

EL CLOWN

**Historia apasionada
de los continuadores
de Arlequín**

EN casi todas las biografías apócrifas de los clowns célebres ocurre el mismo episodio, el del enfermo de melancolía al que el médico aconseja: «Vaya al circo, hay un payaso que divierte a todos; le hará reír a usted también.» «¡Ay! —responde el paciente— ésa es mi condena. Ese payaso soy yo.»

La anécdota, demasiado literaria para ser cierta, encuentra su correspondencia en dos factores presentes en la vida real de muchos

SIGUE

EL CLOWN

Dos Zanni representados en un grabado de Callot: Sgantherato y Cocodrilo (de los Balletti di Sfessania). Del nombre Zanni tomaron el suyo todos los criados bufonescos de las comedias populares de comienzos del siglo XVII.



clowns: la tendencia a la melancolía y la soledad (Antonin, el más grande clown «blanco» de nuestro siglo, era intratable) y la fácil disposición de estos actores a la efímera consolación ofrecida por el alcohol. Footit, el payaso al que Toulouse-Lautrec dedicó muchas litografías de la célebre serie de 1899, acabó por ser propietario de un pequeño bar, en la avenue Montaigne, a pocos pasos de la actual sede de la «boutique» de Christian Dior: un bar en el que él mismo era su mejor cliente.

Todo esto tiene una explicación: ante todo, frecuentemente el clown es un acróbata o un artista ecuestre obligado por un accidente a abandonar su oficio. Además, cuando viejo, el payaso siente el contraste entre su condición absurda y, cito la frase de Calvero (el clown fracasado al que Chaplin dio su rostro en «Candilejas»), «la espontánea dignidad de la vejez». Para olvidarlo, bebe y algunas veces hasta llega más lejos. El 21 de noviembre de 1951, Gabriel Geretti, llamado Gagá, ex acróbata en escalera libre, ex «partenaire» de Alberto Fratellini en el Cirque d'Hiver, ex actor cómico del cine, bajó a una estación del «metro» de París y se arrojó bajo un convoy. A los cincuenta y dos años Geretti había comprendido que ya no le sería posible hacer reír.

Este conflicto íntimo acompaña siempre la historia de cuantos han elegido, por oficio, las manifestaciones osteóticas de irreflexión y de locura. La vida de los actores vagabundos, despreciados y vilipendiados durante siglos (se les negaba incluso la sepultura en tierra sagrada) no es la de Rigoletto en la corte de Mantua, y la de sus colegas que realmente habitaron en los palacios de los príncipes y de los cardenales.

orígenes del clown

Los precursores del clown pueden subdividirse, limitando la encuesta al sector europeo,

en tres grupos. Ante todo, los tontos de la Comedia del Arte italiana, o sea los prototipos de siervos estúpidos, de los que se llegará por decantación a las máscaras auténticas. Como Arlequín, los tontos tienen su origen en Bérgamo y toman nombres registrados por Jacques Callot en la «suite» de grabados sobre los Balletti di Sfessania, que anticipan los de payasos de circo: se llaman Gian Fritella, Cuccuruccu, Sgantherato, Bagattino, etc. Las ropas demasiado largas, cayendo por todos lados, son su atributo. Fue un cómico italiano de principios del siglo XVII, Tabarrino di Val Buresca, quien dio comienzo al segundo grupo de payasos que tuvieron su centro en París, en la plaza Dauphine primero, más tarde en el Pont Neuf. Con máscara italiana, el populacho parisino aplaudió a tres actores franceses: Turlupin, Gros-Guillaume, casi siempre disfrazado de mujer, y Gautier-Garguille. La representación, las llamadas «turlipinate», tenían lugar en las plazas, en el escenario o sencillamente en las calles, y la vulgaridad de los medios empleados (bofetadas, patadas, jarros de agua y sacos de harina) provocaban la alegría en el público ignorante y poco exigente. En fin, el tercer grupo, el de mayor valor, es el de los Ingleses, los llamados isabelinos, con Richard Tarlton como jefe, que fue bufón de la reina. De éstos, de los anglosajones, viene el nombre tradicional «clown», para denominar al campesino torpe, atolondrado, pero, como dirá un proverbio ya célebre, de botas gruesas y cerebro fino. Clown, en el teatro isabelino, es el actor agudo y bufón, muy distinto de los cortesanos de primera línea. Shakespeare usa ya el nombre: son clowns los artesanos de «Sueño de una noche de verano».

Sin embargo, el clown habría quedado como un actor de teatro o de plaza pública, sin el suceso fundamental en el que tuvo su origen el espectáculo del que el payaso es uno de los elementos: la reaparición del circo, después del edicto de Constantino que lo había prácticamente suprimido en el año 313. En 1770,

un ex sargento del regimiento de dragones ligeros de Su Majestad, Felipe Astley, visto el interés demostrado por el público hacia los ejercicios ecuestres, decidió construir en Londres, frente al puente de Westminster, un «establecimiento» de madera con gradas dispuestas en torno a una pista circular de un diámetro de 13 metros. En aquella especie de arena, bautizada pomposamente como «Anfiteatro Real de las Artes», Astley reunió una serie de números que iban desde los perros amaestrados a los acróbatas, de los bailarines en la cuerda a las pantomimas serias y bufas. El clown encontraba así, en la pista, el verdadero ambiente en donde manifestarse.

franconi, los grimaldi...

Que esto era así quedó demostrado algunos años después, en Francia, con la llegada, a Rouen, el 9 de febrero de 1773, de Antonio Franconi, noble veneciano nacido en Udine y fundador del Circo latino moderno. Huido de Venecia a causa de un duelo, Franconi, a los veintisiete años, se encontraba en la necesidad de ganarse la vida como fuese y en tierra extranjera. El éxito indiscutible de Astley con su circo al otro lado del canal de la Mancha, le indujo a escoger el mismo camino: asociado primero con su maestro inglés, cuando la Revolución animó a Astley a desprenderse de su teatro parisino, el llamado Anfiteatro Olímpico (el nombre de «circo» vino después por indicación napoleónica, que prohibía el nombre de teatro a los espectáculos ecuestres) Franconi le relevó, iniciando la dinastía que aún ahora sobrevive en Francia. Franconi no sólo amplió las pantomimas, especialmente aquellas militares evocando los fastos del Imperio, sino que llegó hasta las escenas bufas, que en el circo se llaman «entradas cómicas». De las más célebres, la del sastre Rognolet y su criado tonto Passe-Carreau,

representada en París hacia 1795, ha llegado a nosotros la costumbre del guión (como en la Comedia del Arte, no existían guiones en las entradas cómicas: cada clown improvisaba). Los elementos del espectáculo como hoy los conocemos, están ya allí: el clown que finge no saber montar a caballo y concluye con una serie de magníficos saltos, el «partenaire» desesperado por los disgustos que le da el criado y, en fin, el jefe de pista en su función de intermediario y moderador. Passe-Carreau era el nieto de Franconi.

Junto al éxito de Astley, Inglaterra vio el de los cómicos de pantomima teatral, especialmente de dos Italianos, padre e hijo, los Grimaldi. En particular el segundo, Joe, conquistó al difícil público británico con sus actuaciones en los teatros de Drury Lane y en el Sadler's Wells. Acróbata y cómico más que clown en el sentido en que nosotros lo entendemos ahora, Joe Grimaldi debió su éxito a la habilidad y el estilo en dar saltos, volatines y cabriolas y a su capacidad para animar una pantomima. Fue muy admirado. Cuando desapareció, el 13 de ma-

yo de 1837, dejó tal recuerdo que indujo algunos años después a Charles Dickens, el autor de «Pickwick», a escribir una biografía del clown. El recuerdo de Grimaldi es venerado en el mundo Inglés del espectáculo. Un retrato de Joe figura en la sala del Carrick's Club, el aristocrático círculo de actores y de aficionados al teatro, y en la peregrinación anual a la tumba de Joe, un cortejo formado en gran parte por los artistas del Circo Mills, participa algunas veces el Lord Mayor de Londres.

Se debe, en gran parte, a Grimaldi la supremacía del clown inglés en el circo de todos los países. Otros elementos, mínimos en apariencia pero de importancia sustancial en un espectáculo tan lineal y sencillo, consolidan esta primacía. Fue otro inglés, Tom Matthews, al acabar el XVIII, el que inventó el traje en forma de saco y los juegos de equilibrio con plumas de pavo real. En 1785, Billy Saunders introdujo en el entonces escaso lenguaje de la pista, la invitación: «¿Queréis trabajar conmigo?» La parodia de Hamlet, siempre popular en Francia por el fácil juego de palabras entre Hamlet y «omelette» (tortilla), se atribuye a William Wheel, nacido en Londres en 1812.

evolución del clown

Esta preeminencia inglesa, confirmada por el clown Boswell, muerto de congestión cerebral en 1859 por hacer un excesivo número de piruetas sobre la cabeza, conoció un eclipse por méritos del francés Jean Baptiste Auriol, considerado el clown «más ligero que una pluma en el aire». La lista de las habilidades de Auriol, así como las litografías y las crónicas que la ilustran, demuestra que el título lo merecía. Lograba pasar, dando un doble salto mortal, por un círculo formado por 32 pipas de escayola, sin romper ninguna; «volaba» sobre seis caballos juntos y se mantenía en equilibrio sobre una pirámide de botellas. Montaba a caballo sin silla y al «panneau» (la plataforma fijada en la grupa del caballo), bailaba en la cuerda, hacía juegos de manos. Como cómico tuvo una característica fundamental: no hablaba. Su número, que interpretaba con el antiguo traje del bufón, era mudo. Auriol murió en 1881 a tiempo de ver cómo el fruto de su habilidad era, en la evolución del personaje, sólo un aspecto de la ya compleja figura del clown.

Otros elementos se habían añadido a los antiguos. En 1847, Risley descubría los juegos de Icaro y el antipodismo (tendido sobre la espalda volteaba en el aire, sirviéndose de los pies, balones, barriles y hasta de sus mismos hijos). En 1864, en el circo Renz de Berlín, Tom Belling (están siempre en el escenario los ingleses) crea, casi sin darse cuenta, el personaje del «Augusto», o sea el payaso de los trajes enormes, el maquillaje violento, las pelucas absurdas, que va al lado del clown blanco, elegante con su traje de raso bordado de abalorios. Según la leyenda, Belling, artista ecuestre, entró en la pista una noche borracho perdido y con la librea de un portero. Los tropezones y sus frases tuvieron tanto éxito que indujeron a Renz a mantener este extraño personaje. Con la invención de los zapatos enormes (los heredará Charlot en el cine), debida a Billy Hayden, la máscara se perfila cada vez más. Footit y Chocolat sabrán, perfeccionándola aún más, crear la pareja base de la que parten todos los clowns modernos.

footit y chocolat

Dos nombres no olvidados son los de George Footit y Rafael Padilla, un negro de La Habana, apodado Chocolat. Y ello no sólo por mérito de Toulouse-Lautrec, que los conoció en el Nouveau Cirque y en el bar de Montmartre, y los recordó cuando, en la triste clausura del manicomio de Neuilly, compuso solamente en sesenta y cinco días unos 50 dibujos de colores dedicados al circo. Footit y Chocolat quedan en la historia del circo como prototipos del

SIGUE



Este es Giuseppe Grimaldi —Joe—, que trabajó en Inglaterra. Al morir, Charles Dickens escribió su biografía.

EL CLOWN



Un número histórico: Footit y Chocolat. Pareja única y genial que anticipó en muchas cosas el surrealismo.

dúo de clowns para la «entrada cómica», opuestos a los anónimos «Augustos de complemento», cuya tarea es ocupar la pista y distraer a los espectadores entre un número y otro, en particular mientras los tramoyistas preparan los accesorios para las acrobacias o extienden el tapete. Como quiere la gran tradición, Georges Footit era inglés y descendiente de una familia de trotamundos. Frío, indiferente e impenable con su traje de raso, Footit, de voz desagradable y aguda, confirmó la máscara del clown blanco, tiránico y cruel con su «partenaire», en este caso Chocolat. Al contrario de Footit, Chocolat no procedía de una familia de actores, sino que era un musiquillo al que un plantador de La Habana, el señor Castaño, había intentado, con resultados desastrosos, transformar en doméstico. Según la leyenda, contada por Tristán Remy en su libro «Los clowns»,

el joven Rafael, estando al servicio del actor Tony Greace, durante una recepción había volcado con tanta naturalidad una taza de chocolate sobre el vestido de una señora, que indujo a Footit, presente en la fiesta, a decirle: «Joven, su puesto no está aquí; está conmigo en el circo». Aunque su presentación en la pista fuese la típica del agosto (y Footit no economizaba los golpes y el sarcasmo con que el clown blanco demuestra su supremacía), Chocolat no vistió el traje de Tony, sino el atuendo «a la francesa»: calzones cortos de raso, frac encarnado, escaupines imitando a los criados negros de los actos publicitarios de la Belle Époque. En el circo, Footit y Chocolat han dejado entradas cómicas famosas, como la de Guillermo Tell (mientras Footit se aleja para apuntar, Chocolat se come la manzana) y escenas que anticipan el surrealismo.

—Chocolat—decía el clown inglés—, ¿por qué miras tanto a nuestra bella amazona?

—Porque—respondía el «partenaire» con el típico acento del «pobre negro» tan explotado por los cantantes del «music-hall» americano— me acuerdo de cuando yo también era una bella muchacha rubia.

—¿Cómo puedes decir tal tontería?

—Oh, no es una tontería. Una vez era yo una bella muchacha rubia, con un lazo aquí, y mi «nurse» me llevaba al parque en carroza. Un día, mientras mi «nurse» hablaba con un soldado con pantalones encarnados, vino una vieja muy mala, me cogió y en mi lugar puso a un feo niño negro. Desde aquel día yo me he convertido en un pobre negro. —Y Chocolat se echaba a llorar.

Chocolat y Footit no duraron mucho. Desaparecieron respectivamente en 1917 y en 1921 (poco antes Footit había sido invitado por Louis Delluc a intervenir en un film) cuando el circo, que aún les recordaba como insustituibles, los había prácticamente olvidado a favor de un grupo de nuevos cómicos. Entre éstos sobresalían, ante todo, los excéntricos, llegados a la pista desde el escenario de los «music-halls». Los excéntricos se separaron de las payasadas tradicionales para crear números de carácter especial. Fueron célebres entre ellos Little Tich, un enano que parodiaba con vestido femenino el debut en la corte de una joven (y fea) lady; Joe Jackson, el ladrón de bicicletas (su mismo número hoy lo ejecuta su hijo y es una variante del equilibrista sobre bicicleta, realizado por un acróbata con atuendo de vagabundo) y, sobre todo, el danés Carlos Bagessen, el hombre que rompe los platos. Embutido en un frac demasiado ancho, Bagessen fingía ser un camarero que preparaba la mesa; atolondrado, rompía un plato; después, dos, tres, cuatro, hasta la catástrofe final que el público esperaba riendo y con los nervios tensos. Bagessen tenía un contrato con una manufactura de cerámica comprometida en facilitarle cada noche unos trescientos platos de fácil rotura.

"el clown debe saber representar"

En el mismo período, el circo parece resumir toda esta experiencia y condensarla en algunos clowns. Esto sucede con Humberto Guillame, llamado Antonet, con la dinastía de los Fratellini y, en particular, con el suizo Adriano Wettach, o Grock.

Como hemos visto, desde Astley en adelante, el personaje cómico se ha enriquecido, cada vez más, con elementos distintos para divertir: acrobacia en el tapete y a caballo, pantomimas, juegos de manos, situaciones jocosas y, con Footit y Chocolat, diálogo. Los clowns a principios de siglo llegan a coordinar todos estos medios añadiendo incluso, de forma amplia y compleja, el virtuosismo musical. «Un clown —dirá en 1959 Adriano Wettach, pocos meses antes de morir— debe saber, sobre todo, representar, y representar bien. Además, debe conocer la música, idiomas y adaptar a su número las otras especialidades del circo, sin excluir el amaestramiento de animales». Wladimir Durov (los occidentales le han visto en los espectáculos del circo de Moscú) presenta un Arca de Noé que va desde el hipopótamo hasta los ratones. Con ayuda de un nuevo medio de espectáculo, el «music-hall», el actor cómico circense da vida a los personajes más completos, hasta el punto de pasar de la pista al escenario y a la pantalla. Esto sucede sobre todo con Charlie Chaplin, que en 1908 formaba parte como clown de la compañía de Fred Karno; cuando la troupe pasó a América, Mack Sennett observó al joven actor y le ofreció un contrato



La crítica ha considerado a «Grock» como el mejor clown de nuestro siglo. Sus gestos han marcado un hito en la historia del circo. La otra fotografía fue tomada poco antes de su muerte. Murió rico en su fabuloso palacio de Oneglia, en 1959.

para una serie de films cómicos. Grock hablaba de él con gusto: «¿Chaplin? Un buen clown. Nos encontramos en el Folies Bergère y comencé a enseñarle algo. Luego se puso a hacer cine».

Aparte de los «augustos de complemento», de los que se ha hablado, el circo, desde la «Belle Epoque» en adelante, acepta los clowns en parejas, raramente en formaciones mayores (los tres hermanos Fratellini son la típica excepción de la regla). A los dos cómicos, el clown blanco y el augusto, se une en la breve intervención necesaria para animar la entrada cómica el jefe de pista, pero se trata de un elemento externo, que usa otro lenguaje y nunca se deja coger en la mecánica del sketch. El clown blanco tiene grandes privilegios frente a su compañero: puede insultarle, pegarle, hacerle burla, sin que el pobre augusto pueda rebelarse. En todas las empresas es siempre el clown quien vence, sin que nada afecte su fría compostura inglesa, heredada de Billy Hayden y de Footit.

No obstante esta ascendencia anglosajona, el mayor clown blanco que el circo ha visto es un actor de origen francés, nacido en Millán en 1872: Humberto Guilleme, llamado Antonet. Como casi todos los «grandes», y al contrario de su alumno y compañero Grock, Antonet pertenecía a una dinastía de circo que, de generaciones, da acróbatas a la pista (y al cine, como, por ejemplo, el cómico Polidor). La biografía de Antonet está, por tanto, en consonancia con la tradición: debutó a los seis años en Turín, en el circo paterno, como pequeño postillón de una diligencia arrastrada por «poney»; luego fue artista ecuestre y clown. Tras una breve y desgraciada época, a los dieciséis años, en que intenta hacerse torero, regresa a la pista como clown blanco. Su estilo es definido como «clásico». Sus vestidos de raso, recamados de lentejuelas, y sus capas aún hoy se citan entre la gente del circo como ejemplo de elegancia y de lujo insuperable (un traje de clown cuesta lo que un vestido de noche de un gran modista).

antonet-grock, el momento decisivo

A los veintisiete años Antonet forma su primera pareja célebre con Little Walter; en 1906 descubre a un joven «augusto de complemento»

y le invita a formar pareja con él. Y así es como el primero de octubre de aquel año, el Circo Alegría, de Barcelona, ve debutar en la pista al mejor «dúo» cómico de la historia del circo, Antonet y Grock. El éxito es triunfal. Marca el comienzo de seis años de colaboración activa y el nacimiento de al menos ochenta «entradas cómicas» inéditas, desde la parodia del concierto Kubelick-Rubinstein a la obertura de «Poeta y aldeano», efectuada con treinta y dos instrumentos, comprendidos los cencerros y las maletas con resorte. Sin embargo, en vísperas de la guerra mundial, la pareja se divide por celos del oficio, sobre todo, y por diversidad de criterios. Grock, burgués de nacimiento, prefería el escenario. Antonet se sentía a sus anchas en la pista. Después de su breve colaboración con Little Walter, Antonet encontró su verdadero «partenaire» en Aristodemo Frediani, llamado Beby, que era «augusto» después de haber sido artista ecuestre de excepcional valor, uno de los pocos capaces de mantener, con sus dos hermanos, la «columna de tres» sobre caballos al trote.

Dispuesto y capaz, pero si la habilidad y el carácter enérgico de Grock, Beby fue víctima durante años de su irascible «partenaire», y no sólo en la pista. Ejercía sobre él una injusta tiranía, alimentada al principio por crisis de cólera de las que era presa Antonet por las frecuentes pérdidas de dinero (jugaba mucho, y sin suerte, a las carreras), y después por un motivo más grave: Antonet se moría lentamente de un cáncer de garganta. Sin embargo, hasta el final no renunció a trabajar, recordando una expresión de Paolo Fratellini: «Un clown tiene todos los derechos, menos el de enfermarse». Antonet desapareció la víspera de Navidad de 1935 en París, pocas noches después de un espectáculo de gala, en el Medrano, donde había competido con Grock.

Si en el otoño de 1956 no hubiera aparecido en la televisión, en una serie de cinco transmisiones de ocho minutos cada una (se trataba de una antología de los temas de su famoso número), los italianos no hubieran conocido a Grock. Durante su única jira por Italia, en 1928, sufrió la afrenta — así lo escribió — de los únicos silbidos en su carrera, y decidió prescindir de los teatros italianos en sus itinerarios. Aparte de este incidente, Grock es considerado, cerca de medio siglo, como el mayor clown de todos los tiempos. Nació el 10 de enero de 1880 en Reonvillier, en Suiza, Adriano

Wettach era hijo de un propietario de pequeñas cervecerías, y fue en los locales paternos donde el futuro «rey de los clowns» tomó confianza con el público, interpretando, siendo aún niño, breves pantomimas con su hermana, mientras la madre tocaba la armónica. Después, como sucede a todos los destinados a transformarse en nómadas, a los ocho años tuvo la revelación: vio el Circo Wetzel y leyó el catálogo de la firma Effner, de Berlín, una casa especializada en «instrumentos para artistas», xilófonos, baterías de vasos, guantes con silbato y otros parecidos. Plenamente ayudado por los suyos (el padre le enseñó incluso los primeros rudimentos de gimnasia), Adriano inició la difícil carrera, que debía llevarlo, a través de las experiencias más extrañas (fue hombre-serpiente, funámbulo, prestidigitador, obrero en una fábrica de relojes, profesor de francés en Hungría, pianista de café, pintor de brocha gorda, cajero; en las tres versiones de sus memorias, Grock traza una historia pintoresca de aquel período), a ser el «partenaire» de un clown de tercer orden, Marius Gallante. Por disonancia eligió para sí «Grock» y debutó con este nombre, en 1903, en Nimes. Solamente tres años después fue cuando Antonet le eligió como compañero de trabajo. Grock se convirtió en un estupendo clown e inició las bases de su obra maestra: el número de cuarenta minutos representado prácticamente por él sólo, y que Henri Thetard, un historiógrafo francés del espectáculo, definió «como auténtica gloria del circo».

el clown, símbolo del surrealismo

Durante decenios, de 1915 a 1954, Grock representó casi sin variantes la misma «entrada cómica», en la que alternaban los juegos de manos, el virtuosismo musical y hasta acrobacia (el salto atrás, del asiento al respaldo de la silla, estando quieto) con algunos monólogos esenciales. Imitado por decenas de otros clowns y excéntricos, que intentaban copiar su traje de escena (gran chaqueta a cuadros, camisa de cuello muy ancho, los zapatones de Billy Hayden, la cabeza pelada) y el ingenioso optimismo de su personaje, Grock permaneció aislado y no dejó ni continuadores ni herederos.

(Termina en la página 84.)

EL CLOWN

(Viene de la página 59)

DE su origen suizo tuvo la parsimonia, el ocultar sus grandes ganancias, el respeto a sí mismo que lo situó alejado del alcohol. Ya hacia 1930 era un hombre rico e invirtió su capital sobre todo en la enorme y absurda Villa Blanca de Oneglia, una especie de castillo, donde murió de angina de pecho el 14 de julio de 1959.

El período de mayor suerte de Grock (era recibido por ministros y reyes, que se declaraban amigos suyos) coincidió, entre las dos guerras, con la ascensión del más célebre trío de los Fratellini: Francesco, Paolo, Alberto. Se trataba una vez más de una vieja familia de saltimbanquis, de la que salían, a través de la experiencia y la tenacidad de generaciones, actores de cierto nivel.

Los Fratellini no fueron innovadores, sino que se limitaron a poner a punto y a coordinar el material reunido por sus mayores. El trío nació oficialmente en Varsovia en 1909, tras la muerte de Luigi, el primogénito de la familia; los otros tres, aunque representaran habitualmente en pareja o aislados, decidieron reunirse en la escena y en caravana, para llevar junto con sus hijos a los huérfanos de Luigi; en total, once niños. Francesco, el más inteligente de los tres, fue el «clown» blanco; Paolo vistió un traje de caricatura de notario (sombrero de copa, levita, gran bastón) y Alberto fue el típico Augusto, con peluca, con peluca y el rostro irreconocible bajo el maquillaje violento. El trío permaneció mucho tiempo en Rusia, pero tuvo su período de mayor éxito entre 1920 y 1930 en París, cuando los intelectuales, una vez más, descubrieron el «clown», no ya en su traje de hombre condenado a las bofetadas, como lo habían visto Andreiev y Leoncavallo, sino como símbolo del surrealismo y del absurdo gratuito. El 18 de diciembre de 1923, Marcel Achard hizo representar por primera vez su «Voulez-vous jouer avec moi?», tomando así para una comedia la antigua invitación de Billy Saunders; tres años antes, Jean Cocteau había escrito precisamente para los Fratellini la farsa «Le boeuf sur le toit».

Los «clowns» aparecían en los cuadros del aún desconocido Picasso. En aquel período, tras una invitación a la Comédie Française, Francesco, Paolo y Alberto fueron llamados por Jacques Cocteau para enseñar declamación en el Vieux Colombier. «No dejéis de ser sencillamente «clowns» y herederos de la divina comedia del arte —había escrito Cocteau—. Tendréis muchos imitadores, pero se os distinguirá siempre por dos rasgos inimitables: la pureza de estilo y la elegancia.»

LA DECADENCIA

Infantil, ingenua, la comicidad de los Fratellini se fundaba en gran parte en los accesorios, los martillos que disparaban, las hachas que se clavaban en la cabeza, los muebles plegables escondidos en los bolsillos y hasta el elefante de lona maniobrado por dos comparsas ocultos en sus patas. Su camerino en el Circo Medrano estaba lleno de centenares de objetos, sobre los que dominaba el trombón de Alberto y entre los cuales curioseaba la buena sociedad de París.

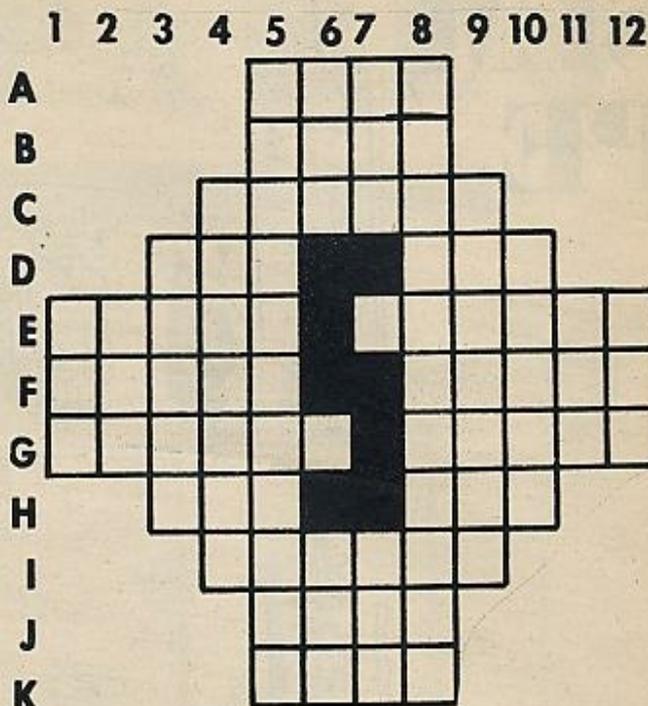
Con un intenso y honesto trabajo llegaron a formar una pequeña fortuna: algunos pisos, unas propiedades, un cine. Pero en 1939, Paolo (el tío Paolo, como le llamaban los niños desde las butacas) murió, y los otros dos hermanos, aunque intentaron reemplazarlo con otro actor, sintieron que el famoso trío había terminado. La guerra, y en 1951 la muerte de Francesco, confirmaron la amarga realidad. Solo, con frecuencia enfermo, dedicado a la bebida, Alberto sobrevivió aún un decenio, compareciendo algunas veces en la pista, en números cada vez más breves. Murió el 13 de mayo de 1961, de cáncer de garganta, como Antonet. Su muerte marca el fin de un período en la historia de la comicidad circense.

Se puede decir, en efecto, que las luces de la pista están hoy apagadas para los «clowns». En el programa incluso de los mayores circos el número más pobre es el de ellos. Al nombre de Achille Zavatta, frecuentemente ausente del círculo mágico solicitado por el «music-hall» y por la televisión, muy pocos se añaden; el trío Dario-Bario-Mimie (Dario es de la dinastía italiana de los Meschi), anclado varios meses todos los años en el Cirque d'Hiver de París; Charlie Rivals (excéntrico imitador de cuanto no sea «clown»); los Cavallini, con su autonóvil desventajado, y en América, Emmet Kelly. (En Rusia, Oleg Popov y Karandax son excéntricos, más que «clowns», de los cuales no llevan el traje.) Los mismos Fratellini, aunque numerosísimos, eligen otras especialidades. Los tres hijos de Francesco, después de haber sido acróbatas con el nombre de Craddockes, han vuelto a los números del padre y de sus tíos, pero Annie Fratellini es cantante de cabaret. Ni el mismo cine, que utilizó la pista como un vivero (Stan Laurel y Oliver Hardy venían del circo), logra reclutar actores en las «roulottes» de las gentes nómadas.

Mientras las artes decorativas, la decoración, la cerámica, los juguetes, los diseños, utilizaban la máscara del «clown» con frecuencia, en la realidad el personaje apenas sobrevive en las expresiones que repite, demasiado frecuentemente, sin convicción, bromas y escenas siempre iguales.

Sin embargo, lo cierto es que los «clowns» no desaparecerán. No sólo por la fuerza de la tradición, que les ha permitido superar siempre los tiempos difíciles, sino porque el mundo moderno tiene necesidad de una evasión que no sea completamente gratuita, una evasión en la que la fantasía y la realidad estén hermanadas.

FIN



CRUCIGRAMA

HORIZONTALES.—A: Caballo pequeño y ruin. — B: Estimar, apreciar. — C: Expedición militar que hacían los sarracenos durante el estío. — D: Al revés, moda. Demostrativo. — E: Figurado, confusión, desorden. Zócalo de azulejos artísticos. — F: Nombre de mujer. Magnetiza. — G: Al revés, acometes. Lugar que una persona frecuenta. — H: En Aragón, conjunto de tablas de huerta. Flanco. — I: Equivocación material cometi-

da en lo impreso. — J: Elemento químico. — K: Plantigrados.

VERTICALES.—1: En plural, nombre de consonante. — 2: Hileras. — 3: Obstáculo. — 4: Adquiriré cordura. — 5: Que es breve y fervoroso. — 6: Quiera. Al revés, religiosa. — 7: Perdió el equilibrio. Al revés, composición poética. — 8: Asilos para huérfanos. — 9: Compara. — 10: Instrumento de labranza. — 11: Nombre de mujer. — 12: Al revés, hogar.

SIGNOGRAMA

3	x		-		=6
+		x		x	
	-		x		=6
-		:		-	
	x		-		=7
=9		=4		=4	

JEROGLIFICO



—¿Cuál es su cuerpo?

(Soluciones en la página 86)

PROBLEMAS DE INGENIO

- 1.—Un individuo compró 520 litros de leche a 1,20 pesetas el litro. En un descuido se vertieron 135 litros. Siendo el precio de venta 1,50 pesetas litro, y habiendo ganado 126 pesetas en total, averigüese la cantidad de agua que cedió en la leche.
- 2.—¿Cuánto tuvo que pagar en total por 6 mirigramos, 5 hectogramos, 5 decagramos y 5 miligramos de oro a 8.000 pesetas kilogramo?
- 3.—Si comprase 6 kilos de azúcar y 7 de arroz, pagaría 45 pesetas, y si comprase 10 kilos de azúcar y 8 de arroz, pagaría 64 pesetas. Hálese lo que cuesta un kilo de cada artículo.