente seguir su propia indeterminación e inmadurez. Mientras otros animales (¡los maduros!) simplemente obedecen las instrucciones específicas escritas en sus códigos genéticos, el neoténico infante se encuentra a sí mismo en la condición de también ser capaz de prestar atención a aquello que no está escrito, de prestar atención a las posibilidades somáticas arbitrarias y no codificadas. En su infantil totipotencia, estaría arrojado fuera de sí, no como lo están otros seres vivientes, en una aventura y un entorno específicos, sino, por primera vez, en un mundo. En este sentido, el infante estaría verdaderamente a la escucha del ser y de la posibilidad. Y, con su voz libre de toda directiva genética, con absolutamente nada que decir ni expresar, el niño podría, al contrario de cualquier otro animal, nombrar las cosas en su lenguaje y, de este modo, abrirse ante sí mismo una infinidad de mundos posibles. (p.29)

Para Agamben, la infancia es su propia potencia. Ser niño es una posibilidad constante que no es fácil situar en algún lugar, salvo siempre su propia capacidad para ejecutar la transformación que considere necesaria, no solo como un simulacro, es decir, como un juego irreal que termina *embolando* la realidad, sino más bien como una entrega radical, como un juego en el que el niño y la niña literalmente desembocan su ser:

Si el niño parece escapar a esta estructura y nunca permite, en sí mismo, la diferencia de la simple vida, no es, como se suele sostener, porque el niño tiene una vida irreal y misteriosa, una hecha de fantasía y juegos. Es exactamente lo opuesto lo que caracteriza al niño: éste se aferra tan estrechamente a su propia vida fisiológica que se convierte en indiscernible de ella misma. (Éste es el verdadero sentido del experimento con lo posible que mencionábamos con anterioridad.) Al igual que la vida de la mujer, la vida del niño es inaferrable, no porque trascienda hacia otro mundo, sino porque se aferra a este mundo y a su propio cuerpo de un modo que los adultos encuentran intolerable. (Agamben, 2012, p.31)

Es desde esta potencia infantil que el desarrollo de una espiritualidad cristiana cobra relevancia. Una espiritualidad creativa que trasgrede y que transforma aquellas relaciones y formas de organización convencionales construidas a partir de la tradición o el poder. Una espiritualidad que –sin omitir la mediación simbólica– sea lo suficientemente arriesgada para tomar distancia de ella y poner en paréntesis (epojé) su formalidad, su sacralidad, su validez última.

Los niños y las niñas lo hacen todo el tiempo en el juego. No se entregan a este sin unas reglas previas, pero no siempre las mismas. Por el contrario, y lejos de la rigidez adulta que da preeminencia a la normatividad, los infantes modifican cuando es necesario las pautas para una mejor experiencia del juego. No porque su flexibilidad sea en sí una cuestión superflua; por el contrario, como bien lo señala Agamben, porque los niños se entregan a este con la seriedad y la radicalidad que el mismo exige. En este sentido, el cambio de las reglas supone un compromiso con cualesquiera que fuera la actividad lúdica, y un referente de significado renovado que le permite otras posibilidades de situarse y de comprensión.

La adultez siempre ha estado asociada con la estabilidad, y con el rigor que deja de lado la improvisación frente a la conquista de un objetivo. El *homo faber* de nuestro tiempo siempre está en la persecución de un resultado, nada hace o produce si esto no le representa a sus intereses una retribución o una ganancia. Infortunadamente, de esta economía interesada ni siquiera la liturgia como una de las expresiones de la espiritualidad cristiana logra salvarse.

¿No son acaso muchas de nuestras celebraciones y rituales, actividades cerradas que no admiten otras formas de ser pensadas y ejecutadas? ¿No prima la productividad sobre la creatividad?

¿No están más saturadas de un carácter ético que de un talante estético? Ya a comienzos del siglo pasado, el teólogo italiano Romano Guardini (1918), había desarrollado un análisis de la liturgia cristiana señalando en ocasiones el carácter inútil de su práctica, al considerar que esta debe ser realizada como un juego desinteresado, pero a su vez, con la intensidad que desarrollan los niños y los artistas en sus creaciones, cuyo único propósito consiste en el goce de su ejecución sin ninguna otra finalidad:

Algo idéntico nos ofrece la teorización de la Liturgia. Con un exquisito esmero, a la vez que con la seriedad convencida del niño y la concienciosidad del verdadero artista, se esfuerza también por expresar, proyectándola bajo mil diversas formas, la vida del alma, la dichosa vida del alma, que ha sido creada para Dios, sin más finalidad que la de poder desplegarse dentro de ese maravilloso mundo de imágenes que hacen posible su existencia. (...) Vivir litúrgicamente, movido por la Gracia y orientado por la Iglesia, es convertirse en una obra viva de arte, que se realiza delante de Dios Creador sin otro fin que el de ser y vivir en su presencia: es cumplir las palabras del divino Maestro que ordenan que nos hagamos como niños; es renunciar a la artificiosa y falsa prudencia de la edad madura que en todo pretende hallar un resultado práctico, y jugar como David lo hacía delante del Arca de la Alianza. (p.138)

“Maestro, ¿por qué te ríes de nuestra oración de eucaristía? Hemos hecho lo que es correcto”, fue la pregunta de los discípulos al *Jesús-niño* del texto gnóstico. La misma pregunta presupone una contradicción u oposición entre la oración y la diversión, al no hallar compatibilidad entre risa y rezo, entre ruego y juego. La risa y la comicidad regularmente han sido ajenas a lo correcto. La ortodoxia litúrgica encarnada en los discípulos no tolera otra forma de realización que no sea la suya, pues su certeza les instala en una perspectiva que no admite otra comprensión fuera de aquella que ellos consideran correcta. Jesús denuncia su ignorancia, ellos desconocen el carácter de la liturgia y la adoración al Dios verdadero.

En el contexto del *Jesús-niño* que se ríe de la oración de sus discípulos ¿no sería su risa la expresión de una burla al desarrollo de una liturgia que no se toma como juego?, ¿una resistencia al ejercicio de una oración correcta, pero sin alma?, ¿una crítica a una espiritualidad adulta que ha perdido la perplejidad y la capacidad de celebrar? En concordancia con lo expuesto por Guardini, Harvey Cox desarrolla una relación valiosa entre el ejercicio de la oración y el juego:

La oración, ya sea hablada, bailada o cantada, ofrece un molde para la fantasía humana. Orando el hombre muestra que no es esclavo del pasado ni de los hechos o del destino. La oración establece un puente hacia el futuro cuando su estructura viene dada por temas rituales e imágenes históricas. Genera una acción que tiende a una meta. No es una evasión del mundo, sino el primer paso en su re-creación. (Cox, 1983, p.167)

Asumir la espiritualidad como niños en una actitud continua de juego, posibilita la superación de una religión anquilosada en la tradición y en las viejas formas de culto o liturgia que ya no suscitan ningún referente de sentido. La espiritualidad como juego se refiere a la imaginación y a una elevada forma de consciencia.

La vida es bella... como juego. El talante lúdico como conversión

Al hablar del juego como un elemento constitutivo pero olvidado en los adultos, surge la necesidad de recuperar su sentido transformador, uno que posibilite sin duda una nueva mentalidad. Un buen ejemplo de esto se nos presenta en la famosa película de 1997 *La vida es bella* del director Roberto Benigni. Como es sabido, el escenario principal donde se desarrolla la centralidad de su trama es un campo de concentración alemán durante la II Guerra Mundial, donde Guido, un padre bastante empático y su hijo Joshua –de procedencia judía– son reclusos y forzados a los duros trabajos propios de ese lugar.

Durante las crueles circunstancias que tuvieron que enfrentar en su cautiverio, Guido le propone a Joshua un juego como alternativa que les permita sobrellevar las extensas y pesadas jornadas de trabajo, especialmente con el fin de preservar el bienestar de su hijo. En la famosa historia del actor y director italiano, se pueden observar tres aspectos con relación al juego que resultan significativos, siendo estos compatibles con el carácter de la fe:

- ***El juego y la fe como una disposición frente a la vida.*** Así como la fe es una disposición existencial y una forma permanente de situarnos en el mundo, el juego como filosofía de vida resulta en una actitud permanente de alegría en toda circunstancia. Contrario de lo que muchos pueden pensar, la propuesta que el padre hace a su hijo no solo es un mecanismo de defensa o un *amortiguador* de las condiciones adversas a las que fueron sometidos. Esencialmente, el juego se presentó desde el inicio de la historia como una disposición de Guido en todo momento. El juego era su vida misma. En los diversos contextos y relaciones en el que el protagonista se desenvuelve durante la trama, se exhibe el sentido lúdico que este le confiere a cada situación. El juego era su filosofía, y en la película se evidencia la seriedad y el compromiso que Guido tiene cuando se entrega a este.
- ***El juego como una expresión elevada de imaginación transformadora*** se presenta como una forma de creatividad que resiste, siendo este uno de los argumentos más importantes que se presentan en el rodaje de la película. Frente a las diversas pruebas que tienen que sortear padre e hijo, la creatividad juega un papel fundamental en la superación constante de cada obstáculo que, a través de la imaginación, deja de ser un impedimento para convertirse en una oportunidad de competencia y logro. En este sentido, la fe no acepta la realidad tal y como esta ha sido dada, –por el contrario– sin resignarse la recorre en las posibilidades de cambio que la atraviesan. Así como Guido al llamado del soldado alemán realizó una *traducción* de las reglas del campo concentración por las reglas del juego, la fe también está llamada a *traducir* las reglas que impone la vida, no para negarlas, pero sí para facilitar un nuevo significado en la vida de aquellos que sufren. Un sentido que les permita sobrellevar la pesada carga de los días.
- ***El juego como alteridad, como la posibilidad real de ser otro, “ser-en juego”.*** En todo momento, durante el transcurso de la historia en el campo de concentración, Guido se compromete con cada uno de los personajes que interpreta, no solo a través de una simple representación, –como un simulacro de naturaleza impostada– sino más bien como una *encarnación* de cada uno de ellos. Guido no solo es el padre que crea un escenario lúdico para proteger a su hijo, como si este fuera el único rol verdadero que se presenta en la historia. También es el *traductor* que explica las reglas del juego para que Joshua las comprenda. Es el *constructor* del carro blindado ante la interrogación de su hijo. Es el *soldado* capturado que, conociendo su trágica suerte, logra marchar sonriente al paredón de fusilamiento, mientras el pequeño escondido con sorpresa lo observa. El padre siempre es otro, siempre ser en juego. Por esa razón, Joshua nunca dejó de jugar, nunca dejó de creer.

Igualmente, la conversión no es para la fe una escueta actuación, una simple representación de este o aquel, es fundamentalmente ser otro. Un cambio de mentalidad y de vida que implica un compromiso ineludible, literalmente, un *ser para los otros*. Conversión, más que una representación de alguna vida en particular, es una transformación del ser. Es hallarse habitado por lo divino, *convirtiéndose* en signo de confianza entre los que no creen, y señal de alegría entre aquellos que, creyendo, son incapaces de reír y ser otro.

Yo sólo creería en un Dios que supiera bailar.

Cuando vi a mi demonio, le hallé serio y grave, profundo y solemne. Era el espíritu de la pesadez: por él caen todas las cosas.

No se mata con la ira, sino con la risa: ¡Matemos pues al espíritu de la pesadez!

Aprendí a caminar, y desde entonces, corro. Aprendí a volar, y desde entonces no tolero que me empujen para pasar de un sitio a otro.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un Dios baila en mí.

F. Nietzsche

Con Dios sí se juega. El mundo como pelota en nuestras manos o como piedra en nuestros hombros

Sin lugar a discusiones, la galardonada película es una hermosa reflexión que nos interpela al rescate de nuestro ser lúdico (*homo ludens*). Durante toda su trama, se observa la invitación permanente a jugar de un padre a su hijo en las más difíciles circunstancias y situaciones. Juego que es asumido con responsabilidad vital, que no puede ser tomado de otra manera. Bella analogía de la invitación que, desde la fe cristiana, Dios hace a sus hijos e hijas en todo tiempo. La propuesta de un Dios que nos invita a jugar con Él participando de su acto creador.

Era propio de la mitología griega que los dioses jugaran con los seres humanos. Dentro de sus trágicas narrativas estos eran regularmente títeres para su diversión. Los dioses eran los *magnus* del gran circo cósmico. De ahí la necesidad de que algunos seres humanos, en el testimonio de los textos clásicos, quisieran romper con los hilos y escapar de dicha fatalidad. Prometeo es un buen ejemplo de esta rebeldía, al intentar robar el fuego divino y donarlo a sus pares, so pena del implacable castigo que le fue impuesto.

Por el contrario, desde una visión cristiana los seres humanos están llamados a participar del don de Dios, quien, en su abundante gracia, lo entrega a todos sin reserva. El Dios de Jesús no es Zeus, celoso de su gloria y castigador de los hombres. Es el padre bueno, de quien atestigua la escritura, “*hace salir el sol sobre justos e injustos*” (Mt 5:45). Hace descender sobre sus hijos “*toda buena dadiva y todo don perfecto*” (Stgo 1:17). De ahí la gran diferencia entre ambas cosmovisiones. Mientras que en la tradición clásica griega los dioses juegan con los seres humanos. En la tradición cristiana los seres humanos estamos invitados a jugar con Dios.

Durante siglos se nos ha enseñado el ejercicio de una espiritualidad, no como un hacer jugando creativamente (re-creo), sino más bien como un manual de reglas inamovibles para *ocuparse bien* (credo). En pocas palabras, nos han dicho cómo deben ser las reglas del juego, pero sin el ejercicio de la libertad infantil para otros posibles órdenes. Cuando el juego se agota en una de sus muchas dinámicas, los niños exclaman decididamente: ¡juguemos otra cosa!, e inmediatamente se cambia de actividad sin perder en ningún momento la diversión como objetivo.

Reza el fragmento 52 de Heráclito: «El curso del mundo es un niño que juega, que coloca aquí y allá las piezas de su rompecabezas; es el reino del niño». Paralelamente a la sentencia del famoso presocrático, el libro de Génesis presenta el libre movimiento del Espíritu de Dios en medio del caos y el desorden, como si esta fuera la antesala de su acto creador. Con relación a esto, la narrativa del primer libro de la biblia se asemeja mucho más al juego de un niño que tiene ante sí una gama de posibilidades, que a un proyecto agendado tan característico del mundo de los adultos.

Sin embargo, este acto creador no es tan solo el trabajo que corresponde a una potencia divina. También es el compromiso del hombre y la mujer como seres hechos a su imagen, llamados a participar de la configuración del mundo como una gracia. El nombramiento o designación que Adán hace de todas las cosas que le rodean –tal como lo describen los primeros pasajes del Génesis– es una prueba irrefutable de su dimensión creativa, y un claro ejemplo de la invitación permanente que Dios extiende al ser humano a continuar el trabajo incompleto de la creación.

Es el apóstol Pablo quien expresa en su Carta a los Romanos, el anhelo de la creación entera por la manifestación de los hijos de Dios, y la redención que estos instaurarán definitivamente sobre

todas las cosas. Aunque usualmente este pasaje es leído en clave escatológica, revela igualmente las posibilidades que desde una espiritualidad creativa se pueden implementar aquí y ahora.

Para esto, es fundamental reconocer con Moltmann (1972), que el ser humano como creador, *“no es Atlas soportando la carga del mundo en sus hombros, sino el niño sosteniendo una pelota en sus manos”* (p.31) Así, desde esta concepción teológica, el mundo ya no es la obligación trágica impuesta por una divinidad celosa –cual Sísifo rodando la enorme piedra cuesta arriba– sino más bien el espacio en el que Dios invita a los humanos a realizarse a través del juego y la alegría. No solo por medio de la producción y el trabajo –como podrían suponer algunas filosofías materialistas– sino también por medio de aquella creatividad que deriva del ocio siempre necesario.

La historia de la salvación es el testimonio de un juego desde sus inicios hasta el final de sus días. Esta comienza con un Dios que en el principio *jugó* con los cielos y la tierra, e igualmente terminará cuando se cumpla el tiempo en el que *“el niño jugará con la serpiente y meterá la mano en su nido”* (Is 11:8) De ahí la importancia de asumir una espiritualidad alegre, que sabe crear, jugar, festejar anticipadamente; que degusta con intensidad el aperitivo de esta vida, mientras que, contra toda desesperanza, aguarda la invitación al gran banquete.

Conclusiones: menos teólogos y más teogelastas

El que hace reír a sus compañeros, merece el paraíso.

Mahoma

El flagelo de la guerra, la naturalización de la violencia, y la resignación frente al fracaso de un proyecto de unidad nacional a partir de lo fundamental, son sin lugar a dudas razones suficientes para colgar las arpas de la alegría, y retomar la pregunta triste de los cautivos que narra el salmo 137: *“¿Cómo cantaremos en tierra extraña?”* No obstante, es fundamental recordar que reír no solo significa resistir, también significa la posibilidad de exponer el carácter contingente de la fatalidad. Como bien lo expresara Harvey Cox: *“es la manera de ‘bajarle los humos’ a la historia sin huir de ella”*. (Cox, 1983. p.63)

Comer, cantar y celebrar mientras el esposo está, tal como lo expresara Jesús en su parábola, es necesario. Sin embargo, también lo es distinguir las formas y los tiempos de juego y festividad. Lamentablemente no toda acción lúdica de la iglesia hoy representa un acontecimiento creativo. Tal como narran los pasajes de la crucifixión, muchos sectores de la iglesia juegan a los pies de los moribundos como lo hicieron los soldados romanos, se distraen con los elementos sagrados, los hacen circular, pero son ajenos al drama de su contexto, de su historia. Es la risa como enajenamiento, aquella que ahoga el grito de los que sufren, el *lama sabactani* rebajado a simulacro. *Pan y circo* que distrae la mirada de las necesidades reales.

Recobrar hoy una cristología que requiera imágenes menos convencionales y más asequibles, debe ser una tarea esencial de la teología y de la espiritualidad cristiana. Haciendo de estas un juego en el que otras formas de comprender y resistir la realidad, sea una constante en medio de la desazón social actual, y una forma de situarse existencialmente en el mundo sin evadir las circunstancias que nos atraviesan.

Retomar la figura del payaso se constituye en una apuesta teológico-política de la resistencia frente a los poderes de turno, pero a su vez, una crítica a nuestra propia condición humana. Todos somos payasos que necesitamos ser confrontados con nuestras propias mascararas.

Antiguamente, el circo era de carácter público, callejero, la fiesta circense estaba abierta para todos y todas sin distinción alguna. En ella se mezclaban la comedia y la tragedia cotidiana de los hombres y las mujeres de aquel tiempo, retratando a través de sus diversas funciones y personajes la vida particular de una época. Por esta razón, si la teología quiere ofrecer una palabra oportuna y pertinente

en nuestras actuales circunstancias históricas, debe aprender a desplazar su reflexión y discurso al espacio de lo público, jugando como un niño o una niña en medio del atareado mundo adulto. Creando, innovando, reinventando, evitando que su reflexión caiga en los lugares comunes de la anquilosada especialización, de la hojarasca académica. Para este propósito, el profesional sobre el discurso de Dios debe ser más un *teogelasta* que un teólogo. Debe dejar de ser esa *pedra que no ríe* (agelasta petra) y asumir el papel del niño que juega con total seriedad. Bien lo enunció Nietzsche cuando expresó que: “*la madurez de un hombre es haber vuelto encontrar la seriedad con la jugaba cuando era niño*”.

Dejar de lado la idea prejuiciosa que relaciona seriedad con verdad u autoridad. Menos teólogos y más teogelastas que pongan de manifiesto la lógica absurda de la madurez, que asuman nuevamente el rol sagrado de los bufones, oficiando como sacerdotes de un nuevo culto, y como profetas de una nueva denuncia. Así lo señala Cox (1983) citando a Kolakowski:

La filosofía del bufón es una filosofía que en cada época denuncia como dudoso lo que parece inmovible; señala las contradicciones de lo que parece evidente e incontestable; ridiculiza el sentido común hasta convertirlo en absurdo; en otras palabras, asume el duro trabajo cotidiano de la profesión de bufón, junto con el inevitable riesgo de parecer grotesco. (p.150)

Por último, si la teología es una forma de juego, entonces su función debe estar al servicio de aquellos que son el objeto de burla del mundo adulto: los pequeños. Estos que, sin ser tomados en serio generalmente por los mayores, son apartados tal como hicieron los discípulos con quienes intentaron acercarse a Jesús. Son los *pequeños* del evangelio con sus paradojas, aquellos que sin dejar de lado el canto solemne al Cristo de la corona, también logran bailar con el Cristo del sombrero de colores. Solo ellos y ellas pueden albergar y reconciliar en su espiritualidad creativa, al Jesús adulto del evangelio que llora con las víctimas, así como al Jesús niño de los textos gnósticos que, siendo constantemente, logra resistir a sus victimarios.

Con relación a esto, Harvey Cox (1979) desarrolla un bello poema que así lo testimonia:

Sobre cristo el payaso

¡Detened a ese hombre!
El maquillado malabarista, con su mueca estúpida
y todo su abigarrado cacareo de arlequines, gruesas damas y tragasables.
Son todos unos impostores, pienso yo.
Al menos intrusos molestos en nuestro bien calculado
y libre de sorpresas universo.
Habíamos leído que estaba muerto.

No se puede creer todo lo que se lee en estos tiempos, pero lo hemos hecho,
a pesar de los lirios, las antífonas y todo lo demás.
¡Ah! Sabíamos que la nariz nos picaba por algo,
con todos los abalorios, y mantras, e incienso.

Pero él era tan gris e inasequible....

embalsamado por la iglesia y por el Estado. Para ser visto en grandes ocasiones no festivas.
¿De veras ha vuelto el juglar?
¿Ese inepto trovador cuyos apolíticos juegos de manos
le llevaron finalmente a ser linchado por las fuerzas
de seguridad imperiales?

¿Ha vuelto? Imposible. Aunque existan esos extraños rumores,

que vienen de fuentes poco fidedignas de siempre: gente despreciable y poco de fiar,
conocidos mentirosos, damas de dudosa reputación, prestidigitadores.

Ellos dicen que él vive, como el amor y la risa y la eterna credulidad del hombre.
Pero ¿quién puede creer a gente como esta?
Los niños lo hacen y también los locos.
Quizá las muchachas de los parquímetros,
Pero ¿quién más?
¿Quién más? (p.338)

Referencias

- Agamben, G. (2012). Teología y lenguaje: del poder de Dios al juego de los niños. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bajtín, M. (2003). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editorial.
- Berger, Peter. (1998). Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana. Barcelona: Kairós.
- Bermejo F. (2007). La imagen de la risa en los textos gnósticos y en sus modelos bíblicos. Barcelona: Estudios Bíblicos.
- Cox, H. (1983). Las fiestas de locos. Madrid: Taurus. S.A
- Cox, Harvey. (1979). La seducción del espíritu. Uso y abuso de la religión de un pueblo. Santander: Ed Sal Terrae. p.338.
- Evangelio de Judas. Evangelio apócrifo. Evangelio Judas. Judas <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://yamani313.files.wordpress.com/2012/11/el-evangelio-de-judas.pdf&ved=2ahUKEwiX8POQ9KjuAhWSFlkFHbikD7gQFjAAegQIAhAB&usg=AOvVaw0LVxONKw3FbtmBGzY0pEBI>
- Guardini, R. (1918). El espíritu de la liturgia. <https://es.scribd.com/doc/38512669/Romano-Guardini-El-espiritu-de-la-liturgia-completo>
- Kerényi, Karl. (2004). Eleusis. Madrid: Ediciones Ciruela
- Kundera, Milán. (1986). El arte de la novela. Barcelona, Tusquets.
- Moltmann, J. (1972). Sobre la libertad, la alegría y el juego. Los primeros libertos de la creación. Salamanca: Sígueme.
- Nietzsche, Friedrich. (199). Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro. Barcelona; Ediciones Altaya.
- Rabelais, François. (2009). Gargantúa y Pantagruel. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Zambrano, M. (2002). Revista Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano", n.º 4, Barcelona, 2002, pp. 117-120. Publicado en La palabra y el hombre. Revista de la Universidad veracruzana, n.º 2, abril-junio 1957.