

El clown, lo cómico y el más allá

PRIMERA PARTE. LA NATURALEZA DE LO CÓMICO

¿Qué es lo que determina que algo sea cómico o no lo sea? ¿Cuál es la naturaleza de lo cómico? ¿Por qué podemos reírnos de algunas cosas y de otras no? ¿Nos reímos de alguien que cae en la calle? ¿Y si en esa misma caída ese alguien se hace daño? ¿Cómo es posible que el público pueda reír de las tremendas desgracias que les ocurren a los payasos? La risa. ¿Qué es eso?

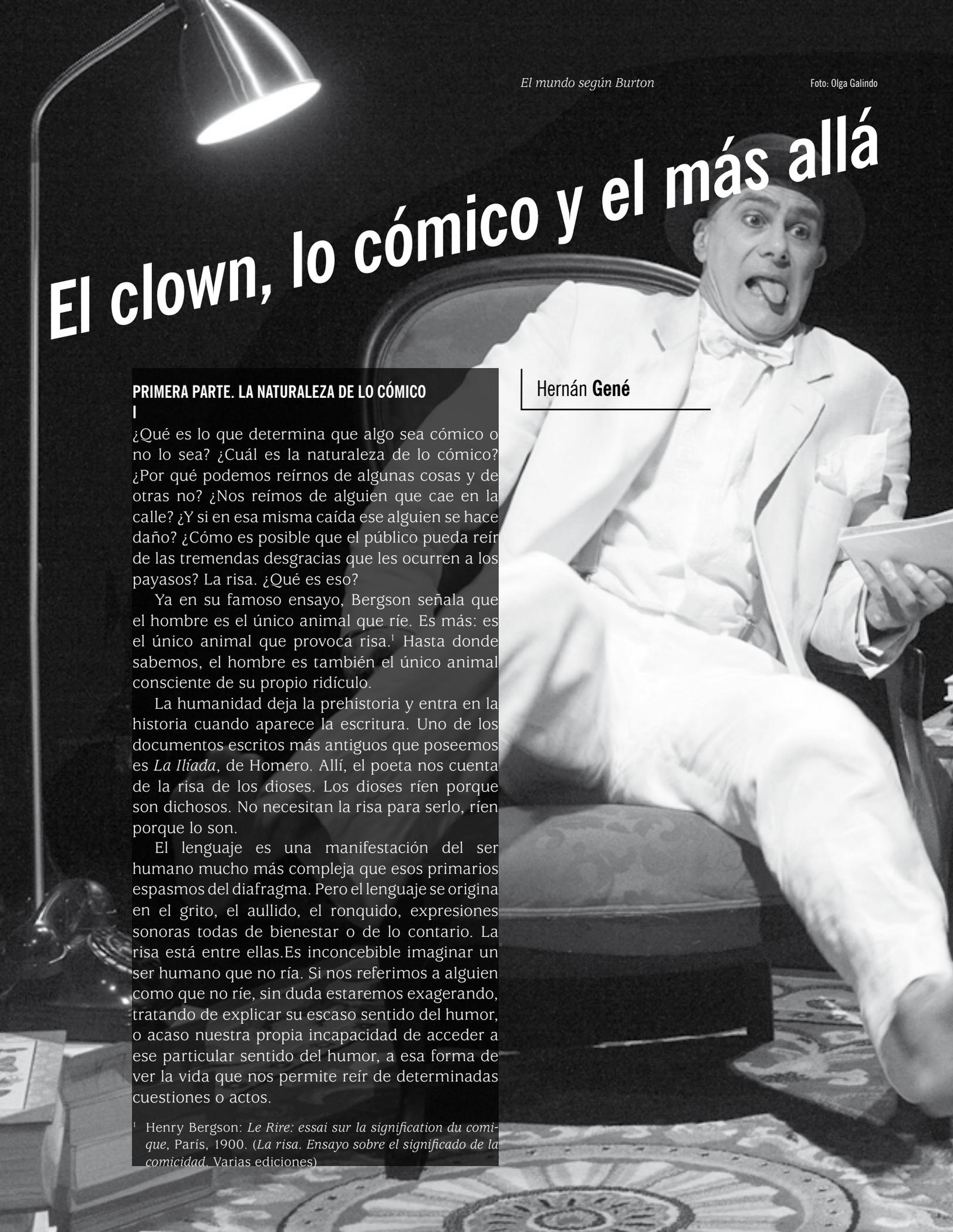
Ya en su famoso ensayo, Bergson señala que el hombre es el único animal que ríe. Es más: es el único animal que provoca risa.¹ Hasta donde sabemos, el hombre es también el único animal consciente de su propio ridículo.

La humanidad deja la prehistoria y entra en la historia cuando aparece la escritura. Uno de los documentos escritos más antiguos que poseemos es *La Ilíada*, de Homero. Allí, el poeta nos cuenta de la risa de los dioses. Los dioses ríen porque son dichosos. No necesitan la risa para serlo, ríen porque lo son.

El lenguaje es una manifestación del ser humano mucho más compleja que esos primarios espasmos del diafragma. Pero el lenguaje se origina en el grito, el aullido, el ronquido, expresiones sonoras todas de bienestar o de lo contrario. La risa está entre ellas. Es inconcebible imaginar un ser humano que no ría. Si nos referimos a alguien como que no ríe, sin duda estaremos exagerando, tratando de explicar su escaso sentido del humor, o acaso nuestra propia incapacidad de acceder a ese particular sentido del humor, a esa forma de ver la vida que nos permite reír de determinadas cuestiones o actos.

¹ Henry Bergson: *Le Rire: essai sur la signification du comique*, París, 1900. (*La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Varias ediciones)

Hernán Gené



Precisamente, el hombre es humano porque A) tiene el cerebro de un tamaño determinado en relación a cuerpo, B) porque camina erguido sobre dos patas, que se supone fueron las traseras en algún tiempo remoto, C) porque tiene el pulgar en oposición, D) porque se expresa a través de un lenguaje hablado, y, también, E) porque ríe. Si no ríe no es humano. Hasta el monstruo de Frankenstein se permite alguna sonrisa en su malformada tosquedad. Resulta sumamente inquietante imaginar a un personaje que hace el mal sonriendo, acaso riendo. Pero resulta mucho más terrible la idea de un personaje que no ríe en absoluto.

“No, míster Bond, espero que muera”. Es una frase que encierra un complejo sentido del humor. James Bond ha sido apresado por el maléfico Goldfinger, quien lo ha atado a una camilla en la cual un gigantesco rayo laser se apresta a matar al valeroso agente secreto. Bond, heroico y desafiante, pregunta, “¿Espera usted que hable?”. Y Goldfinger, irónico, responde simplemente, “No, espero que se muera”.² Una excelente respuesta, que derrumba instantáneamente todos los tópicos de valentía cinematográfica expuestos en la serie Bond, que no desperdicia nunca la oportunidad de colar una buena broma entre tanta violencia.

II

Así, de la risa como atributo humano pasamos al sentido del humor.

No cabe duda de que el sentido del humor está relacionado con la inteligencia. La capacidad de entender y procesar una broma es propia de una actividad cerebral muy sofisticada que pone en juego muchas variables, en una brevísima porción de tiempo para encajar correctamente tal o cual estímulo pretendidamente gracioso. Sin embargo, no sería correcto pensar que a mayor coeficiente intelectual mayor sentido del humor. Sería un error por demás estúpido establecerlo así, y bien es sabido que hasta los coeficientes intelectuales más básicos son poseedores de este apreciado atributo.

¿Qué es gracioso y qué no lo es? ¿A quién va dirigida la broma y en qué momento? Que una cantidad considerable de personas, el público, ría en el mismo momento de la misma broma no quiere decir que todos posean idéntico coeficiente intelectual en absoluto. Más bien podría significar que pertenecen a una misma cultura,

² *Goldfinger*, 1964, dirigida por Guy Hamilton. (En España, *James Bond contra Goldfinger*; en Argentina, *Dedos de oro*; en Colombia y México, *007 contra Goldfinger*).

que manejan más o menos la misma información necesaria para comprender los entresijos del chiste expuesto. ¿Significa entonces que todos tienen el mismo sentido del humor? No lo creo.

¿Pero qué es el sentido del humor?

Un *sentido* es la capacidad que poseen ciertos organismos para percibir lo que les rodea, o su propio cuerpo, a través de estímulos. A los cinco clásicos sentidos humanos se le ha agregado uno más, inexplicable científicamente, que a falta de un nombre mejor se le conoce como *sexto*. Podríamos decir que el sexto sentido es la capacidad de ciertos organismos de percibir lo misterioso y de adaptarse a él.

Hay otra cantidad de sentidos, más bien intelectuales y culturales, que ayudan a nuestra sociedad a sobrevivir, como el *sentido del decoro*, *del pudor*, *de la oportunidad*, etc. Entre ellos está el sentido del humor, que siguiendo la línea establecida podríamos definir como la capacidad de percibir lo cómico.

¿Y qué es lo *cómico*? Pues algo que divierte o hace reír, perteneciente a la *comedia*. Y como sabemos que la comedia es un género dramático cuya acción hace resaltar los aspectos humorísticos de la trama y que tiene un final feliz, entramos en materia teatral, que es el asunto de estas reflexiones.

III

Para representar una comedia necesitamos artistas graciosos y público con sentido del humor. No debemos confundir una cosa con otra. Ser gracioso y tener sentido del humor no es lo mismo. Se podría argumentar que ser gracioso conlleva el poseer sentido del humor, pero no creo que esa argumentación llegue muy lejos. En mi experiencia como docente y formador de payasos me he encontrado innumerables veces con artistas muy graciosos que ni siquiera eran capaces de comprender sus propias bromas, aquellas que el público festejaba. Mucha gente es graciosa a pesar de sí misma. El gran Moliere, sin ir más lejos, pasó muchos años de su vida tratando de convertirse en actor dramático, que era su sueño. Sin embargo, y por suerte para nosotros, algunas de sus características físicas y personales hacían de él un ser más dotado para la comedia que para la tragedia y así lo comprendió. Frustrado, se dedicó a lo que mejor hacía y sus comedias son un ahora un ejemplo perfecto de comicidad, sentido del humor, inteligencia y estructura dramática.



Hay personas que son graciosas a pesar de sí mismas y comprenderlo y aceptarlo es un rasgo de inteligencia, aunque sin duda alguna, para el arte del teatro es mucho más recomendable que el actor sea del todo consciente de sus capacidades y pueda explotarlas al máximo.

¿Se puede ser gracioso sin sentido del humor? Pues creo que sí, siempre y cuando se tenga alguien cerca que sea capaz de señalar lo cómico en cada momento.

IV

Un personaje de Woody Allen observa que lo cómico es tragedia con más tiempo.³ Es decir, cualquier hecho trágico puede volverse cómico con el paso del tiempo. El enunciado encierra el concepto de que la vida es en sí misma pura tragedia. Todo en ella es, pues, en primera instancia, sufrimiento injusto e incomprensible. Sería solo dejando pasar el tiempo y aceptando ese sufrimiento, que algo podría devenir comedia. Un pensamiento muy *wodyallenesco*, pues para él (o al menos para alguno de los personajes de sus películas) *la vida está llena de soledad, miseria, sufrimiento y tristeza. Y además, es demasiado corta.*⁴ Pareciera que Woody Allen nos dijera que nada nace cómico sino que deviene en ello con el paso del tiempo.

Pero ¿con qué se puede bromear y con qué no se puede? Está claro que es muy difícil encajar chistes sobre el holocausto nazi, o sobre la muerte de los indocumentados que tratan de atravesar fronteras huyendo de las injusticias de su lugar, o los bombardeos militares a escuelas y hospitales en zonas de conflicto. Pero no nos cuesta nada reírnos de cristianos en la arena de un circo romano, lanzados allí para ser devorados por fieras hambrientas delante de un público también hambriento –aunque con un hambre de otra naturaleza–. ¿Quiere decir eso que los casi dos mil años que median entre este episodio es tiempo suficiente como para poder tomar distancia y reírnos relajadamente de aquellas víctimas, pero no lo son tanto las casi ocho décadas que han pasado desde los campos de concentración de Auschwitz? ¿No eran acaso aquellas víctimas tan humanas como estas?

Si el paso del tiempo fuera la única norma para que un hecho terrible se volviera plausible

de ser convertido en broma, estaríamos simplificando demasiado la ecuación, pues bien es sabido que desde el hundimiento del Titanic han pasado apenas unos años más que desde el holocausto y sin embargo nadie objetaría que se hiciera una película cómica al respecto y muy pocos aceptarían lo mismo sobre los campos de concentración nazis.

No es solo el tiempo lo que permite que algo trágico se vuelva cómico, sino también qué ocurre durante ese tiempo, cómo evoluciona la sociedad y su cultura. O más bien, la unidad de tiempo utilizada es una variable, cambia según la ocasión. Aunque también cambia según la cultura, los gustos y costumbres de un pueblo y, acaso también, la implicación o distancia respecto del hecho en sí. Una novia deja plantado al novio ante el altar. En un orden descendente, podemos imaginar que quienes primero puedan reír de este hecho serán los menos involucrados emocionalmente en él, digamos quienes leen la noticia en el periódico, luego los parientes y amigos menos allegados, más tarde los familiares un poco más cercanos, y así hasta llegar a los protagonistas de la historia, ella y él. Cuanto mayor sea la distancia emocional entre el hecho y su representación más fácil será reírse de él. Distanciarse emocionalmente de un episodio lleva tiempo, y no el mismo para todos. Hace falta tiempo, sí, inteligencia también y una sutil combinación de experiencias y formas de ver la vida para aceptar reírnos de algo que nos involucra emocionalmente. Puedo saber con relativa facilidad con qué cosas es posible bromear o no con ciertos amigos, pero es mucho más difícil entenderlo cuando esos amigos se transforman en unos cientos o miles de desconocidos, que acuden al teatro llamados por vaya uno a saber qué ilusiones.

Hace poco, mi amigo H se había quedado sin trabajo y no tenía dinero. Mientras nos contaba una desdichada discusión que había tenido por enésima vez con su pareja, todo hacía parecer que su vida no solo atravesaba un mal momento sino que no presentaba ni un pequeño resquicio por donde se pudiera entrever una esperanza. En un momento determinado dijo: “Por suerte, al salir de casa pisé una baldosa floja y me llené el pantalón de barro”.

Por fortuna, dijo *por suerte* antes de anunciar nuevas desgracias. Su sentido del humor estaba intacto. A pesar de tanto dolor y desconcierto tenía la capacidad de observarse y verse ridículo, pequeño y miserable. Mi amigo H podía reír –con amargura sí, pero reía– de su propia desdichada

³ *Crime and misdemeanors*, 1989, dir. Woody Allen, (*Crímenes y pecados*, en Latinoamérica; en España, *Delitos y faltas*).

⁴ *Anny Hall*, 1977, dir. Woody Allen (En Argentina, México y Venezuela, *Dos extraños amantes*).

realidad. Eso daba pie a que otros riéramos con él de su malhadada situación y, en suma, nos reímos de él. Su inteligente guiño nos autorizaba a tomar lo doloroso con algo más de liviandad. Su capacidad de reír sobre el asunto no estaba directamente relacionada con el tiempo transcurrido desde el momento en que habían ocurrido los hechos, que era brevísimo, sino con un alejamiento, casi brechtiano, que le permitía procesarlos y verlos desde una cierta lejanía.

No todo lo que parece cómico a unos, fatalmente, debe serlo para otros. Para que algo resulte cómico es necesario, para el receptor, tomar una distancia, específicamente emocional, respecto al hecho en sí. Es claro que el emisor ya ha hecho el proceso de distanciamiento, pues de lo contrario no podría haber hecho la broma; pero al mismo tiempo debe saber si su público también está capacitado emocionalmente para aceptarla.

SEGUNDA PARTE. FICCIÓN Y REALIDAD

I
Las desgracias que les ocurren a los payasos son innumerables. Eterno segundón, inadaptado, corto de entendederas, menospreciado y vilipendiado en todas partes, torpe cuando no inútil, inseguro ante la representación de la autoridad, el payaso parece encarnar todas las debilidades del ser humano.

Cuando Charles Chaplin, con su sempiterno personaje del Vagabundo es contratado en el circo como ayudante de pista, no prevé de ningún modo que su empeño en hacer bien su trabajo devendrá en una caótica escena de destrucción. Ni mucho menos aún podía imaginar que esa apocalíptica escena despertaría las mas furiosas

carcajadas del hasta ese momento desaprensivo público asistente a la función.⁵ Ante el horror del mago, que ve cómo sus trucos son develados uno a uno mientras un encabritado burro persigue al desafortunado ayudante, nosotros, el público de la película de Chaplin, asistimos a la paradoja de ver que cuanto más desesperado está Charlot, más se divierte el público del circo, y nosotros con él. El público del la función ríe a más no poder mientras el desesperado ayudante de pista trata de subsanar sus errores y solo genera otros peores.

Aquí parece haber una clave: cuánto más sufra el personaje, más ríe el público.

Previo a esta escena, y a raíz de la primera irrupción de Chaplin en la pista, interrumpiendo el desarrollo del espectáculo en el número de los payasos, el aburrido público presente pareció despertar al ver a este pequeñajo personaje correr asustado escapando de un policía que le persigue. Es que su vital necesidad de huir de la policía y de poner a salvo su vida hace que no registre nada de lo que sucede a su alrededor –caídas, tropiezos–, y solo corre para salvar su vida.

En la siguiente escena, el mago y su bella ayudante realizan su número: la joven desaparece de una silla en la que está sentada para aparecer dentro de una caja. Cuál no sería la sorpresa de todos cuando quien aparece no es ella sino el mismo Charlot, siempre tratando de ocultarse de la policía. El público vuelve a reír a mandíbula batiente, y cuando el involuntario payaso desaparece huyendo, el benemérito lo reclama al grito de “¡que vuelva el gracioso!”

⁵ *The Circus (El circo)*, 1928, escrita, dirigida, producida y protagonizada por Charles Chaplin.



Chaplin con Merna Kennedy y Henry Bergman, *The Circus*



Hernan Gené, como parte de El clú del clau en *Historia del Teharto*

El dueño del circo decide entonces hacerle una prueba como payaso, ya que parece gustar tanto al público. La prueba resulta ser terriblemente mala pues Charlot no deja de hacerse el gracioso, lo cual, obviamente, no hace reír a nadie. Solo cuando reacciona con autenticidad –como cuando trata de evitar que le embadurnen la cara con crema de afeitar–, vuelve a despertar hilaridad. Pero queda claro que no sirve como payaso.

No sirve porque la falta técnica. No se trata de *hacerse* el gracioso, sino de *serlo*. Él no puede reconocer dónde está su fuerte y por ende ni siquiera es capaz de repetir un gag. Conclusión, lo contratan como ayudante de pista. Y aquí llegamos a la escena antes mencionada en la que, tratando simplemente de hacer su anónimo trabajo, crea tal caos mientras el público no para de reír de que el dueño del circo, hábil empresario, razona: “es genial y él no lo sabe; dejémosle como ayudante”.

Si él se propone hacer gracia no lo consigue, pero si quiere hacer algo bien (algo para lo que no está preparado) es el mejor. ¿Cómo se explica esto?

Para entenderlo, tenemos que separar al actor de su personaje. Un clown, lo mismo que el común de los mortales, no desea hacer reír a nadie, solo desea hacer bien su trabajo. No lo hace para ser gracioso, lo hace para sobrevivir (Chaplin, Laurel & Hardy), para conseguir el amor de una mujer (Keaton), para ayudar al prójimo (Hermanos Marx), etc. Nunca lo hace para hacer reír.

Sin duda alguna, el actor que interpreta al clown sí quiere hacer reír a su público. Y también lo desean el director, el guionista, el vestuarista, el productor, el dueño del circo, etc. Todos excepto el personaje, cuya misión es hacer bien su cometido.

El arte del actor que interprete a un payaso radica en usar su técnica para que no se vean los hilos que mueven los gags, los chistes, los efectos cómicos. El payaso entra a escena con tres docenas de platos apilados y el público sabe que esos platos terminarán en el suelo, hechos añicos. El actor sabe cuándo y cómo dejarlos caer, pero debe interpretar a su personaje, que no quiere romper ni un solo plato. El payaso lucha denodadamente para que los platos no caigan, y esa lucha es teatro, interpretada por el actor. En este juego dialéctico radica gran parte del arte del clown, en no dejar ver los hilos de los efectos cómicos e interpretar el sufrimiento del personaje ante cada desgracia, a pesar de que el actor y toda la compañía se llenen de regocijo con cada carcajada. Un arte muy sutil, verdaderamente, y muy difícil de alcanzar.

Así mismo, las desgracias que sobrevienen a los personajes son parte inherente de la dramaturgia universal, no solo de la de los payasos, y sabemos que solo al final podrán alcanzar la paz y la felicidad (si no se trata de una tragedia, en cuyo caso esa paz no llegará nunca) Pero no nos reímos de las desgracias de Hamlet o de las de Edipo, que son muchas, pero sí con las de los payasos. Al igual que los payasos, los personajes trágicos no desean que les ocurra lo que les ocurre. Podemos citar a Hamlet: “El mundo está desquiciado. Vaya faena que haya nacido yo para enderezarlo”.⁶ Por demás está claro que el príncipe no logra encajar el pesado encargo que le han hecho. Su padre le ha puesto en una encrucijada que le costará la vida, y de paso la de varios que, sin ser parte directa del asesinato del viejo rey, pagan con sus vidas el pecado de estar cerca del príncipe.

II

Con su poderoso y original argumento, *Edipo Rey* no tiene ni una línea que podamos pensar que encierre una gracia, un chiste. *Hamlet* sí las tiene: momentos puntuales insertos inteligentemente entre tanto drama para dar al espectador un respiro con alusiones a la realidad, personajes cómicos, puntos de vista, etc. Pero cuando alguien va al teatro a ver *Hamlet* o *Edipo Rey*, sabe que a lo que va es a ver una tragedia, y no reirá, excepto cuando se le invite a hacerlo. El público sabe cuándo debe reír y, salvo pocas excepciones, aplica esa no consciente sabiduría cada vez que ve una pieza teatral.

⁶ William Shakespeare: *Hamlet*, a.1, esc. V.

¿Por qué reímos con las desgracias del payaso y no con las de Edipo y Yocasta? Se argumentará que del mismo modo que el público sabe que a ver una tragedia sabe también cuándo verá una comedia, y se predispone a ello con un humor diferente. Si va a ver a un payaso espera reír, y al ver a ese personajillo extravagante, vestido de un modo poco coherente, uno siente que puede relajarse en su butaca y dejarse llevar por su sentido del humor. Y cuando el personajillo extravagante se da de bruces contra el suelo, el espectador, lejos de preocuparse, ríe. Ríe más aún cuando el personajillo extravagante se echa a llorar y de sus ojos brotan enormes lágrimas que alcanzan a empapar al Jefe de Pista, que rápidamente le increpa y lo conmina a dejar el escenario para dar paso a un artista de verdad, no al payaso y sus payasadas. Pero el payaso no quiere irse y trata de sobornar al Jefe de Pista con un bollo de crema que guarda en su bolsillo. El Jefe afirma que adora los bollos de crema y que por tener uno ahora mismo estaría dispuesto a hacer la vista gorda por un momento y permitir que el payaso se quede. Pero cuando aquel saca el bollo en su bolsillo, resulta que se ha convertido en un amasijo de migas y crema como resultado de la caída inicial. El payaso, confundido, balbucea incoherentes excusas mientras el Jefe lo coge de una oreja y lo lanza hacia la salida. El payaso maltratado sufre y el espectador ríe. La escena se pudo prolongar el tiempo que sea, pero su estructura será siempre la misma: el clown trata infructuosamente de solucionar un problema que seguramente él mismo ha causado, lo cual hace que se meta en otro problema aún peor.

Si nos detenemos apenas un instante a reflexionar sobre lo anterior, podemos entrever con facilidad que la vida del payaso, su mundo, es terriblemente desgraciado.

Para que el público ría, el actor debe saber expresar el padecer del personaje. No es la caída lo que nos hace reír, es la humanidad que el actor pueda articular ante el fracaso lo que conseguirá la reacción esperada. La clave no está en el chiste o el gag sino en la contradictoria relación del payaso con él. Cualquiera puede representar la clásica entrada en la que el clown pisa una cáscara de plátano y cae de culo al suelo, no hace falta ser un genio para hacerla. Bastará con practicar un poco cómo caer para no hacerse daño. Lo que no cualquiera puede interpretar es el instante posterior a la caída, ese momento tan humano en el que uno se da cuenta de que está en el suelo. En ese momento el público podrá intuir el corazón del personaje gracias a la

maestría del actor que, una vez más, sabe ocultar su técnica y expresar emociones.

Reímos de las desgracias de los payasos porque de algún modo quienes los interpretan le hacen al público un sutil guiño autorizándoles a hacerlo.

TERCERA PARTE. EJEMPLOS DESDE MI EXPERIENCIA

! Cuando comencé a trabajar como payaso y en el mundo del humor, mi principal objetivo era conseguir la risa del público. No podía tolerar que pasaran más de cuarenticinco segundos sin una carcajada, y si algo así ocurría pensaba que todo iba mal y que el show se venía abajo. Esta necesidad mía de oír risas casi constantemente hacía que, tanto como intérprete como director, lograra espectáculos muy divertidos pues estaban armados colocando un gag a continuación de otro y de otro y de otro más.

Tardé muchos años en comprender que así me perdía explorar y explotar otras variables más profundas, como la poesía que pueda haber en el mundo de los payasos. Cuando digo *poesía*, no me refiero a momentos ñoños en los que el actor finge que el payaso es un individuo sensible enseñando una flor, o cosas por el estilo igual de detestables, no. Me refiero a momentos en los que la risa se suspende y deja paso a una reflexión profunda sobre la naturaleza humana y sus contradicciones.

Comencé a sentir la necesidad de explorar ese terreno unos diez años después de haber empezado a trabajar con el clown. Esta búsqueda se concretó algunos años más tarde, con un número en solitario en el que mi personaje preparaba el espacio para lo que era obviamente una cita amorosa.⁷ Colocaba un delicado mantel sobre la mesa, un florero y una flor, y el retrato de una hermosa mujer que sin duda alguna era el objeto de su amor. Se aseaba y perfumaba dedicando al retrato las más tiernas miradas. Luego de una larga espera, quedaba claro que ella no acudiría a la cita y, profundamente deprimido, retiraba los elementos que había colocado con tanto mimo. El público, que había reído alegremente con el momento de la preparación y los problemas que mi personaje había ido encontrando, asistía ahora en silencio a la tristeza del momento, y yo podía disfrutar, por primera vez en mi vida de clown, de ese silencio triste hasta el momento de volver a hacer un gag y recuperar la risa del público.



⁷ Hernán Gené: *My one and only love*, 2003.

La escena continuaba conmigo recogiendo la mesa, sumido en una profunda depresión. Sonaba el teléfono y, gracias a mi alegre reacción, el público deducía que la cita había vuelto a ser posible, que ella sí vendría. Yo corría alocadamente, pletórico, para volver a prepararlo todo: mesa, mantel, flor, retrato, etc. Cuando ya estaba todo listo, tomaba conciencia de algo y, corriendo hacia el retrato, cambiaba la foto por la de otra hermosa mujer. El público lanzaba una carcajada al constatar la frivolidad del personaje que hace unos pocos minutos les había embargado el corazón con su tristeza.

Un nuevo llamado telefónico dejaba claro que esta cita tampoco se concretaría y yo volvía a guardarlo todo en un cajón. Al coger la flor veía una hermosa mujer del público y, entre tímido y receloso, me acercaba a ella para ofrecérsela. Era un momento de gran ternura, y cuando ella cogía la flor el payaso descubría que la chica tenía pareja, pues estaba sentada al lado de un hombre. El ánimo del personaje se derrumbaba, con el corazón destrozado, y el público volvía a pasar de la risa al estupor y del estupor a la congoja.

Como cierre, tomaba el marco con el retrato de la chica para guardarlo. Pero justo antes de hacerlo, me detenía y volvía a mirar la foto, pensativo. El público, en silencio, asistía lo que parecía ser un momento de honda intimidad entre el personaje y la figura de la mujer. Luego de ese breve momento, arrancaba la foto, la dejaba caer al suelo sin ninguna contemplación y me guardaba el marco. Dejaba el escenario entre las carcajadas del público.

II

En 2004 monté una versión clown de la obra de Bertold Brecht *Los Horacios y los Curiácios*.⁸ En ella pude ir aún más a fondo con el juego de variables entre la risa y otros tipos de emoción. La obra narra un episodio de la historia de Roma. El pueblo de los Horacios invade el de los Curiácios, menos fuertes militarmente, derrotándolos con facilidad hasta que un soldado Curiácio logra el triunfo para su pueblo gracias a una hábil estratagema, imponiéndose con inteligencia a la fuerza bruta.

Fue el primer espectáculo que dirigí teniendo una clara premisa ideológica antes de comenzar los ensayos. Hasta ese momento, la ideología de mis espectáculos se iba perfilando a medida que avanzaba el montaje, no sabía qué era lo que quería decir hasta no tener el montaje terminado, ni tampoco me preocupaba por averiguarlo. Esta vez partí de la idea: quería que el público se viera reflejado en la actitud de los payasos ante los horrores de la guerra, que viera en la vulnerabilidad de los personajes ante la prepotencia de los poderosos la suya propia, y que no pudiera dejar de sentir que en una contienda armada todos somos perdedores.

La preparación del espectáculo coincidió con el inicio de la segunda Guerra del Golfo en la que España se alió con los Estados Unidos y Gran Bretaña para invadir Iraq con la excusa de que el país de Medio Oriente estaba fabricando armas de destrucción masiva. Cuando el gobierno anunció la intención de participar activamente en

⁸ Hernán Gené: *Sobre Horacios y Curiácios*, 2004. Premio Max al mejor espectáculo del año.



Diane Keaton y Woody Allen en Annie Hall

la guerra, miles de personas nos echamos a las calles para protestar por esa decisión, pese a lo cual España entró en guerra con Iraq.

Ya durante los ensayos, en Madrid, un grupo de terroristas hizo detonar varias bombas en trenes de cercanías dejando casi doscientos muertos y una enorme cantidad de heridos. Todo este clima colaboró para que la hondura del espectáculo fuese incluso mayor de la que pretendíamos, pues cada frase, cada acción de los payasos, cobraba un significado directo con la realidad en las mentes de los espectadores.

La estructura del show era muy simple: un grupo de seis payasos comienza a representar la obra de Brecht, pero es incapaz de diferenciar entre la realidad y la ficción y toma las acciones de guerra como hechos reales, fuera del contexto teatral. Así, un payaso se acobardaba en el momento de tener que asesinar a un enemigo desarmado y se negaba a seguir con la función, a pesar de que lo que tenía entre manos era una escopeta de juguete. El arma era entregada a otro payaso que sufría una crisis similar y le entregaba el arma a su compañero que se la daba a otro y a otro, hasta que el último la dejaba en manos de alguien del público y huía junto a sus compañeros.

Por momentos, los payasos decían sus frases al público, recitando algún poema de Brecht. Comenzaban alegres, pero a medida que escuchaban lo que estaban diciendo se ponían blancos de miedo y se miraban desolados.

En una escena, los Curiácios buscan un voluntario para ir a la batalla contra los Horacios. Todos ponían excusas para no ir: “tengo a mi madre enferma”, “he quedado con mi novia”, “tengo que terminar una novela que estoy leyendo”, etc. El más lerdo a la hora de excusarse era elegido. Entonces sus compañeros lo despedían con abrazos, como a un héroe, le hacían regalos o le daban consejos del tipo “acaba con ellos”, “eres un valiente”, etc. Por último, un compañero le entregaba una bandera blanca, que el homenajeado confundía con una sombrilla para ir a la playa. El otro le aclara de que se trataba: “es una bandera blanca, de paz. Es para que el enemigo no te descerraje un tiro a quemarropa y deje tus intestinos esparcidos por el suelo”. Y a medida que se iba alejando de él, dejándole solo en el centro del escenario, seguía con sus descripciones. Le decía que gracias a la bandera blanca el gas mostaza no le corroería los pulmones, las bombas no lo desmembrarían, ni las ametralladoras lo barrerían de la faz de la tierra dejándolo convertido

en una masa irreconocible incluso para su propia familia. El discurso era largo y el mismo clown que lo llevaba a cabo iba poniéndole un tono cada vez más angustiante hasta terminar diciendo: “pero todo esto no te va a pasar, porque llevas una bandera blanca”. Luego de una pausa honda y dramática, el payaso con la bandera le decía al público: “Yo no quería hacer esta escena”, y salía.

El arco de la escena llevaba al público a través de muy variadas emociones. Desde las risas ante las tontas excusas para no ir a la guerra que ponía cada payaso, hasta la estupefacta angustia del final. Pero lo que resultaba realmente interesante era que el público no sabía cuándo había dejado de reír para empezar a sentirse incómodo. El pasaje de un estado al otro era muy sutil, pero existía. Yo mismo lo había puesto allí, y sabía perfectamente cuál era el punto de inflexión.

Una vez que el payaso había salido de escena, los cinco restantes lo despedían agitando suavemente sus manos y tarareando *sotto voce* una triste canción de The Beatles. Vale decir, que una vez que tenía al público cogido de la garganta, no iba a soltarlo tan fácilmente, y me preocupaba de aumentar su angustia haciendo que se preguntara por qué se había estado riendo de algo tan cruel, algo que ocurría cada día, no muy lejos de donde estaba, a personas iguales a él.

Pude hacerlo gracias a que dejé de tomar la risa del espectador como motor de mis espectáculos de clown. La clave estaba en elevar el tono cómico del show para luego cortarlo de raíz y dejar a los espectadores suspendidos y atónitos, emocionalmente involucrados, entrando y saliendo del simple mundo cómico, habitual en la mayoría de los números y espectáculos de clown.

III

El mundo según Burton es un espectáculo en solitario, sin palabras, creado e interpretado por mí, de algo más de una hora de duración.⁹ En él, Burton despierta en el suelo, debajo de una sábana blanca. Ve que se encuentra en una habitación, también blanca, que no conoce pero que le es familiar. Descubre en ella un sillón, una pequeña mesa auxiliar, una radio a transistores, una vetusta máquina de escribir, un teléfono bastante antiguo y libros, muchos, muchos libros.

El mundo al que se refiere el título, el que Burton interpreta, es un mundo metafísico, misterioso y, generalmente, inhóspito para el payaso.

⁹ Hernán Gené: *El mundo según Burton*, 2018.



A medida que va descubriendo los elementos y objetos que pueblan la escena, estos se rebelan contra él. Cuando abre un libro, este se incendia; al abrir otro libro, sus páginas salen volando por el aire y desaparecen en la oscuridad que rodea la habitación, lo mismo que un pañuelo que usa para sacudir el polvo de otro de los libros. Dentro de un libro encuentra otro libro, y dentro de él otro más. De este último sale una mariposa que escapa volando. Cuando se dispone a leer, el teléfono suena, pero al dejar el libro para atender la misteriosa llamada, el aparato queda en silencio, y solo volverá a sonar si vuelve a abrir el libro.

Los gags del espectáculo están contruidos en base a una premisa metafísica: todo es posible, pero perturbadoramente fantástico.

Como dije, es un espectáculo sin palabras. Burton es un ser muy simple, como lo son los clowns, y no comprende qué está haciendo allí, ni por qué ocurren las inquietantes cosas que conté. Apenas puede balbucear algunas palabras, que el espectador intuye más que escucha: “Qué raro...”, su primera reacción ante lo que vive, y luego “¿Por qué?”.

Sin embargo, entre las risas causadas por los gags y las situaciones cómicas, el público puede encontrarse a sí mismo, preguntándose por qué le ocurren a él mismo tantas cosas que no deberían ocurrirle, que no comprende ni se merece. Es el misterio de la vida lo que se pone en el escenario, con su modo fascinante, seductor y poético. Pero la vida es también desconcierto, soledad, desprotección. *El mundo según Burton* pone al espectador ante ese espejo, el de las cosas que no puede manejar ni controlar, ni tan siquiera prever.

Los objetos que Burton encuentra y usa en escena son reales, simples y reconocibles, por él y por todo el público, pero se comportan de un modo extravagante, fuera de su corporeidad. Nótese que al decir que *los objetos se comportan*, estoy dándole ya un poder que usualmente no tienen, pues los objetos no se comportan de ninguna manera, son objetos sin más. Somos nosotros quienes les otorgamos una vida, un significado, un poder. Un libro es un libro, está sobre la mesa, y seguirá estando allí en tanto yo no lo mueva y lo lleve a otro sitio. Sin embargo, Burton, solo en esta nivea habitación, no encuentra las cosas donde las dejó o donde deberían estar. El público tampoco alcanza a comprender qué ocurre, no puede ver cómo algo ha cambiado de lugar, cómo algo sólido y concreto puede salir volando para no regresar jamás. Por momentos, Burton y los espectadores

forman una comunión en el desconcierto. El alivio del público radica, como siempre en el teatro, en que no es a él al que le ocurren las cosas sino al personaje. Por eso puede reír, porque la proyección que hace sobre las desgracias y la simpleza del payaso, lo libera por un momento de la angustia de saber que tal vez él también sea personaje dentro de un mundo extraño.

Leyendo, Burton se queda dormido. Parece que sueña, pues se inquieta y revuelve balbuceando incoherencias. Al despertar está en la misma habitación, y vuelve a quedarse dormido. Vuelve a despertar y vuelve a dormirse, y sueña. Sueña que el libro que está leyendo se le cae de las manos y, al tratar de recogerlo, el libro escapa corriendo. Burton lo persigue y corren, primero por las calles y luego alrededor de todo el planeta. Como el libro es más veloz que él, pasa de ser perseguido a ser el perseguidor y alcanza a Burton, devorándolo. Burton, dentro del libro, se precipita en un abismo golpeando contra los riscos, viendo pasar en su caída a personajes de la literatura universal que lo miran con indiferencia: Los tres mosqueteros, Sherlock Holmes, El sombrero loco... Por fin, uno de esos personajes abre un libro y Burton, cayendo dentro de él, se encuentra en el mismo sillón del comienzo, con el mismo libro entre las manos. Y Burton vuelve a despertar.

Burton se duerme y sueña, despierta dentro del sueño, para volver a dormirse en sueños y volver a despertar en el interior de ese sueño, que ya está dentro de otro sueño. El público ya no sabe qué es sueño y qué es realidad, pero sabe, aunque posiblemente no lo recuerde, que la obra empezó con Burton despertando en esa extraña habitación, cubierto por una sábana blanca. Al final, Burton descubre debajo de una tela también blanca, –como un reflejo de cómo se encontraba él al comienzo de la función–, un muñeco con su misma apariencia, aunque de menor tamaño. Con alegre desconcierto constata este parecido, pero se espanta al comprobar que el muñeco no tiene pulso. Trata de revivirlo con técnicas de reanimación, pero todo es inútil. Abatido, levanta el muñeco. Dos mariposas comienzan a revolotear a su alrededor. Burton y el muñeco salen de escena rodeados de mariposas. Fin.

Hay muchas cosas en el espectáculo que yo mismo no comprendo, ni sé por qué ocurren. A veces pienso que tal vez Burton esté muerto y que necesita esta experiencia, entre corpórea y psíquica, para poder dejar su cuerpo y pasar al



Foto: Ros Rivas

más allá, si es que hay un más allá. De todos modos, no es más que una posible lectura de la obra, una interpretación, entre muchas. No quiero explicar demasiado –ya he dicho que hay muchas cosas en el show que no comprendo a pesar de haberlas creado–. Ese es *El mundo según Burton*.

FINAL

Estos tres ejemplos no tienen más intención que poner de manifiesto que el payaso puede ser un personaje que permita al intérprete ir más allá de los marcos tradicionales para explorar otros terrenos expresivos.

El clown es un personaje muy simple, sin los vericuetos intelectuales de Hamlet, ni la infernal hondura de Macbeth. No tiene el peso escénico de Edipo, ni la oscura ambición de Lady Macbeth. Perdería cualquier batalla con, o junto a, Ricardo III, y jamás sería amado por Julieta. No es más que un payaso: eterno segundón, inadaptado, corto de entendederas, menospreciado y vilipendiado en todas partes, torpe cuando no inútil, inseguro ante la representación de la autoridad, tal como lo describí al comienzo de este artículo. Sí, los payasos son tontos, no cabe duda. Sus conflictos son demasiado simples para una honda dramaturgia: no sabe cómo bajar de una silla a la que se ha subido, se avergüenza de sus sentimientos más profundos, cualquier empresa que encare, por simple que sea, terminará en catástrofe.

Pero su tontería no impide al actor que lo intérprete poder ir más allá, si lo desea y tiene talento. No hay razón alguna para que el payaso se vea

confinado a ser un personaje que infla globos en los cumpleaños, habla con voz estridente o a través de un silbato escondido bajo la lengua. Y aunque es un honrado modo de ganarse la vida, tan válido como cualquier otro, ese tipo de payaso me resulta detestable.

Como conté, unos ocho o diez años después de haber empezado a trabajar en el mundo de los payasos, comencé a sentirme incompleto. Sentía que la técnica de que disponía, y el personaje, no eran suficientes para poder poner fuera lo que latía dentro de mí. Así, dejé aparcado el clown durante casi una década, dedicándome a estudiar, practicar y entrenar otras técnicas actorales, otros estilos que iban desde la antropología teatral y las danzas balinesas a las profundas y seductoras propuestas de Jaques Lecoq y su teatro físico. Solo después de haber experimentado en mi propio cuerpo con estas y otras técnicas y teorías teatrales puede reencontrarme con el clown y utilizarlo para expresarme plenamente.

Nunca dejé de cultivar todos los géneros teatrales posibles: desde el teatro clásico, con mis puestas de obras de Moliere y Shakespeare, al teatro de vanguardia e investigación, con trabajos con los alumnos de mi escuela. El clown es solo una herramienta más, a la que recurro cuando creo que puede serme útil para poner fuera algo que llevo dentro.

En la dramaturgia del clown hay un mundo, casi virgen aún, por explorar. Solo es cuestión de apelar a la valentía e imaginación de cada artista, a su deseo de expresarse, de inquietar al público, de dejarle pensando. 🎭

