



El Correo

ENERO 1988 - 9 francos franceses (España: 240 pts. IVA Incl.)



EL CIRCO

Un espectáculo del mundo

pueblos y culturas

1 México



Foto © J.K. Magnum

Ser cultos para ser libres

Con el inicio del año 1988 se inicia también el Decenio Mundial del Desarrollo Cultural que proclamó la Asamblea de las Naciones Unidas y de cuyas actividades se encargarán éstas y la Unesco. El Decenio, que finalizará en 1997, fue propuesto por la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales que la Unesco organizó en 1982 en Ciudad de México y en la que se afirmó vigorosamente la idea de que "la cultura constituye un elemento fundamental de la vida de cada individuo y de cada comunidad". Los dos principales objetivos del Decenio, en el que la Unesco tendrá un papel eminente, son hacer hincapié en la dimensión cultural del proceso de desarrollo y estimular el poder creativo y la vida cultural en general. Como parte del Decenio El Correo de la Unesco inicia en este número una nueva sección titulada "Pueblos y culturas". Y a fines de año publicará un número especial dedicado enteramente a tan importante evento mundial. En la foto, dos alumnas con su maestra en una escuela rural del estado de Chiapas, en México.

Este número



En este umbral del año 1988 *El Correo de la Unesco* desea a todos sus lectores las mayores felicidades.

El circo, no cabe duda, es para muchos algo envuelto en un halo de ilusión, de ensueño, en que se mezclan lo maravilloso y la risa. Pero hay quienes lo juzgan una forma menor de espectáculo, digna de desprecio cuando no de desprecio. Y, sin embargo, el circo es un arte en el pleno sentido de la palabra, con su historia y su originalidad propias. Todo espectador sabe que en él lo esencial no es el ilusionismo sino el riesgo. Y que el artista circense no tiene nada que ocultar: todo está a la vista del público.

El circo, cuyos orígenes se remontan a la antigüedad y que ha tenido en todas las culturas y todos los tiempos vástagos más o menos híbridos, surgió en su forma moderna durante el siglo XVIII en Inglaterra, como arte ecuestre. Pero luego hubo de convertirse en un espectáculo verdaderamente del mundo entero, en el que confluían las más variadas artes y técnicas y que atraía a las muchedumbres de todos los países. Su carácter internacional se manifiesta concretamente bajo cada carpa circense en la variada procedencia nacional de los artistas que en ella actúan.

El circo ha adquirido así un carácter genéricamente humano que suscita en el espectador sentimientos tan universales como los de la risa, la admiración y la angustia. Quien acude a ver los ejercicios de la pista se sentirá fraternizar con los variados personajes circenses, desde el payaso hasta el domador, desde el funámbulo hasta el acróbata, el malabarista y el equilibrista, pasando por los volatineros y por los animales mismos que pueblan el ámbito circense.

Esa profunda humanidad del circo —que representa “el mundo al revés” pero para hacerlo más derecho y que es “gótico, romántico, barroco y surrealista” por amor a la vida— es lo que trata de poner de relieve este número de *El Correo de la Unesco*, al mismo tiempo que desentraña algunas de sus disciplinas y traza su evolución a través del mundo.

Jefe de redacción: Edouard Glissant

Enero 1988

Año XLI

Nacimiento de un arte <i>El circo comenzó a lomos de un caballo</i> por Anthony Hippisley Cox	4
Las Cien Diversiones <i>Dos mil años de inagotable acrobacia china</i> por Huang Minghua	8
Un arte de lo imposible <i>Caballistas y acróbatas</i> <i>renuevan la perpetua juventud del circo</i> por Lucien-René Dauven	10
El “circo pobre” de la vida por Jorge Enrique Adoum	14
Autorretrato de un payaso por Leonid G. Enguibarov	16
El oficio de la risa por Anatoli Marchevski	23
Escuelas para los artistas por Monica J. Renevey	24
“La pista es la libertad” <i>Una mujer payaso enseña circo haciéndolo</i> por Annie Fratellini	27
El circo en la pantalla	29
El mayor espectáculo del mundo <i>Los fastos colosales del circo norteamericano</i> <i>desde P. T. Barnum hasta hoy</i> por A. H. Saxon	30
El hombre de goma por Alfred Mijail	34
El mundo al revés <i>El Angel de lo Chocante hace piruetas</i> <i>circenses desde los albores de la historia</i> por Manuel Pereira	35
Pueblos y culturas MEXICO: Ser cultos para ser libres	2

Nuestra portada: *Composición con cinco payasos*, 1953 (162 x 130 cm), del pintor francés Fernand Léger (1881-1955). Colección privada, Ginebra.

Foto Held © Artphot, París, SPADEM, 1987

Portada posterior: equilibristas sobre bicicletas del Circo de Beijing (China) en una función dada en 1981 en la Casa Central de la Unesco en París. Foto Unesco-Michel Claude

El Correo

Una ventana abierta al mundo

Revista mensual publicada en 34 idiomas por la Unesco. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 7, Place Fontenoy, 75700 París.

Español
Francés
Inglés
Ruso
Alemán
Arabe
Japonés

Italiano
Hindi
Tamul
Hebreo
Persa
Portugués
Neerlandés

Turco
Urdu
Catalán
Malayo
Coreano
Swahili
Croata-serbio

Esloveno
Macedonio
Serbio-croata
Chino
Búlgaro
Griego
Cingalés

Finés
Sueco
Vacuense
Tai
Vietnamita
Pashtu

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés, francés y coreano.

ISSN 0304-310 X
N° 1 - 1988 - CPD - 87 - 3 - 453 S

Nacimiento de un arte

El circo comenzó a lomos de un caballo

por Anthony Hippisley Coxe



AUNQUE parezca sorprendente, son nada menos que 16.000 los libros que se han escrito en torno al circo; ese el número total de asientos que da la bibliografía mundial de R. Toole Stott *The Circus and Allied Arts* (El circo y las artes afines). Los estudiosos de la historia saben que el circo moderno lo inventó Philip Astley en Halfpenny Hatch, Londres, en 1768.

Fue muy probablemente Astley el primero que descubrió que cuando alguien galopa en círculo de pie sobre el lomo de un caballo la fuerza centrífuga le ayuda a conservar el

equilibrio. A decir verdad, Astley, que había servido en la caballería, no hacía sino continuar la tradición de los jinetes acróbatas aparecidos hacia mediados del siglo XVIII que en su mayoría eran maestros jinetes formados en la tradición de la equitación en picadero.

En cambio, no es nada seguro que Astley realizara su primer número de volteo en Lambeth, como quiere la tradición. En sus memorias, publicadas en 1830, Harry Angelo cuenta, efectivamente, que el cabo Astley "asombró a las buenas gentes de

Wilton apareciendo un día cabeza abajo sobre el lomo de su caballo mientras éste galopaba describiendo un círculo". El acontecimiento, que tuvo lugar a unos 150 kilómetros al suroeste de Londres, data probablemente de 1761 puesto que Astley era todavía cabo.

Naturalmente, un caballista no basta para hacer un circo, pero no es difícil comprender por qué otras gentes del circo como malabaristas, equilibristas, acróbatas y funámbulos adoptaron inmediatamente el principio de la pista circular. Al contrario que el actor, el músico, el cantante y el bailarín, el artista de circo no es un *intéprète* sino un atleta que realiza una proeza física particular. Pero, además, es preciso que sus prodigios de agilidad, de equilibrio o de destreza tengan credibilidad. Eso es justamente lo que ocurre en el circo donde los espectadores en torno a la pista pueden comprobar que no hay ningún truco.

Dramas ecuestres, pantomimas, jockeais

No es pues de extrañar que este nuevo tipo de espectáculo se pusiera inmediatamente de moda en el mundo entero, si se exceptúa su lugar de origen, la Gran Bretaña. En efecto, Astley y su gran rival Hughes tuvieron la idea de añadir a la pista un escenario con la esperanza de duplicar el número de espectadores. Pero el espectáculo de la realidad pierde toda su fuerza si se le asocia con el espectáculo de la ilusión. En cuanto empiezan a intervenir actores en la función, empiezan también a plantearse cuestiones sobre los funámbulos: ¿es la cuerda tan delgada como parece? ¿no hay acaso alambres invisibles que les ayudan a mantenerse en equilibrio?

El drama ecuestre, forma bastardeada de espectáculo nacida de esa mezcla de géneros, apenas tuvo éxito en Europa. Por fortuna, los directores de circo británicos se desinteresaron también de ella rápidamente, pensando con razón que sería una tontería por su parte complicarse la vida y malgastar el dinero llevando en sus jiras todo un baratillo de decorados, trajes y practicables superfluos.

A medio camino entre los "hipodramas" del tipo de "La batalla de Waterloo" y los números de volteo en la pista, el género de las pantomimas ecuestres tuvo también su momento de gloria con Andrew Ducrow, primer astro internacional de la historia del circo. Sin embargo, de las quince o más pantomimas que interpretó —cazador de indios, encantador chino, pastor tirolés, Jack Tar...—, una sola se repite aun actualmente, "El correo de San Petersburgo". En este número una serie de caballos que se supone representan a los distintos países que atraviesa el correo pasan entre las piernas separadas del jinete de pie sobre dos caballos al galope. Si este número ha sobrevivido ello se debe naturalmente a que re-



Foto © Izis, París (tomada del libro *Le cirque d'Izis*, París, 1965)

Un grupo de obreros empiezan a montar la carpa del circo Grock en Cannes (Francia) en 1954.

Tudor Hall (1864-1921), un payaso blanco de nacionalidad inglesa conocido con el nombre de Footitt, formó un célebre dúo con su compañero, el cubano Rafael Padilla (1868-1917), de apodo Chocolate. Su contribución a las artes histrionicas es considerable: impuso, sobre todo en el "Nouveau-Cirque de Paris", las entradas cómicas en pareja en las que el payaso se opone al augusto, y sus hallazgos en materia de maquillaje fueron imitados universalmente.



Cartel The Hippisley Coxie Circus Collection © Museo del Teatro, Londres

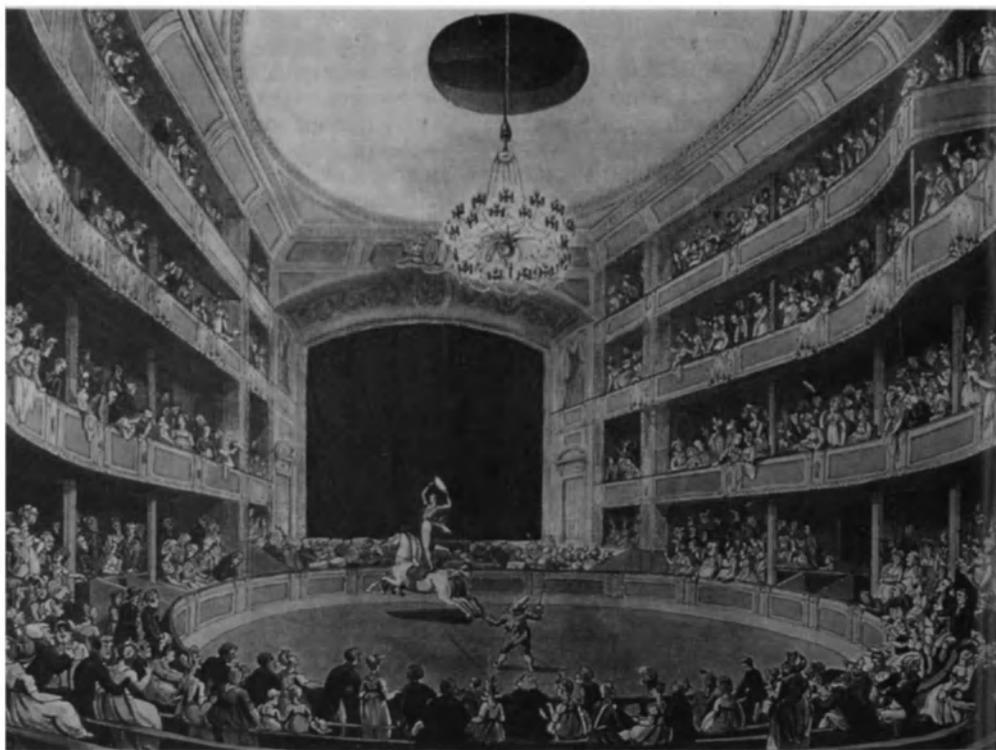


Foto © Colección Anthony Hippisley Coxie

El tercer "Anfiteatro" del jinete y acróbata inglés Philip Astley (1742-1814), tal como podía verse en Londres a principios del siglo XIX. Astley, considerado como el iniciador de la presentación de espectáculos de pista, es una de las grandes figuras de la historia del circo moderno. Grabado en color de Auguste Pugin y Thomas Rowlandson.

quiere mayor destreza en la equitación, agilidad y sentido del equilibrio que talentos de actor.

Quizá sea también a Andrew Ducrow a quien se debe la invención del llamado número del jockey, que generalmente se atribuye a Billy Bell, quien lo habría inventado hacia 1870. Creo que en realidad se trata de un derivado del número titulado "Le Jockey anglais" creado por Ducrow en 1820.

En todo caso, este número del jockey, especialidad británica, les valió una reputación mundial no sólo a Bell sino también a Wilkes Lloyd, Adolph Welles, Hubert Cooke y John Frederick Clarke. Este último, nacido en 1869 en una familia circense cuyo fundador sirvió al parecer de modelo a Charles Dickens para el personaje de Sleary en *Tiempos difíciles*, fue el mejor de todos cuantos ejecutaron ese número y nadie se atrevía nunca a aceptar el desafío de 1.000 libras que había lanzado a sus rivales.

Hoy este tipo de circo está completamente olvidado. Se trataba de un espectáculo muy modesto cuyos tres socios calculaban su parte respectiva en 500 libras. A mediados del siglo XIX este circo visitaba como promedio 200 ciudades en poco más de seis meses, recorriendo unos 4.000 kilómetros con unos ingresos de 8.500 a 9.000 libras.

Y, sin embargo, este modesto espectáculo fue la cuna de tres de los mayores artistas de la historia del circo. El primo de John Frederick Clarke, Ernest Clarke, se hizo célebre por haber sido el primero que consiguió dar un triple salto con un compañero en el trapecio volante. En cuanto al tercer artista, creció en el seno del circo Powell y

Clarke del que su padre era tercer accionista antes de que sus socios se separaran de él a causa de su alcoholismo. Se llamaba Footitt y se hizo famoso como payaso. Los payasos han sido siempre un elemento esencial del circo. Es normal que en un espectáculo en el que las proezas a menudo peligrosas suscitan un sentimiento de tensión, de angustia, de aprensión o de admiración, el público necesite olvidar sus emociones y romper la tensión con la risa. Igual que los caballistas, muchos payasos de Inglaterra no consiguieron ser profetas en su tierra y fueron a buscar la gloria a Europa. Los dos casos más notables fueron John Price, cuyo admirable retrato pintado por Auguste Renoir se halla actualmente en el Museo Kroller-Müller de Holanda, y el famoso Footitt, que junto con su compañero negro Chocolat se hizo famoso en el Nouveau Cirque de París y fue inmortalizado por Toulouse-Lautrec.

Protagonista, el caballo

Mientras tanto, en Francia y Alemania había nacido una nueva forma de equitación: la Alta Escuela. Para mí, el espectáculo de una amazona vestida de frac y con sombrero de copa, cabalgando con una flor en el ojal, encarnará siempre toda la magia del circo; y esta opinión era sin duda alguna la de la alta sociedad a fines del siglo pasado. El Jockey Club tenía un palco en el circo de París y en el de San Petersburgo; las cuadras estaban perfumadas para que no se sintieran molestos los visitantes de marca.

Esta afición aristocrática al circo estaba más extendida en Europa continental que en Inglaterra donde, pese al ejemplo de los reyes, este tipo de espectáculo era despreciado por las clases dirigentes, que preferían la caza del zorro.

El espectáculo de los caballos "en libertad" era más una especialidad francesa y alemana que británica. Renz, Wulff, Carré y, sobre todo, los Schumann son hoy recordados por los magníficos grupos de caballos admirablemente enjaezados y moviéndose a la perfección.

El circo se puebla de artistas y fieras

Así pues, durante siglo y medio la pista del circo fue el reino casi exclusivo del caballo. Pero, aun conservando su lugar privilegiado, a partir del siglo pasado éste ha tenido que ceder el paso a otras formas de espectáculo circense. La invención del trapecio por Léotard y la hazaña de atravesar las cataratas del Niágara andando sobre un alambre realizada por Blondin despertaron el interés del público por los artistas que trabajaban solos sin animales. Después del acróbata y del equilibrista vinieron los malabaristas como Cinquevalli. Cada una de estas disciplinas alcanzó rápidamente un nivel inigualable con el número de trapecio de los Codonas, el número de equilibrista de Con Colleano y de los Wallendas o el del malabarista Rastelli. Aunque después se haya ido más lejos en punto a dificultades, la elegancia de estos pioneros no ha sido superada nunca.

Los ejercicios ecuestres dieron origen al circo. En el dibujo, el célebre caballista y volterador inglés Andrew Ducrow (1793-1842) en una pantomima en que encarna a un personaje tradicional, el marinero Jack Tar.



Foto The Hippisley Coxie Circus Collection © Museo del Teatro, Londres

Hacia fines del pasado siglo, el circo adquirió un aspecto más exótico con los primeros animales salvajes importados por comerciantes como Hagenbeck, de Hamburgo. A él se suele atribuir el mérito de haber inventado la doma "suave", pero creo que se trata de una tradición más antigua que data por así decir de la prehistoria. De todos modos, durante todo el siglo XIX los circos exhibían animales salvajes en jaulas rodantes que rodeaban la carpa. La gran innovación consistió en llevar esa jaula rodante, ahora de barrotes, al centro de la pista. Sólo quedaba construir una gran jaula circular en la pista misma.

Esto me lleva a hablar de la última moda que comienza a manifestarse en el mundo del circo, a saber la creciente importancia del material. La moda nos viene de Rusia; creo que es la calidad extraordinaria de los espectáculos montados por los gimnastas de ese país, por ejemplo con las anillas o con la barra, lo que ha incitado al circo a organizar una presentación más espectacular de este tipo de números. Por ejemplo, se sustituye la viga por el brazo móvil de un semáforo terminado en un puño. De horizontal el cable que recorre el equilibrista se vuelve oblicuo ante nuestros ojos.

La importancia de aparatos y accesorios

La expresión "ante nuestros ojos" pone de relieve la importancia de los aparatos y accesorios en el circo. En su libro *Le cirque et le music-hall* Pierre Bost subraya con razón que si en el teatro de variedades el

telón se levanta con el decorado ya instalado, todos los elementos del espectáculo circense son llevados pieza a pieza y montados ante nuestros ojos. Y qué placer para el espectador advertido esperar a que un tipo insignificante que ha salido en bata y zapatillas a comprobar el alineamiento, el nivel y la tensión de un cable abandone la pista para quitarse la bata y vuelva con los brazos en alto vestido en su traje rutilante como si en verdad apareciese por primera vez.

La tentación de lo espectacular invade incluso los trajes, que sin embargo deben concebirse siempre de manera que valoricen el número. Desde Don Colleano, todos los equilibristas se creen obligados a hacer su aparición vestidos con ancho pantalón mexicano. De todos modos, olvidan que lo primero que hacía el gran artista era aprovechar un salto mortal para desembarazarse de este accesorio molesto: su número lo ejecutaba con leotardos a la francesa para que los espectadores pudieran apreciar mejor su magnífico juego de piernas.

De ahí que camisetas y leotardos sigan siendo el traje ideal de los trapecistas, pues no hay nada mejor para poder apreciar sus ejercicios en el aire sin deformar ese espectáculo tan fascinante de un cuerpo humano visto desde un ángulo insólito.

En los números de equitación lo importante es poner de relieve la unidad del caballo y del caballista. De ahí que lo ideal sea el traje más clásico o el uniforme de la escuela militar francesa de "Le Cadre Noir", de Saumur. Y, sin embargo, son innumerables los caballistas que aparecen disfrazados de campesinos húngaros con sus blusas abiga-



Foto © Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Países Bajos

El payaso (1868) del pintor francés Auguste Renoir. Es un retrato de John Price, uno de los primeros payasos musicales perteneciente a una gran familia circense inglesa. A John y William Price, que fueron aclamados en Francia a mediados del siglo XIX en el circo "Loyal", se atribuye la creación del número de los "Violines saltarines" en el que dos payasos tocan ese instrumento dando saltos y haciendo contorsiones sin cesar.

rradas y adornadas con bordados y cintas, lo que inmediatamente produce un contraste entre caballo y jinete. Personalmente, creo que los artistas deben ofrecer la mejor imagen posible de sí mismos, por lo cual estoy en contra de los perros vestidos con miriñaques porque eso no hace más que ocultar su natural elegancia.

Quizá se diga que voy demasiado lejos y que adopto un punto de vista excesivamente purista. Después de todo, ¿no forman también parte del circo el desfile abigarrado de sus gentes, los carricoches rococó de doradas ruedas, las lentejuelas, las charangas...?

Desde luego que sí, pero no hay que confundir el marco y el cuadro. Tan espléndido decorado valoriza el espectáculo pero no es el espectáculo mismo. Aquí he querido simplemente enunciar los principios fundamentales en virtud de los cuales el circo existe y fascina a todos, desde los reyes a los comisarios políticos, sin distinción de edades, fortuna o rango social. El único espectáculo verdaderamente universal, el único en que se expresa una auténtica fraternidad entre las naciones. □

ANTHONY HIPPISELY COXE, británico, ha escrito numerosos artículos y libros sobre el circo, entre los que cabe mencionar *A Seat at the Circus (Un asiento en el circo)*. Su importante colección de recuerdos circenses se conserva en el Museo del Teatro de Londres.

Las Cien Diversiones

Dos mil años de inagotable acrobacia china

por Huang Minghua

EL arte chino de la acrobacia data del reinado de la dinastía Han, hace casi 2.000 años. Combinadas con música y danza, las "cien diversiones", como se las llamaba, constituían la principal forma de solaz de las clases dominantes.

En una obra conocida con el nombre de "Prosa de la capital occidental", el científico y escritor Zhang Heng (78-139 d.C) hace una vívida descripción del arte de la acrobacia en su época, desde la danza en la cuerda floja y los juegos sobre las manos hasta los malabarismos, los ejercicios de trepar por postes y el equilibrio sobre bolas. En una pintura sobre piedra (foto 1) que data de la dinastía Han, descubierta en el templo ancestral de la familia Wu en la provincia de Shantung, aparece un número que combina la acrobacia con la danza tradicional.

Durante la dinastía Tang (618-907) se creó en la corte imperial un curso especial para formar acróbatas, músicos y bailarines y organizar espectáculos que incluyeran hasta una docena de acrobacias. Un poeta de la época, Bai Juyi, ha dejado una descripción de algunas de ellas, como la danza de la doble espada, el juego de las siete bolas, la marcha sobre la cuerda floja y los números con postes.

Durante la dinastía Song (960-1279) la acrobacia perdió gradualmente importancia en la corte imperial pero ganó terreno como diversión popular. En sus "Memorias de la capital oriental", un autor de la época Song del Sur, Meng Yuanlao, describe más de cien números acrobáticos.

En la época de las dinastías Yuan (1206-1368) y Ming (1368-1644) se introdujeron en el drama y en la ópera diversas técnicas y formas de acrobacia. El llamado "Drama del loto" incluía la marcha sobre el alambre, la danza sobre la cuerda, los juegos sobre las manos, los saltos mortales giratorios desde una escalera, los equilibrios con cántaros, los trucos con lazo y los saltos a través de aros de fuego o circundados de puñales.

El primer grupo de acróbatas chinos, la Compañía Acrobática de China, se creó poco después de la fundación de la República Popular en 1949. Posteriormente brotaron en todo el país compañías locales que se inspiraban en ese grupo.

Entre los accesorios más empleados por

los acróbatas chinos cabe mencionar ciertos utensilios domésticos como los tazones de arroz. Y hace siglos que forma parte de su repertorio un número consistente en mantener en equilibrio sobre la cabeza una pagoda de tazones. En una pintura realizada en un baldosín desenterrado en una tumba Han de Nan-yang, provincia de Honan, puede verse un acróbata apoyado en una mano que sostiene una pila de tazones en su cabeza. En los años de 1950 una famosa acróbata llamada Xia Juhua creó un nuevo número consistente en mantener en equilibrio una pagoda de tazones apoyándose en una mano y sostener al mismo tiempo otra pila de tazones entre los pies, combinando así la acrobacia con la calistenia. En esa innovación se inspiraron otros varios números basados en la pagoda de tazones (foto 2, Teatro Acrobático de Pekín).

Otro alarde lleno de gracia que data de la dinastía Tang y que todavía se practica es hacer girar platos en el extremo de unas varillas de bambú (foto 3, Circo de Shanghai).

Los orígenes de la marcha y la danza sobre la cuerda floja son también muy antiguos. En un enorme mural descubierto en una tumba Han en Yinan, en la provincia de Shantung, aparecen tres niñas que saltan, bailan y se apoyan sobre las manos en una fina cuerda, sin que al parecer les inmute el hecho de que en el suelo haya cuatro cuchillos afilados con sus puntas dirigidas hacia ellas. Los acróbatas actuales, además de caminar sobre la cuerda floja, lo hacen sobre un alambre tenso, flojo u oblicuo. Los especialistas en el primero practican sobre todo los saltos mortales, los que se dedican al segundo presentan principalmente juegos malabares, payasadas y luchas con espada y los que cultivan el tercero se deslizan o caminan en sentido ascendente o descendente por un alambre de diez metros de largo dispuesto oblicuamente en un ángulo de 40°.

El juego del diábolo, muy popular entre los niños chinos desde hace largos años, se ha transformado con éxito en un número de circo. Se han añadido todo tipo de variantes a este juego, que consiste básicamente en lanzar al aire un carrete (el diábolo) y en volver a recogerlo empleando una cuerda.



Foto © Edición china de El Correo de la Unesco, Beijing

1
2

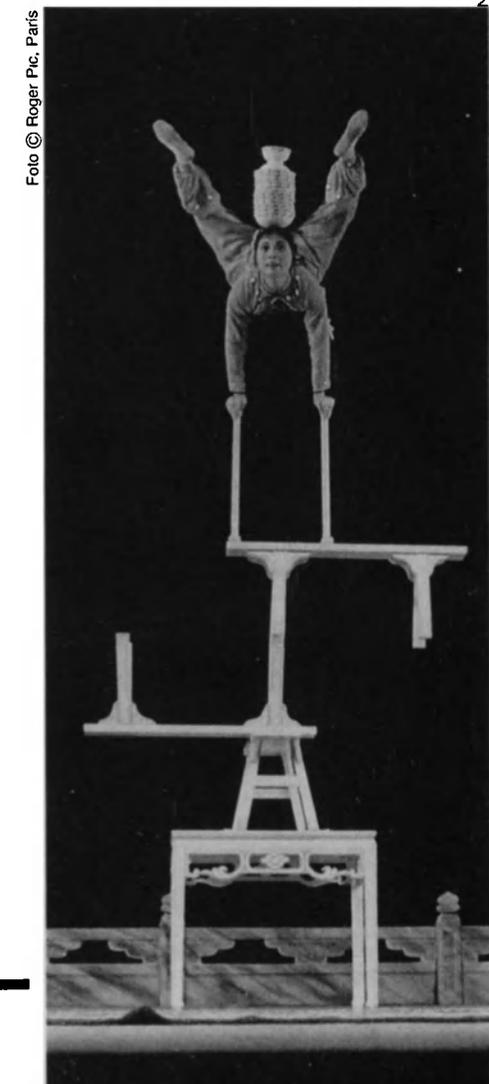


Foto © Roger Pic, París

8



Foto © Roger Pic, París

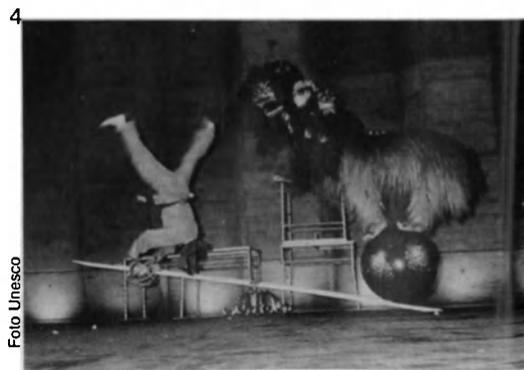


Foto Unesco

El “Diábolo para dos personas” y el “Remolino” que presentan dos acróbatas, Wang Guiying y Wang Shuyíng, han agregado una nueva dimensión a este juego tradicional.

La danza del león es un ejemplo bello y característico de un arte conocido antiguamente como la “diversión con máscaras” y consistente en que las personas se disfrazan de animales o los imitan. En una descripción de la danza del león tal como se practicaba bajo la dinastía Tang, Bai Juyi explica que los bailarines llevaban máscaras de madera tallada con ojos dorados y dientes plateados. En las últimas variantes de la danza del león hasta cuatro leones se equilibran sobre un balón, ejercicio que a veces se combina con un balancín (foto 4).

Como la bicicleta es un medio de transporte muy corriente en China, el público disfruta particularmente con los alardes de los ciclistas. Aunque la acrobacia en bicicleta data solamente de comienzos del presente siglo, las técnicas se desarrollaron rápidamente con la creación de diversos ejercicios de equilibrista de grupo (ver la portada posterior) y de números con monociclos.

En los años 50 el acróbata y ciclista Jin Yeqin introdujo su “payaso en bicicleta”, que nunca ha dejado de cautivar al público con su humor y su ingenio.

Los juegos malabares con los pies constituyen otro de los números de equilibrista de origen muy antiguo que todavía se practican. Wu Zimu, un escritor de la dinastía Song, describe los malabarismos con botellas, platos, urnas e incluso relojes que los artistas realizaban con los pies. Peng Shiwang, de la dinastía Ch’ing (1616-1911), relata cómo un acróbata utilizaba los pies para hacer malabarismos con un niño de ocho años, una mesa, un martillo de madera y una escalera de nueve travesaños: Una de las cien láminas pintadas por un artista de Beijing para ilustrar las costumbres de la dinastía Ch’ing muestra a un acróbata con una escalera en equilibrio sobre las plantas de los pies mientras otro se mantiene impertérrito en la parte superior de la escalera (foto 5).

Estos juegos de habilidad en que se utilizan los pies con personas, escaleras, taburetes y sillas siguen practicándose todavía, pero además se han inventado nuevos números que requieren otros accesorios: malabarismos “pesados” con una mesa o una urna, malabarismos “ligeros” con tubos o platos de madera...

Los acróbatas chinos han adaptado técnicas valiosas procedentes de otras artes a fin de crear nuevos espectáculos, algunos de los cuales incorporan figuras de danza basadas en imágenes de los frescos búdicos de los templos subterráneos de Tun-huang, en la provincia de Kansu. También han aprovechado ciertas técnicas de los deportistas, como la de trepar por postes (foto 6), y han concebido otros números a partir de ejercicios con anillas y en la barra horizontal. Por su parte, el salto con trampolín, introducido en China en los años 30, ha dado origen a una serie de números complicados que exigen la máxima destreza; por ejemplo, el acróbata salta desde el trampolín y va a caer en lo alto de una pirámide de seis personas, pero después de realizar, en su fugaz trayectoria, un saltó mortal hacia atrás. □

HUANG MINGHUA, chino, es miembro de la Asociación de Artistas Acróbatas de China y subjefe de redacción de Acrobacia moderna.

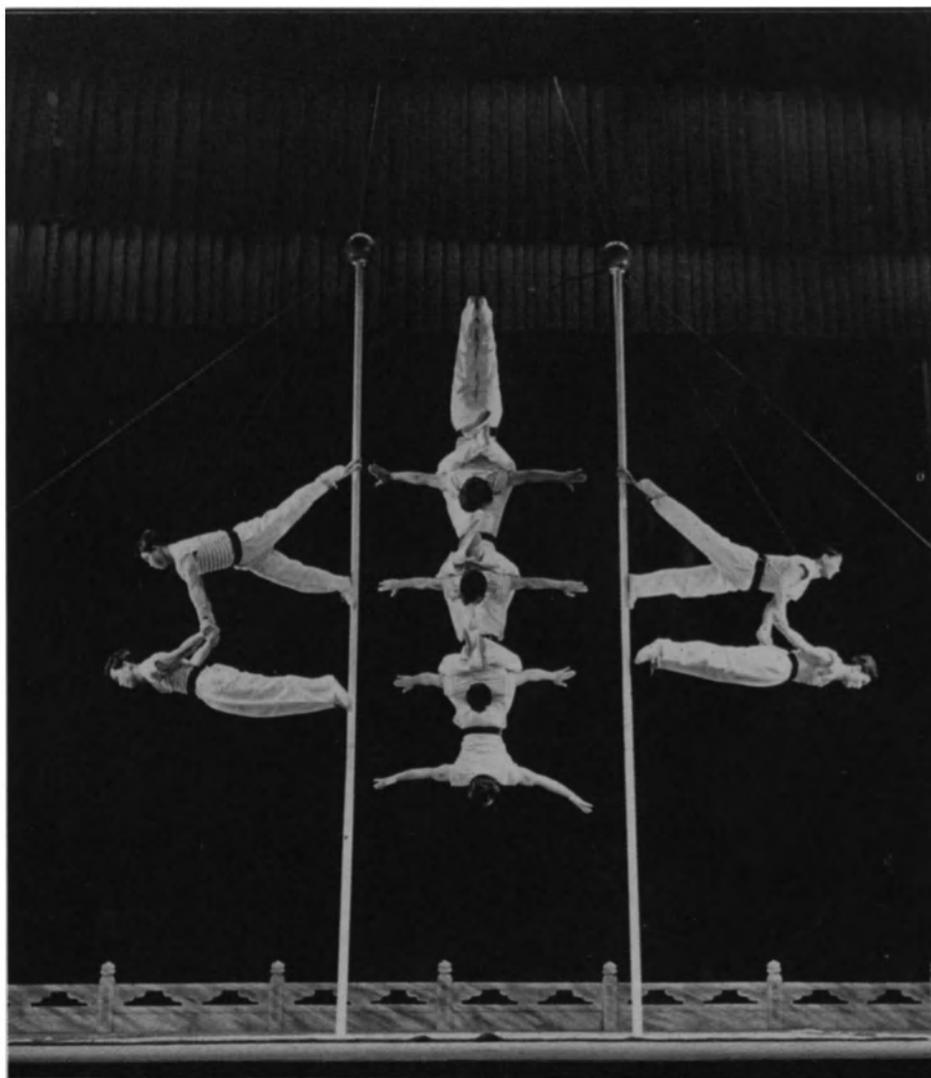
5

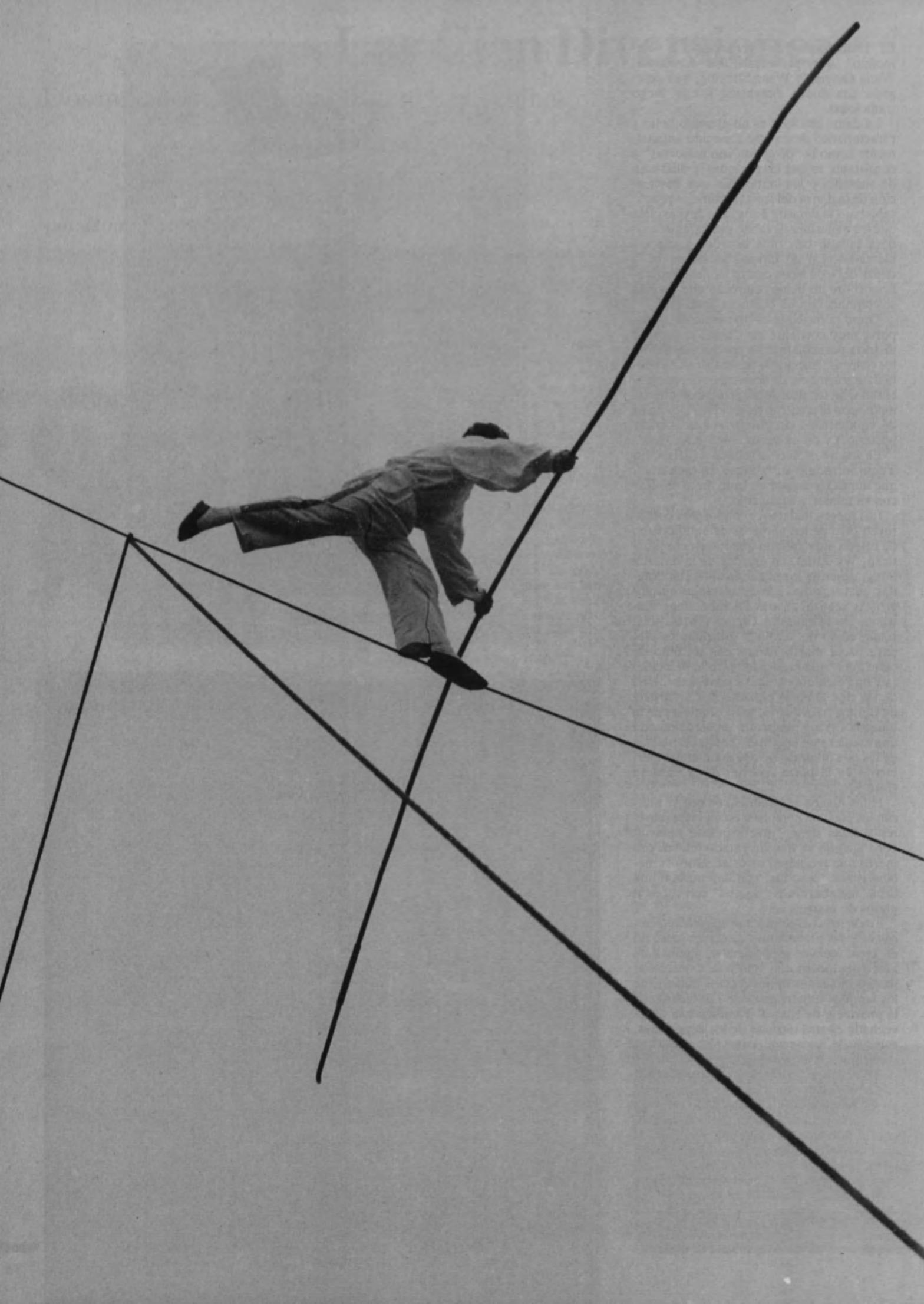
Foto © Edición china de El Correo de la Unesco, Beijing



6

Foto © Roger Pic, Paris





Un arte de lo imposible

Caballistas y acróbatas renuevan la perpetua juventud del circo

por Lucien-René Dauven

CADA país ha marcado al circo con su sello peculiar, pero la evolución de las artes de la pista ha sido poco más o menos igual en todas partes debido a la proverbial movilidad de los saltimbanquis (que los franceses llaman tan acertadamente la "gente del viaje"), así como al afán, propio del oficio, de sobrepasar a sus rivales a fuerza de deslumbrantes proezas. Desde principios del siglo XIX se establecieron numerosos y constantes intercambios de un circo a otro. Un artista ovacionado por los espectadores parisienses del *Franconi* se llevaba igual triunfo en Londres, Copenhague o San Petersburgo al presentar su número no bien iniciada la siguiente temporada. El francés Léotard, natural de Tolosa y totalmente desconocido en París, hizo sus primeras armas en los trapecios del Circo Olímpico, inventando un número de volteo con el que daría la vuelta a toda Europa y, tras convertirse en uno de los más insólitos petimetres del Segundo Imperio y proclamarse, indiferente al ridículo, el "Antínoo del trapecio", fue a buscar a Nueva York la consagración definitiva que aun faltaba a su gloria en cierne.

Pronto iba a ampliar el circo su repertorio, merced a la participación de otra clase de artistas. Los domadores, por ejemplo, empezaron a imponerse en 1830 y posteriormente irrumpieron en la pista equilibristas de toda índole. Tampoco se dejará pasar la ocasión de recurrir a los servicios de los ciclistas, en tiempos del velocipedo. Mas quedó demostrado que, si bien pueden contribuir esas innovaciones al éxito del espectáculo, no son esenciales, y que los elementos fundamentales del circo siguen siendo los mismos a los que debió su fortuna cuando afirmaba su especificidad: los caballos y los acróbatas.

En el siglo pasado los más líricos de sus cronistas llamaban al circo "el templo del caballo", y ascendieron al primer plano las caballistas adiestradas en el arte del volteo o las amazonas, poco a poco ensalzadas como las auténticas vestales de dicho templo. Los aficionados eran en ese tiempo lo bastante entendidos como para que éstas recogieran su salva de aplausos en el momento oportuno. Desde entonces el caballo ha dejado de formar parte de nuestra vida cotidiana, y ya no son tantos los que entienden de equitación. Sin embargo, siguen teniendo inmenso prestigio los ejercicios ecuestres, tráfese del volteo, de la alta escuela o de las llamadas "cabalgatas en libertad". Existen aun numerosos aficionados ansiosos de asistir a esas exhibiciones, capaces de apreciarlas, y que no escatiman sus aplausos e incluso sus ovaciones cuando les parece justificado. No es necesario manejar un pincel para apasionarse por la pintura, y se puede admirar las faenas de un domador sin conocer el término empleado en la jerga del oficio para denominar el largo látigo que éste arroja al suelo no más entrar en la pista, poniendo de manifiesto que ninguna falta le hace ese accesorio, ya que con o sin él le van a obedecer ciegameamente sus fieros alumnos.

El triunfo del arte ecuestre

La evolución de las artes circenses, uno de cuyos hitos fue la introducción, hacia 1820, de los ejercicios de alta escuela, fue acelerándose en la segunda mitad del siglo XIX, impulsada por corrientes irresistibles y marcada por etapas importantes que se pueden fechar con exactitud, o casi, ya que poco varían los historiadores en cuanto al año en que las sitúan. Pero vale señalar que su verdadero precursor fue el inglés Astley, en el siglo XVIII, en cuyo anfiteatro se estrenaron las escenas paródicas —que luego servirán de modelo a un sinnúmero de números cómicos—, y sobre todo los intermedios que aprovechaban los volteadores para recobrar el aliento, mientras se distraía al público mostrándole como se domaba a los corceles bravíos. Los primeros caballos "sabios", de los que bien poca sabiduría se exigía, por cierto, al principio, fueron adquiriéndola a partir

del momento en que se les hizo concurrir con muchos otros congéneres, por lo que vale considerarlos como los lejanos e imprevisibles precursores de las magníficas presentaciones de caballería que siguen siendo el orgullo de los grandes circos.

Los carruseles, en los que se soltaba en una pista única a unos sesenta caballos a la vez, han pasado de moda. Hoy en día se utilizan grupos de doce o, a veces, de veinticuatro caballos que realizan sin el menor fallo ejercicios de lo más complejo, alcanzando esas "cabalgatas en libertad" una belleza que raya en la perfección. En otras palabras, aunque sigue vigente el repertorio tradicional, continuas son las innovaciones que lo avivan, enlazándose armoniosamente las nuevas figuras con las antiguas, bajo la dirección de un maestro de ceremonias cuyos movimientos y ademanes son tan discretos que la mayoría de los espectadores ni siquiera divisan que todo depende de sus imperceptibles advertencias. Algunos hallazgos recientes pasarán sin duda a ser clásicos, entre otros el número de los *lipizanos* (caballos blancos) de Fredy Knie que van paulatinamente surgiendo por encima de una blanca nube y la bellísima creación de un artista hoy fallecido, Alexis Gruss padre, en la que un semental erguido sobre sus patas delanteras da la vuelta a la pista, para luego salir de ella en la misma postura, realizando de este modo un mutis de extraordinaria teatralidad.

Los ejercicios de alta escuela han adquirido en el circo un estilo aparatoso del que poco caso se hacía en los picaderos. Dos equitadores de excepcional talento, François Boucher y su discípulo James Fillis —cuya técnica de doma provocara en su día vivas críticas entre los picadores académicos— adaptaron sus procedimientos al reducido recinto de la pista e inventaron nuevas figuras, tales como el paso castellano, el galope hacia atrás y otros muchos juegos de destreza que gozan desde entonces de una boga inquebrantable. Bien es verdad que la equitación circense no se puede equiparar con el arte docto, aunque menos lucido, de la equitación académica y que en demasiados casos la alta escuela se reduce en la pista a una parodia desgraciada. Pero, por regla general, los jinetes y amazonas que se lucen en los circos, montando soberbios corceles adiestrados con rigurosa precisión, son artistas consumados y no menos enemigos de la facilidad que los puristas.

Cartel de la primera presentación de Jules Léotard (1838-1870), creador de las acrobacias con trapecios volantes, en el circo Napoleón (París) en 1859. Al principio, Léotard trabajaba sobre un piso acolchado, sustituido hoy día por una red protectora.



Las acrobacias del volteo a caballo

En su origen el volteo ecuestre formaba parte de la instrucción de los reclutas de los cuarteles, y consistía más que nada en saltar del caballo sin morder el polvo. Pero pronto había de salir de ese marco meramente militar, convirtiéndose los saltadores más dotados en equitadores con todas las letras. Asimismo se agregaron a las figuras tradicionales de ese arte toda clase de acrobacias. A mediados del siglo XIX ambas disciplinas corrían parejas y fue precisamente entonces cuando em-

◀ Un funámbulo en Lagny (Francia) en 1960.



Foto © Paul de Cordón, París

Alexis Gruss hijo y Patrick Gruss, caballitas y acróbatas franceses, realizan el número del “doble jinete”, cayendo a horcajadas sobre el caballo después de saltar a tierra, durante un espectáculo a la antigua presentado en el circo Gruss (París). En esta forma de volteo ecuestre el caballista combina ejercicios de salto y de equilibrio a lomos del caballo. En la pista los caballos giran siempre en sentido inverso al de las manecillas del reloj.

pezó a difundirse por toda Europa el volteo “a la Richard”—es decir a pelo, sin silla y sin brida—y el número “del jockey de Epsom”, suerte de recopilación de todos los ejercicios clásicos que ejecutaban los volteadores y saltadores, terminando normalmente a horcajadas o de pie, pero en la que predominan los ejercicios realizados a lomo de caballo.

Mas, como queda dicho, el circo ha de renovarse continuamente y se ha conseguido mejorar aun esas proezas, juntándose en la pista y evolucionando en perfecta armonía dos o tres jockeys. Sin embargo, puede ser que se haya alcanzado el

punto máximo de lo espectacular —y agotado el elenco de trucos que quedaban por descubrir— con las extraordinarias pirámides constituidas por seis u ocho jinetes cabalgando a lomo de cuatro o cinco caballos al trote y en línea. Hacía más de cincuenta años que se había realizado el famoso “salto mortal” hacia atrás, lanzándose el gimnasta de un caballo a otro, cuando el caballista franco-chino Chotachen Courtault lo presentó en el famoso circo Medrano en 1930. La hazaña pasó entonces por una novedad... por poco tiempo, claro está.

En los circos actuales hay menos volteadores o acróbatas ecuestres que antiguamente, pero no por ello dejan de igualar en virtuosidad a sus predecesores, al menos por lo que respecta a los más relevantes de ellos. Lo dudoso es que tengan aun la posibilidad de inventar números inéditos. Desde hace algunos años, la única novedad saludable en ese terreno es un oportuno retorno a la tradición. Alexis Gruss hijo, por ejemplo, ha contribuido en mucho a restituir su primor a varios ejercicios caídos desde hace mucho tiempo en desuso, entre otros “la Posta”, en que un jinete erguido a escuadra sobre dos caballos consigue que pasen entre sus piernas doce corceles, agarrando al paso las largas riendas de éstos. Hacía unos treinta años que no se había vuelto a

presentar ese número, creado por Ducrow en 1826 (ver el art. de la pág. 4), y suponiendo, como es muy probable, que regrese algún día de estos a su patria de origen, no sería de extrañar que recobrara todo el sabor de la novedad ante el público estadounidense.

Artistas de fuerza y agilidad

Los selectos espectadores que pusieron el circo de moda no tenían ojos más que para los juegos ecuestres, pero no siendo ellos sino el público popular los que podían asegurar una buena recaudación a los empresarios, éstos no tardaron en advertir que debía tomar en cuenta el entusiasmo de la muchedumbre por los ejercicios de los acróbatas, de los saltadores y de los equilibristas. Los saltimbanquis de antaño, denominados en adelante “artistas de fuerza y agilidad”, desempeñaron pronto un papel cada vez más importante en el repertorio circense y muchos de ellos se hicieron célebres, destacando, desde luego, el famosísimo Léotard, pero también el payaso Auriol —quien, tras dar un salto mortal, atinaba a caer tranquilamente en sus zapatillas—, Risley, creador de los juegos icarios, el funámbulo Blondin y otros tantos campeones de la pista. No menos numerosos fueron sus imitadores, a cual más afanoso por igualar a su modelo o, llegado el caso, por sobrepasarlo. Así fue generalizándose una emulación que no existía antiguamente entre los profesionales que solían encontrarse por casualidad con sus cofrades al recorrer el mundo, sin que llegaran a confraternizar. De ahí que sólo los más diestros en el oficio consigan imponerse hoy día, aunque no cabe duda de que los progresos de la acrobacia hubieran sido menos notables y menos rápidos de no fundamentarse en el aprendizaje por el que siempre hubieron y han de pasar los que toman —por tradición familiar en la mayoría de los casos— esa senda.

“La voluntad, la paciencia y el valor son las tres cualidades del buen artesano”, solía decir el domador Gilbert Houcke; y, en efecto, son las que se exigen de un futuro acróbata durante el largo y arduo periodo de su formación. Este debe alcanzar una perfecta maestría en los ejercicios de salto y equilibrio en el suelo antes de que pueda pretender especializarse. Se necesitan años de preparación para ejecutar correctamente un salto mortal o, sencillamente, para hacer el pino durante dos minutos apoyado no en la cabeza sino en las manos. Pero, una vez adiestrado en esas técnicas básicas, todo se le hace posible al novato: éste se halla en condiciones de dominar no sólo un ramo del arte acrobático sino varias especialidades, e incluso todas.

La acrobacia, arte de lo imposible

La disponibilidad y la facultad de adaptación son las principales características del acróbata, y la perpetua renovación de ese arte —más notable aun hoy en día de lo que fuera en el siglo pasado— no tiene otra explicación.

“En la acrobacia no existe fin y remate, no se alcanza jamás el *nec plus ultra*”, escribía en 1903 Georges Strehly, catedrático de filosofía en la Sorbona e historiógrafo de los “artistas de fuerza y agilidad” del siglo XIX, rindiéndoles así implícito homenaje. Esta definición a contrario ha conservado toda su vigencia. Si bien resulta difícil para los acróbatas contemporáneos sobrepasar a sus antecesores inventando números inéditos en su especialidad, lo remedian combinando ejercicios diversos que hasta entonces eran propios de otras disciplinas. Los malabaristas ya no se limitan a ejecutar sus juegos en tierra sino que extremadamente la agilidad y la destreza volatineando en una cuerda a la manera de los funámbulos o montados de pie en un caballo al galope. Los saltadores utilizan zancos o se valen de trampolines para tomar mayor impulso. Los contorsionistas trabajan con una pareja y consiguen, aunando sus esfuerzos, dejar boquiabierto al espectador más impertérrito.

Buen ejemplo de la virtuosidad que exigen de



Foto © Roland Smulders, Utrecht

Todo es posible...en el circo. En el 12º Festival Internacional de Montecarlo (1987), que reunió a artistas procedentes de 17 países y de 25 circos, la joven malabarista china Fu Xiuyu ejecuta el ejercicio más difícil de su número encaramada sobre un monociclo muy alto que se equilibra sobre una bola móvil de gran tamaño (ver el artículo de la pág. 8). Esta proeza la hizo acreedora al Premio de la Ciudad de Mónaco.

si mismos los artistas actuales nos lo da la joven acróbata china Fu Xiuyu, quien, encaramándose en un alto monociclo colocado sobre una gruesa bola de madera y pedaleando con una sola pierna, no sólo logra mantener aquel en equilibrio e impedir que la bola eche todo a rodar, sino que extendiendo la otra pierna en la que pone en fila cuatro tazones, los manda a volar de un puntapié. Los cuatro utensilios caseros —¡y cuán chinos!— se encajan en el aire tras salir disparados en distintas direcciones y acaban por introducirse en un quinto tazón que la muchacha ha asentado mientras tanto sobre su cabeza. Por si fuera poco, vienen entonces a agregarse al conjunto, median-

te el mismo procedimiento, es decir con igual velocidad e igual tino, la tetera y la tapadera. El alarde que supone este número resulta casi inverosímil. Pero ¿quién puede asegurar que algún otro acróbata no se empeñe cualquier día de estos en perfeccionar aun más un número cuyas dificultades pasan de lo imaginable? Nadie, por cierto. En el circo como en el estadio los récords acaban siempre por ser batidos. Esa es su mera finalidad.

Han llegado a tan increíble virtuosismo y son tantas las creaciones que demuestran la inagotable imaginación de los saltimbanquis que sería imposible tratar el tema de modo exhaustivo. No hay artista de circo que no sueñe con una proeza tenida por irrealizable. Y un día u otro la realizan, aunque a veces tarden años en lograrlo —aparte de que no siempre pueden evitar que les gane de mano algún cofrade mediante artimañas indignas. Sabido es que existen números particularmente atrevidos, por lo que causan máximo efecto en el público, pero a los que no se arriesgaría ningún profesional sin haber previamente atado a su cinturón la hebilla de la cuerda de seguridad gracias a la cual no corre peligro de romperse los huesos si falla su "descenso". Con tales trucos el acróbata no realiza sino una proeza falaz y sin interés alguno.

Felizmente, la mayoría de los circos tienen a

honra presentar una gran variedad de números de otra índole, aunque tal vez menos impresionantes y que no todos saben apreciar, pero que desencadenan justificado entusiasmo entre quienes no se dejan impresionar por los embaucadores. Una cosa es cumplir con los requisitos del oficio arrojando el peligro, y otra jugarse la vida. ¿Quién iría al circo con la esperanza de ver a uno de sus semejantes estrellarse en la pista? Asimismo, una cosa es recurrir a ciertos medios de protección que nadie tiene derecho a condenar, siempre que no desprestigien un ejercicio acrobático, y otra el tongo. Pero si bien sabemos que es imposible eliminar el tongo del circo, cada cual queda libre de tenerle en poco, reservando su admiración (y sus aplausos) para los acróbatas amantes de su arte y cuyo lema podría formularse así: "No me paso de rosca, pero tampoco me valgo de fulleras."

La eterna juventud del circo

¿Quién podría afirmar que el arte acrobático decae o progresa? Ningún acróbata, desde luego.

Los números son cada vez más complejos, los nuevos aparejos y las nuevas técnicas van imponiéndose por doquier. De ahí que subsistan pocos especialistas en aquellos ramos menos espectaculares aunque más representativos de la acrobacia pura, ya que exigían ante todo buen ojo y buenos músculos. Mas el circo ha de ser espectacular. Los volteadores de antaño tomaban impulso con ayuda de dos "portadores" que les lanzaban al aire a fuerza de manos. Pero ninguno de ellos alcanzaba en tales condiciones a instalarse en cuarta posición, o sea sobre los hombros del tercer cofrade que le espera en la cúspide de la columna humana así formada. Con ayuda de un trampolín, cuya fuerza es artificial pero sobremultiplicada, un volteador actual llega, tras un salto mortal, a alzarse hasta la quinta posición e incluso la sexta. ¿Cuál de ambos procedimientos tiene más valor? No es fácil concluir, pero cabe reconocer que el segundo truco le deja a uno más impresionado que el primero. Hay quien puede lamentar que el circo tome este rumbo, pero a nadie puede extrañar tal evolución.

Lo que sí se puede afirmar es que los acróbatas contemporáneos dominan su arte al igual que sus antepasados, y que ello no depende únicamente de los adelantos de las técnicas. Ciertos números de circo que parecían inimaginables al principio de este siglo se han popularizado desde hace largo tiempo y ya no sorprenden a nadie, como por ejemplo el que consiste en hacer el pino sin cojinete sobre la cabeza de una pareja. El malabarista Rastelli, al prevalecer sobre sus rivales, ha dado rotundo mentís a Strehly, quien aseguraba que su pandilla había llevado ese arte a un punto de perfección insuperable. ¿Y qué decir del salto mortal ejecutado de frente sobre un alambre? En los años 30 se consideraba esa proeza como patrimonio poco más o menos exclusivo de su creador, Con Colleano; hoy en día figura en el repertorio de todos los funámbulos de categoría, y uno de ellos, Luis Muñoz, alcanza a ejecutarlo en postura horizontal, o sea sin doblarse como lo hacían, para conseguir mayor flexibilidad, todos sus predecesores.

Lo propio del circo es su eterna juventud; de ella dan fe todos los jinetes, domadores y acróbatas pasados o presentes. Merced a ellos el circo sigue siendo, como apuntara Hemingway, "el único espectáculo al que asistimos como a un ensueño que se convirtiera ante nuestros ojos en realidad".

¿Qué mejor motivo para tenerle inquebrantable afición? □

LUCIEN-RENE DAUVEN, periodista y escritor francés, ha colaborado en la preparación de la edición revisada de *La merveilleuse histoire du cirque (La maravillosa historia del circo)* de Henry Thétard y desde 1959 es redactor de *Le cirque dans l'univers (El circo en el universo)*, publicación trimestral del "Club du Cirque", con sede en París, del que es presidente. Gran conocedor del circo, el señor Dauven nos ha prestado valiosa ayuda en la preparación de este número.

El “circo pobre” de la vida

por Jorge Enrique Adoum



Algunos países de América Latina destacan por la calidad y la originalidad de sus circos, pero es la melancolía de los “circos pobres” lo que el novelista y poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum prefiere poner de relieve en estas líneas.

AL recordar al personaje cuyo nombre le sirvió para el título de su novela *Los poemas de Juancito Caminador* (¿cómo hacer, me pregunto ahora, para que en la edición inglesa no se traduzca por Johnnie Walker, equivalente en el que no reparé, lo confieso, sino treinta años después?), el poeta argentino Raúl González Tuñón contaba: “Era un negro enternecedor que trabajaba en un circo. Todos los circos son pobres pero éste era más pobre que los pobres. Había concebido e interpretaba un número de magia: colocaba sobre una mesa una calavera con una hoja de lechuga sobre su única mandíbula. Por detrás, e invisible para el público, un conejo comía la hoja dando así la impresión de que era la calavera quien lo hacía. Se quedó sin trabajo el día en que murió el conejo. No sé si a nadie se le ocurrió comprar otro o si no tuvieron dinero.”

“Todos los circos son pobres”. El símbolo universal de ese circo, la carpa, es entre nosotros, además, símbolo de su propia pobreza. Por cada parche o remiendo que le hacen, se le abren diez heridas nuevas y en determinadas temporadas los espectadores tienen que protegerse con sus paraguas. Eso sería una bendición para esos mocositos descalzos que no pueden permitirse pagar la entrada, pero la policía local, gracias a una propina del empresario o propietario o, como siempre, bien dispuesta a todo lo que supone prohibir cuando se trata de los humildes, les impide espiar el cielo. “La carpa más remendada del mundo” se titula un cuento del ecuatoriano Raúl Vallejo y ella aparece repetidamente recosida en varios textos de *El triple salto* de Iván Egúez, también ecuatoriano. Pero es Alfonso Alcalde, poeta chileno, quien ha logrado una imagen cabal de la miseria que la tienda representa: “El león tenía la piel tan gastada que algunos amigos la habían zurcido con retazos de calcetines y mangas de camisas viejas. Lucía parches de todos colores: amarillos, con listones morados o verdes o con círculos rojos. Cuando estaba contento, movía la cola amarrada con cáñamo.”

Eso cuando hay león. Porque los exóticos animales de circo, que constituyen quizás su mayor atracción, resultan excesivamente caros: hay que importarlos de África o comprarlos en mercados europeos, pagar su traslado, crear las condiciones ambientales necesarias para que sobrevivan y es costosa su alimentación. (Cuando un circo “rico” llegaba por estos lados, los muchachos de la

Foto © Edimedia, París. SPADEM, 1987

Gran aficionado al circo (era asiduo del circo Medrano de París), Picasso dedicó decenas de cuadros, sobre todo durante sus periodos azul y rosa, a los más diversos personajes y escenas circenses. El que aquí se reproduce, titulado *La muchacha con la bola*, de 1904, se conserva en el Museo Pushkin de Moscú.

calle, advertidos con anticipación vaya uno a saber cómo, cazaban perros vagabundos para venderlos como alimento de los leones). De ahí que, en la gradación de la pobreza, esos circos pequeños, que se aventuran a presentarse hasta en los suburbios de la capital o de ciudades grandes, como parásitos junto a *ruedas moscovitas* o *carruseles* internacionales, lleguen a exhibir orgullosos un elefante o un oso, casi en el mismo estado que el león de Alfonso Alcalde, que por no poder tenerse de pie lo vendieron circos importantes. Pero los circos de aldea, más pobres aun, casi sedentarios puesto que recorren cortas distancias interprovinciales en un camión donde los artistas duermen junto a sus bártulos —con lo cual desaparece la imagen nostálgica de la caravana de carromatos donde viven los “gitanos” (siempre eran gitanos para nosotros, quizás por esas mujeres que dicen la buenaventura) y donde nacen sus hijos sin saber después en el cruce de qué frontera para declarar su nacionalidad— se conforman con exhibir, cuando más, un tigrillo. El domador, una suerte de Tarzán subalimentado y con un traje que pretende ser de etiqueta, generalmente nostálgico de la amazona de otro circo donde había caballos, enamorado impenitente de la trapecista mulata que, casi siempre, resulta ser nuera o concubina del dueño, luce entonces más que sus artes su corpulencia y hace restallar su látigo compensando con el ruido su fracaso frente a la desobediencia tenaz del animal.

Los demás habitantes del parque zoológico son pequeños monos domésticos, inevitablemente vestidos como bebés, que chillan al saltar, encaramarse y dar volteretas donde pueden; “perros comediantes”, vestidos como payasos o con bata de gitana o faldilla de bailarina, según el sexo, cuya mayor proeza parece ser la de pasar con un sombrero entre las fauces recogiendo del público, sentado en tabloncillos sobre burros, una suerte de limosna a más del valor de la entrada o el precio de las bolsitas de maní enconfitado que preparan las mujeres de la *troupe* (A veces un perro de mayor tamaño, vestido con un abrigo de piel pelirroja, hace las veces de tigre). Y, por lo menos en una aldea de los Andes, gallinas con faldas o capas, y hasta con corbata, sin más habilidad que la de correr enloquecidas por la pista de aserrín.

Los artistas, que generalmente forman una sola familia para evitar una dispersión de los ingresos, independientemente de su responsabilidad profesional, son más o menos los mismos de cualquier otro circo: la mujer de goma o con bigotes, el tragaespaldas, el lanzador de cuchillos que yerra más de la cuenta, el mago que de su sombrero de cartón pintado saca pañuelos interminables o ramos de flores pero no conejos: uno solo bastaría para el almuerzo de la familia o habría asegurado el empleo de Juancito Caminador... Los volatineros y acróbatas, verdaderos agrimensores del aire, más heroicos en la medida en que saben que el trapecio es de dudosa fabricación artesanal, asegurado con restos de alambres, y la cuerda tensa comprada de ocasión en la frontera, trabajan sin red que los proteja de un súbito retorno a la realidad. Aportes originales, algunos de los cuales revelan una aculturación moderna, son números tales como “Superman y los Siete Enanitos”, “la caja de Frankenstein”, el rey de la selva que



Foto © Sylvie Mercier, París

Dos acróbatas aéreos colombianos del grupo “Los Albarracines” durante una actuación en el Circo de Invierno de París.

reemplaza al domador cuando éste es despedido por el propietario o por su hijo a causa de sus avances a la trapecista, el jorobado que gira sobre su joroba, el enano que baila de cabeza. Hasta hace poco, como atracción suplementaria, había *fakires*, naturalmente extranjeros, que se exhibían encerrados con una serpiente en una caja con tapa de vidrio y que así ayunaban treinta días. A ciertas personas debe haberles parecido un lapso exorbitante puesto que exclamaban: “Qué no hacen algunos para no trabajar” y porque el comisario de policía certificaba haber vigilado personalmente y que “no había trampa”.

La banda de música, reclutada entre los aficionados de la aldea, ameniza el espectáculo con aires de infinita tristeza. Banda de retreta de los domingos al atardecer en la plaza, banda de los partidos de fútbol jugados a veces por un solo equipo sin uniforme el domingo por la mañana en la misma plaza, banda de las corridas sin matador ni traje de luces en las que el toro corre a su antojo derribando en la plaza del domingo de tarde a indios y cholos embriagados desde el sábado... una banda que lleva a todas partes esa melancolía de la aldea acurrucada en un hueco de la cordillera, envuelta en su polvo para abrigarse bajo la llovizna: el cornetín del abarrotero, el trombón del boticario, la flauta del arriero, el saxo del amanuense de escribanía, el requinto del peluquero y el tambor del ayudante de curtiduría que entonces se desquita de su oscuro destino, consciente de que sin su redoble no habría o no sería tan emocionante el salto mortal. En los circos más pobres que los más pobres, el problema se soluciona con el aparato lector de casetes que vino a reemplazar, milagrosamente, al gramófono con sus discos que se rompían a uno por función.

El payaso es por acá, como en el resto del mundo, el personaje que mejor encarna e interpreta la realidad de su comunidad, víctima del sistema, y la suya propia, víctima del circo. En efecto, no pertenece a la familia de propietarios: explotado por éstos, está obligado, a más de hacer sus payasadas, a vocear los méritos del espectáculo, a cobrar las entradas y, al final de cada representación, a barrer suelos y acomodar asientos y trastos. Entre nosotros el payaso es, más que en otras regiones del mundo, ese “peón del destino” que veía en él Henry Miller, aunque haya quienes, en lugar de su propia imagen de víctimas de los demás y de la suerte, vean en él el retrato aproximado del idiota del lugar, sea el limpiabotas del mercado o el mendigo tartamudo.

Para comenzar, en los circos internacionales ricos, lujosos, deslumbrantes casi por definición, la ropa del payaso debe “aparentar” roturas, su sombrero y sus zapatos deben “sugerir” el atuendo del vagabundo. Acá, en la vida diaria y en las noches de función, el payaso —artesano o campesino en los pueblos remotos, vagabundo de circo en circo en la ciudad— muestra los codos y las rodillas por los huecos de su traje demasiado usado y ya roto y sus remiendos no son elementos del vestuario sino lacras de la pobreza. Abofeteado, pateado, escupido, el pobrecillo repite todas las equivocaciones y estupideces de nuestra humanidad en miniatura: camina como ciego, se golpea contra las paredes, no entiende lo que le indican, no comprende lo que le dicen, zoquete inepto del que otro zoquete se burla y aprovecha —porque siempre son dos a fin de representar cabalmente a la sociedad y al sistema—: le infla y le desinfla, le pone zancadillas, le llena de agua el sombrero, le hace caer retirándole la silla... Y los niños ríen. Qué importa, después de todo, si, en revancha contra una vida en que pocas razones tienen para reírse, les causa gracia el infeliz vapuleado. Si hasta ríen los adultos que en más de un caso se adivinan retratados en él. Porque sabido es que el otro, el pícaro, el malo, jamás hace reír.

Y este cúmulo de pobreza tristes constituye el espectáculo de un circo que no entra en la ciudad con un desfile de acróbatas sobre animales raros al son de una banda de numerosos instrumentos relucientes, que no vende en el entreacto fotografías de la linda adolescente que camina sobre un balón más grande que ella (porque no es linda y porque, dado que los balones son caros, hace rodar con los pies un barril que huele todavía a aguardiente), que no tiene programas y a veces ni siquiera boletos de entrada sino que los espectadores ponen directamente sus monedas en la mano de quien guarda la puerta. Pero tal es también y sobre todo la fugaz alegría de los pobres algún domingo de tarde. Porque todos los lunes recomienzan la farsa del sistema al que no escapan, las bofetadas, los puntapiés y las zancadillas contra quienes, improvisando cada día sin saber cómo, tienen que dar saltos en el vacío y hacer equilibrios para avanzar por la vida como por una cuerda floja interminable e insegura. □

JORGE ENRIQUE ADOUM, escritor ecuatoriano, ha publicado varios libros de poesía recogidos en parte en su antología *No son todos los que están: Poemas (1949-1979)*, una novela, *Entre Marx y una mujer desnuda*, y *dos obras de teatro*, *La subida a los infiernos* y *El sol bajo las patas de los caballos*, traducida a varios idiomas.

GRACK



Autorretrato de un payaso

por Leonid G. Enguibarov

EN la escuela de circo de Moscú, a la que asistí, tuve como profesor a Yuri Petrovich Belov, joven director fascinado por el arte del payaso. Con él creé la figura de mi personaje. La creación de un personaje es el más delicado de los problemas con que ha de enfrentarse el payaso. El artista de cine, el de teatro e incluso el de variedades se encuentran en una situación infinitamente más cómoda, toda vez que los elementos del carácter de su personaje figuran en un texto compuesto por un autor, mientras que el *clown* es el autor mismo de su personaje. Pero ¿cómo empezar?

Se nos planteaban toda una serie de problemas. Por ejemplo, ¿debía llevar mi personaje un maquillaje de payaso? Examinamos los maquillajes y las máscaras de los principales cómicos que conocíamos. ¿En cuál de ellos había que inspirarse para crear la figura de mi personaje? Nos atraía particularmente el rostro blanco de Grock. Su maquillaje, semejante a la máscara clásica de Pierrot, me seducía enormemente.

Sin embargo, tras pensarlo mucho, renunciamos a crear una variante de Grock. En este tipo de máscara resaltan con particular insistencia los ojos tristes de quien hace de payaso. Pero antes de tomar una decisión tocante a la máscara, había que determinar el carácter del personaje. ¿De quién se trataba?

Dimos rienda suelta a nuestra imaginación tomando cuidadosamente nota de cuanto se nos ocurría respecto de nuestro personaje, al que inmediatamente decidimos bautizar con el nombre de Lionia Enguibarov, dado que, al decidir crearlo, pensaba partir en cierto modo de mí mismo.

Tal como lo concebimos, Lionia era un muchacho de 18 o 19 años cuya biografía presentaba similitudes con la mía. Como yo, había nacido y crecido en Moscú. No se distinguía por ningún rasgo nacional, aunque mostraba a todas luces su origen oriental. Nos esforzamos por comprender la personalidad de nuestro personaje, sus gustos y sus inquietudes, su visión del mundo, todo lo que conformaba su individualidad. Le dotamos de la curiosidad y de la avidez de conocimientos propias de un chiquillo, que a menudo le inducen a comportarse de manera un tanto alocada.

Ya en este punto había pie para equívocos rebosantes de comicidad. Pero había que acentuar aun más el lado cómico del personaje. Insistí mucho en que Lionia tenía que ser sobremanera modesto. Y, en efecto, realiza los más complicados trucos de circo sin darles la menor importancia. Nos parecía —y después vimos que con razón— que había en ello un elemento cómico en potencia.

Iba así configurándose poco a poco el carácter de mi personaje. Con Lionia tenía-

mos un héroe cómico positivo que despertaba una risa exenta de toda maldad. Al tratar de desarrollarlo, convinimos en que fuera una especie de caballero siempre listo para acudir en ayuda de los débiles. Con lo que, aunque físicamente tenía una apariencia más bien frágil, no carecía de magnanimidad y de fuerza de carácter.

Faltaba vestirle. Lo principal es que su traje no le molestara para hacer malabarismos o acrobacias; debía ser funcional. Pero también era indispensable que expresara el carácter del personaje. Lionia se pone los zapatos de su padre que le están demasiado grandes, a la manera del gran Chaplin. En cuanto al pantalón, con sus tirantes, fue una idea de mi madre que tuvo el siguiente comentario: "Así no cabe duda de que parecerá un granujilla."

Después nos demoramos buscando una camisa, hasta que al fin dimos con una camiseta rayada que acentuaba la delgada silueta de Lionia. En lo tocante al sombrero, probamos varias decenas de gorros, boinas, etc., hasta que al final estimamos que lo mejor para él era el más banal de los sombreros que se venden en el comercio. Le pusimos un pañuelo en torno al cuello y un bastoncillo en las manos para que se viera bien que era un payaso y decidimos que entrara en la pista con unos andares absolutamente normales.

Naturalmente, la imagen se fue perfeccionando a medida que trabajábamos sobre ella. Mi chicuelo tenía que madurar aun, no en su apariencia física desde luego, sino más bien moralmente. Pero, para que él pudiera madurar, yo tenía que desarrollarme espiritualmente como artista. Contentarse con hacer malabarismos perfectos y andar boca

"El payaso siempre hace todo seriamente. Por cierto, ello no significa que no quiera ser cómico. Al contrario, su meta es hacer reír. Pero el verdadero cómico lo logra sin tratar de hacer reír a toda costa" (Leonid Enguibarov.)



abajo apoyado en las manos no basta en nuestros días para hacer un payaso digno de tal nombre. Como dicen los checos, el artista debe ser "fabricado por el hombre". En su manera de tratar el personaje el artista expresa en forma inmediatamente sensible las relaciones que con él tiene. Y justamente lo que yo deseo es que el espectador sienta constantemente, más allá de la ingenua comicidad de Lionia, cómo reacciono yo a lo que a él le ocurre.

No sé cuantas veces me habrán preguntado por qué no hablo mientras estoy en la pista. No es porque no sepa hablar. Pero el circo es antes que nada un espectáculo visual. A él se va, me parece, para "ver" la representación y no para "oír". Además, si me callo es porque me encanta la pantomima; me gusta su lenguaje sin palabras pero tan expresivo.

El tema de una pantomima de circo debe ser sencillo, como un cuento infantil; sencillo pero no demasiado primitivo. En todo cuento auténtico hay siempre una profunda sabiduría, pero fácilmente accesible. A esa misma claridad debe tender el autor de una pantomima circense. En general, yo mismo creo mis propias historias. ¿Cómo se me ocurren? En este punto no hay una regla general. Depende de los casos. De todos modos, empiezo por escribir cada vez una historia para mi personaje, imagino toda clase de aventuras y le coloco en las más diversas situaciones.

A veces, en mi trabajo tengo la impresión de "haber dicho todo", de no tener una sola idea nueva. En tales casos me sacan del atasco las emociones nuevas, suscitadas directamente por la vida o bien a través del arte. En esos momentos me gusta no hacer nada, viajar, me harto de ver cine y espectáculos. No se trata obligatoriamente de alimentarse de comedias. Grieg y Beethoven son tan indispensables para el cómico como Charles Chaplin, Buster Keaton o Fernandel. Doy rienda suelta a mi sed de descubrimientos. Aprovecho cuantas ocasiones se me presentan para escuchar música, para visitar exposiciones o museos de pintura y para ver a pintores en su estudio. Además, leo mucha poesía.

Una vez pude oír un "blues" cantado por el maravilloso cantante negro Louis Armstrong. Me emocionó profundamente la tristeza de la melodía. Y entonces, casi contra mi voluntad, se me impuso el tema de un pequeño relato sobre un acróbata triste que ha sufrido tantos fracasos en su vida que ni siquiera cuando se convierte en un artista lleno de fuerza y de talento consigue creer en el éxito. Y por esa falta de confianza en sí mismo resulta conmovedor.

Lionia avanza hacia los espectadores con la cabeza gacha y las manos en los bolsillos. Hace el saludo tradicional y después, al ritmo lento de un "blues" triste, comienza a ejecutar una serie de trucos complicados. Al final se aleja hacia bastidores, con el mismo aire abatido. El director del circo le invita a responder a los aplausos, pero el muchacho, incapaz de creer que su arte pueda agradar a nadie, agita la cabeza negativamente. Los aplausos redoblan. Y cuan-

◀ El célebre payaso suizo Adrien Wettach, Grock de nombre artístico (1880-1959), detrás de las cortinas del circo, momentos antes de entrar en la pista, en Tolón (Francia, 1954).



“Decidido a dedicar mi vida al trabajo de mimo, he acumulado un vasto repertorio de pantomimas y de pequeños cuadros.” Arriba, una actitud de Enguibarov en la pantomima *El cocodrilo*.

do, a la siguiente historia, aparece Lionia feliz, la sala estalla en aplausos aun más entusiastas.

Me satisface siempre enormemente como artista lograr dominar un nuevo género o ejecutar un número original. Pero nunca jamás realizo en la pista un número “seco”, por complicado que sea. De un modo u otro siempre me las arreglo para meter cada número en una historia que corresponda a mi personaje.

Un día me hablaron de saltar a la cuerda pero no en la forma habitual sino tendido. El número me gustó y me puse a prepararlo. Pero durante mucho tiempo no encontré una presentación adecuada: no daba con el pretexto que justificara su ejecución. Mi razonamiento era el siguiente: la cuerda de saltar y el chicuelo se compaginan muy bien y la cuerda está muy en su lugar en las manos de un personaje un tanto infantil como el mío. Pero ¿cómo introducir el salto a la cuerda tendido?

Por fin se me ocurrió la idea salvadora. El director del circo, descontento de ver como el pilluelo de Lionia se dedica a saltar a la cuerda durante la representación, se la confisca. Pero Lionia tiene otra en reserva. El director se la confisca también, y lo mismo ocurre con una tercera cuerda. El director se enfada y manda al chicuelo que vacíe sus bolsillos. Pero éste se hace el loco como si no comprendiera lo que se le dice. Aprovecho a fondo la situación de los bolsillos vueltos del revés, primero el derecho y después el izquierdo, según el sistema utilizado por Chaplin para conseguir con un truco todas las risas posibles. Los espectadores observan la escena con atención y a nadie se le ocurre que yo pueda tener aun otra cuerda... en mi sombrero. Alegre sorpresa para todos.

Pero, ¡oh desastre!, la cuerda es demasiado corta. ¿Qué hacer? Suspiro consternado y en ese momento se me ocurre la solución: me tiendo sobre la alfombra y me pongo a saltar tumbado.

Cuando el director acude corriendo de nuevo, me pongo la cuerda como corbata y me alejo dignamente, con la cabeza alta,

como diciendo: No tiene derecho a tocarme, se trata de mi corbata.

Otra manera de crear un número es la improvisación. Yo tengo debilidad por nuestro maravilloso payaso Karandash, célebre por sus improvisaciones. Y aunque considero que la mejor de las “improvisaciones” es la que ha podido ensayarse antes, me gusta improvisar cuando se presenta la ocasión.

Un día, mientras hacía uno de los numerosos intermedios que preveía el programa, el director me murmuró al oído: “Hágalo durar”. Ello significaba que había un problema entre bastidores y que era menester ocupar la atención del público. No tenía a mi alcance ni mi bastoncillo ni mi sombrero, que tan útiles son en tales casos. Pero observé que el accesorista había dejado en la barrera un micrófono destinado al número siguiente.

Me acerqué a él, pero aun no tenía la menor idea de lo que podría hacer. Sin embargo, en cuanto lo tuve en las manos, la idea me vino inmediatamente y me lancé a pronunciar un discurso entusiasmado... en el que no había ni una sola palabra. Y bruscamente me di cuenta de que el micrófono no funcionaba. Le di de golpes, le soplé... Y, mientras tanto, me sentía atenazado por la angustia: “¿Y después, qué?” “Pisa el cable”, me sugirió una súbita inspiración. Recordando el truco de los ilusionistas para apartar la atención del público mediante una maniobra falsa, levanté el micrófono como si quisiera acercarlo a la luz, lo que hizo que el público mirara hacia arriba, mientras yo manipulaba discretamente el cable. La acción se desarrollaba ahora por sí misma. Con gran sorpresa, había descubierto la causa de la avería. Retiré el pie y golpeé de nuevo el micrófono, que se puso a funcionar. Adopté una postura de orador, y entonces me atenazó el miedo. Abría la boca, pero no salía ni una palabra. Asustado, lancé una mirada al director, que hizo un gesto para animarme. Le hice ver que tenía miedo y, movido por un impulso imprevisible, apliqué el micrófono junto a mi corazón como si fuera un estetoscopio. A continuación todo se desarrolló como la seda: me puse a dar con el dedo suaves golpes en el micrófono y en el circo entero resonó el “tic-tac” precipitado de mi corazón. Se me ocurrió entonces la idea de aplicar el micrófono al corazón del director. Latía con un ritmo completamente

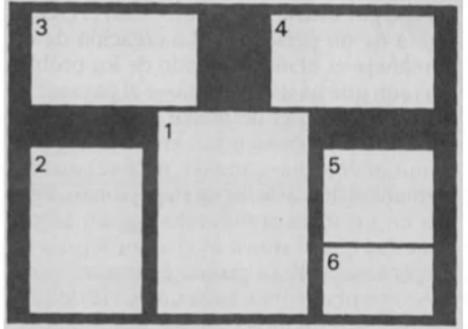
Páginas en color

Página 19

Desfile en las pistas del mayor de los circos norteamericanos, el Ringling Bros. and Barnum & Bailey, en una de sus últimas temporadas.

Foto © A. H. Saxon, Derechos reservados Fairfield, Ct., Estados Unidos

Páginas 20 y 21



1) Decir payaso es decir risa. La foto se tomó en una de las reuniones anuales de payasos que se celebran en Bognor, Reino Unido. 2) Un grupo de icarios egipcios. El icario es un malabarista que trabaja con los pies y juega con volatineros en vez de con objetos. 3) Los Palacios, trapecistas mexicanos, durante su actuación en el Circo Benneweis (Dinamarca). 4) Los Diablos Blancos, funámbulos europeos galardonados en el Festival Internacional del Circo de Montecarlo. 5) La amazona Martine Gruss salta sobre las cintas en un clásico número de caballismo sobre silla lisa. 6) Obedeciendo las órdenes de Marie-José Knie, los “lipizanos” del Circo Nacional Suizo se alzan gallardamente sobre sus patas traseras. Esta raza de caballos, surgida en Austria en el siglo XVI, se presta perfectamente a los ejercicios de alta escuela.

1. Foto Jeremy Nicholl © Impact, París

2. Foto © Sylvie Mercier, París

3. Foto © Sylvie Mercier, París

4. Foto © Sylvie Mercier, París

5. Foto © MONKA

6. Foto Weiland © Rapho, París

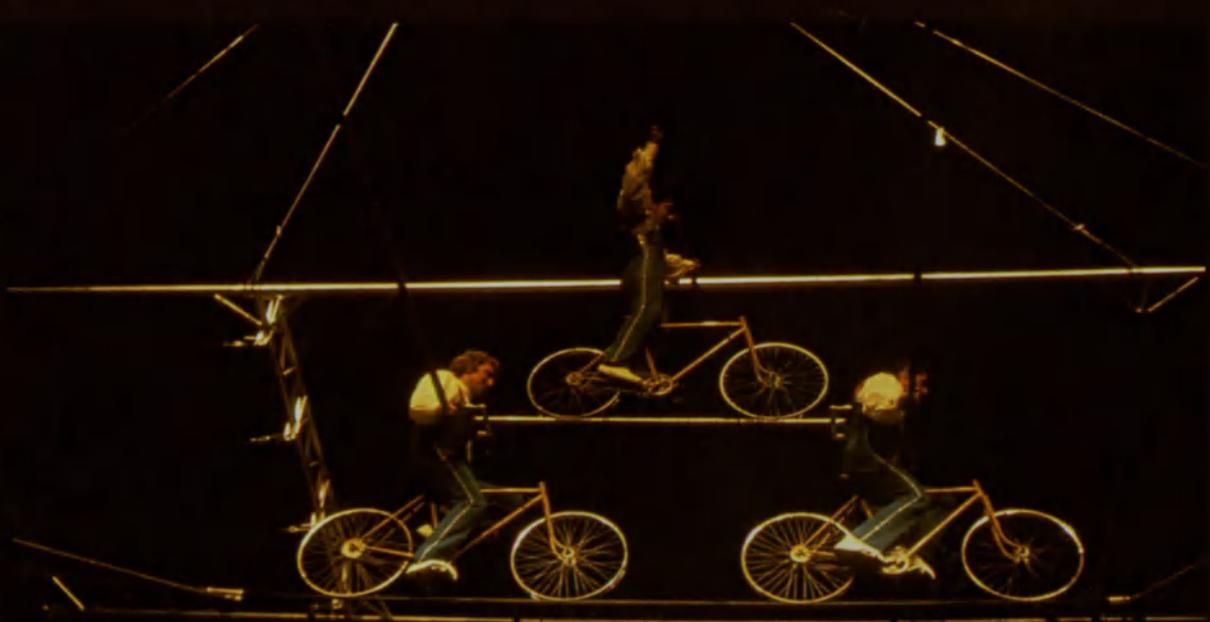
diferente, con largos intervalos: bum... bum... bum. Estallaron las risas en toda la sala. Y, en el mismo momento, nos hacían señales indicando que entre bastidores todo se había arreglado.

Posteriormente, me puse a desarrollar lo que era obra del puro azar. Me afanaba en mostrar mi inquietud por las irregularidades que presentaba el ritmo del corazón del director. Los latidos son cada vez más lentos, yo me siento aterrado, y al final el corazón se para. Muerto de angustia, me pongo a buscarlo por todas partes, aplicando el micrófono en uno u otro lugar del cuerpo En vano... Le sacudo la cabeza, le examino los ojos y estallo en sollozos desesperados. Y entonces el director me invita sonriendo a que le busque el corazón a la izquierda. Y cuando lo encuentra el micrófono y lo oigo latir con total normalidad, mi alegría infantil por el descubrimiento es enorme. □

LEONID GUEORGUEVICH ENGUIBAROV (1935-1972), soviético, fue uno de los primeros payasos-mimos modernos. Malabarista, alambriista y acróbata de gran destreza, actuó también en películas, pantomimas y espectáculos de revista presentando números creados por él mismo. El artículo es una versión revisada de una colaboración suya para “El arte del payaso”, obra publicada en 1969 en la URSS.









En esta entrevista concedida el invierno pasado a El Correo de la Unesco durante una gira por Francia del Circo de Moscú, el payaso soviético Anatoli Marchevski (nacido en 1948) expone la concepción que tiene de su arte. Artista completo, que domina tanto el equilibrismo y los juegos malabares como las acrobacias, Marchevski se dedica además a múltiples actividades: escenificación, cine y libros para niños.

El oficio de la risa

Usted quería ser payaso siendo ya niño, ¿no es así?

¡Aun antes de ser niño!

¿Qué es lo que le atraía en el payaso?

Es uno de los oficios más humanos. El clown es la risa. Pero una risa en la que la dignidad humana no se rebaja. El payaso no suscita la risa en el espectador a costa de su propia dignidad. El espectador ve en él a su igual o incluso a un interlocutor particularmente simpático.

Cuando habla de espectadores, ¿se refiere sobre todo a los niños?

El público más sincero y honrado son los niños. Gracias a ellos se puede comprobar la calidad del repertorio o juzgar un número. En cambio, el adulto reacciona de acuerdo con la visión del mundo en que se ha formado.

Usted no lleva nariz roja ni traje desaharrado y grotesco; además, apenas si se maquilla. ¿Cómo define el tipo de payaso que interpreta?

Es lo que en la URSS llamamos payaso moderno, en contraste con los payasos clásicos, como el augusto y el payaso blanco. Para nosotros el clown es antes que nada un artista que entra en la pista para expresarse a sí mismo ante el público. En vez de representar un personaje de ficción o un tipo tradicional, lo que expresa el payaso moderno es la persona que es, un ser humano particular.

¿Son muy diferentes el payaso moderno, tal como usted lo entiende, y el augusto?

Sí, cada uno tiene su propia psicología, su propio humor. Augusto es el tipo clásico del individuo que fracasa en todo, siempre sometido al dominio del payaso blanco que hace el papel del señor, del intelectual, del hombre duro y de mente estrecha. Pero a mí no me interesa hacer de augusto como se hacía antes, a la manera clásica. Sólo conservo la apariencia, la "máscara", pero le dejo también su bondad y su malicia, inventando otros detalles. Quisiera hacer una síntesis de la máscara clásica y del arte contemporáneo del payaso.

¿Va a seguir usted siendo payaso toda la vida?

Sí, sí, porque quiero seguir siendo hombre. Para mí no hay diferencia alguna entre el payaso y el hombre. Lo que soy en este mismo momento y lo que soy en la pista es una y la misma cosa.

◀ Página en color

El malabarista soviético Serguei Ignatov lanza al aire nada menos que 11 aros, un auténtico récord del mundo.

Foto © Sylvie Mercier, París

¿Cómo se convirtió usted en payaso profesional?

Por casualidad. Hasta la pequeña ciudad de Ucrania donde crecí no llegaban grandes circos. Antes de los 18 años nunca había ido a ver un espectáculo circense. Y, sin embargo, ya en la escuela practicaba el circo como aficionado. Sentía una gran pasión por él. Empecé trabajando como acróbata y velocipedista en el "Circo en escena", que era un pequeño conjunto. Pero al mismo tiempo preparaba mi ingreso en un instituto técnico para ser ingeniero. Hasta el día en que tuve que sustituir al payaso que no había podido venir en la gira.

¿Y qué ocurrió?

Vi como reían los ojos de los espectadores y oí sus risas y sus aplausos. Imposible resistir a tal cosa. Es como cuando uno sabe un chiste muy divertido y arde en deseos de contárselo a alguien. Uno se ríe ya antes de contarlo y estalla en carcajadas al contárselo a su interlocutor. Eso es lo que me impulsa en mi trabajo: la necesidad de compartir, de hacer reír a la gente, de provocarla, de aportar algo vivo, un sentimiento positivo. Así me decidí a convertirme en payaso profesional.

¿Sigue siendo decisivo ese encuentro de usted con el público?

Sí. Claro está que la sensibilidad del público puede variar de una ciudad a otra, de uno a otro país. También de una a otra función cambia la edad de los espectadores, con lo cual cambia el carácter del espectáculo. Pero eso es algo a lo que estamos acostumbrados. En todo caso, cuando hay buena disposición por parte del público, cuando el circo le gusta, el encuentro es muy positivo, como dos personas que se comunican entre sí de corazón a corazón. De un modo u otro, todo actor en escena, como toda persona en su vida, exige siempre una forma de contacto. Pues eso es lo que yo propongo: saber dar, estar abierto a los demás. Y eso me presta ganas de vivir. □

En una función dada en París por el Circo de Moscú durante una gira por Francia (1986-1987), el payaso Anatoli Marchevski hace una parodia del número precedente del forzudo Valentín Dikul, un atleta barbudo que levanta enormes pesas de 50 a 500 kg como si fueran trocitos de paja. Después de hacer un uso no previsto del talco con que el malabarista se unta las manos para asir su material con más firmeza, Marchevski, con la mayor seriedad del mundo, se esfuerza por levantar unas halteras cuyas pesas son globos para niños. Este número del payaso soviético es una vuelta a la comicidad tradicional.



Fotos: Unesco-George Ducret

Escuelas para los artistas

por Monica J. Renevey

El "Grand Cirque" en el Palacio de Deportes de París, en 1957.



PARA el sociólogo suizo Jean Ziegler el circo es "el último vestigio de un saber antiguo, existencial e iniciático". Ahora bien, ese saber, ese arte ancestral y único en su género que es el circo se perpetúa gracias a dos mecanismos: la transmisión de padres a hijos y la enseñanza impartida en una escuela. Al primero se deben las grandes dinastías de circo como los Knie, los Gruss, los Togni, los Althoff y algunos otros. Pero veremos que un Gruss y un Fratellini fueron también fundadores de las primeras escuelas de circo en Francia. Y, a la vez, no es raro que en países como la URSS o Polonia haya artistas de circo pertenecientes a la tercera e incluso a la cuarta generación que siguen asistiendo a la escuela del estado pero reciben además el aporte inestimable de un padre o de un patriarca. Antaño solía suceder también que un muchacho, atraído por el serrín y la fanfarria, abandonara su familia y su aldea y tuviera la suerte de encontrar un "padre de alumno" que consintiera en enseñarle todos los trucos del oficio...

Sin embargo, abordaremos ahora la época moderna, actual, y sus distintas escuelas de circo, con una mirada que no puede ser

exhaustiva. Nos detendremos en primer lugar en la famosa Escuela del Circo de Moscú y sus émulas —las de Polonia, Hungría, Corea del Norte, Cuba, etc. Luego nos dirigiremos a Francia, que posee tres grandes escuelas de circo. Por último, mencionaremos algunos casos aislados, pero interesantes por más de un concepto, como Norteamérica, con el *Big Apple Circus* de Nueva York y el *Cirque du Soleil* canadiense, o China y sus compañías de acróbatas.

En 1919 Lenin firmaba el famoso decreto sobre la "nacionalización de los teatros y de los circos" en la Unión Soviética. En aquel entonces eran muy pocos los artistas rusos, y los occidentales, muy numerosos, se convirtieron en los primeros instructores de circo de la nueva generación de artistas soviéticos. En 1927 se inauguró la Escuela de Moscú con el nombre de Curso de Arte del Circo. Ya en 1930 salía de ella la primera hornada de alumnos, uno de los cuales se haría famoso en todo el mundo: el payaso *Karandash* (lápiz en ruso), cuyo verdadero nombre era Mijail Nicolaievich Rumiantsev (1901-1983). En la Unión Soviética no se discute que el oficio de payaso sea uno de los más difíciles de aprender debido al alto

nivel de preparación que se exige en los exámenes. En efecto, y más adelante veremos por qué, un payaso soviético no sólo ha de ser perfecto en sus mímicas, sino que también debe saber bailar en el alambre y hacer equilibrios en la cuerda floja, ser un buen malabarista y un excelente acróbata.

Siempre se habla de la famosa Escuela de Moscú. En realidad, la URSS cuenta con otras dos escuelas de circo, que también son oficiales y funcionan según el mismo modelo: la de Kiev, en Ucrania, y la de Tbilissi, en Georgia. Un centenar de profesores (60 de jornada completa) se encargan de la formación de 300 alumnos. En otros tiempos la edad de ingreso de éstos era 12 años y los estudios duraban ocho como mínimo, situación que confería a las escuelas de circo la misma categoría que a cualquier otra escuela soviética. Hoy día la edad de admisión de un alumno fluctúa entre 15 y 20 años y los cursos duran cuatro. Los tres exámenes de selección (médico, aptitudes físicas y música) sólo los pasan al año 75 alumnos.

En el primer año, gracias a una enseñanza y a una práctica sumamente eclécticas, los profesores no solamente pueden evaluar la capacidad de los estudiantes sino tam-

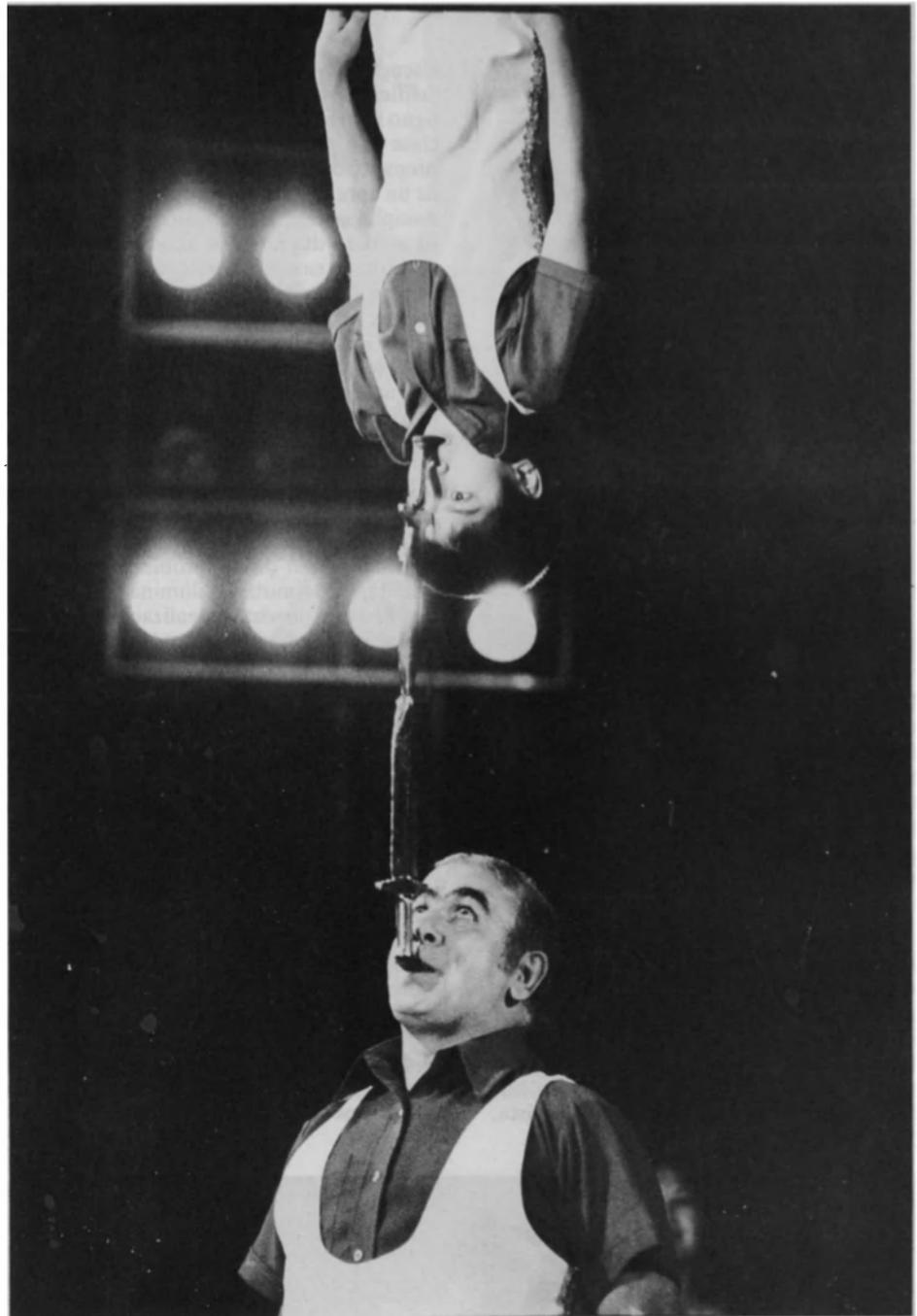
bién, y sobre todo, apreciar sus condiciones personales. En efecto, únicamente se alienta al alumno a que persevere en la vía que ha elegido cuando está perfectamente dotado para alcanzar un nivel excepcional, y los profesores son soberanos para adoptar una decisión sin consultar a los alumnos. El segundo año se dedica a la especialización y el tercero al perfeccionamiento. El cuarto y último año está reservado sólo para los elegidos, llamados a representar dignamente al circo soviético.

Por lo que respecta a los alumnos no elegidos, sólo se les encomendarán papeles secundarios siempre que sean aprobados en dos exámenes finales, el de la disciplina que han elegido y el de...filosofía. Pues en la URSS un artista de circo no es únicamente un ser humano musculoso y cubierto de lentejuelas, capaz de caer a un milímetro de los pies de su pareja o de hacer que los animales actúen sin haber recibido aparentemente órdenes. En ese país el artista de la pista siempre forma parte de un vasto programa, cuidadosamente estudiado y elegido y que es inherente a una filosofía del espectáculo a largo plazo.

Desde hace ya casi seis años todos los profesionales del circo, que se reúnen anualmente en el Festival de Montecarlo, coinciden en estimar que "el viento sopla del Este". Ahora bien, esta nueva tendencia del circo contemporáneo, que abarca tanto la armonía de los gestos y el aspecto estético como la emoción, es el resultado de esa filosofía del circo soviético. El director del Circo de Leningrado, Valentin Kuznetsov, se refirió a esta evolución en un encuentro muy cordial que tuvo lugar recientemente en Francia. Para él como para los dirigentes de las escuelas de circo soviéticas "la técnica por sí sola está superada. La meta suprema es ahora comunicar una emoción al público. Un espectáculo circense se concibe hoy en la URSS de acuerdo con las reglas del teatro: prólogo, drama, epílogo. El encadenamiento casi teatral de los números resulta primordial pero conviene que esa progresión se apoye en una *emoción creciente*. Es entonces cuando interviene el payaso de *empalme* típico de la URSS, en el que descansa todo el programa y en torno al cual todo gira..." Ahora bien, en ese aspecto el arte de los payasos también ha evolucionado de manera irreversible; en efecto, ya no buscan la risa sino la sonrisa. Estas sutilezas exigen del artista un conocimiento de la psicología de los distintos públicos, una sensibilidad para la vida cotidiana y una riqueza emocional inmensa...

Prácticamente todos los demás países socialistas europeos han abierto escuelas de circo. Pero las proezas de los alumnos diplomados en esas escuelas estatales rara vez pueden rivalizar con las de sus colegas soviéticos. La razón principal de ello es la escasa consideración de que dan muestra numerosos dirigentes locales para con las artes del circo y los artistas que a ellas se consagran.

En Polonia los cuarteles de invierno de los circos y la escuela se encuentran en Julinek, a 30 km de Varsovia, en una antigua finca situada en el maravilloso bosque de Kampinowski. En esa escuela fundada en 1967 sólo pueden seguir cursos de dos años los alumnos menores de 21 que han aprobado el bachillerato. El primer año se enseñan todas las disciplinas, inclusive anatomía y biomecánica. La preparación del número se



Prodigioso número de equilibrismo sobre la punta de cuchillos que se sujetan con los dientes. Lo presentó en París el "Circo Americano", uno de los principales de Italia.

lleva a cabo durante el segundo año, que comprende también cursillos remunerados en los circos del país. Para mejor aprovechar el potencial artístico nacional, algunos quieren prolongar e intensificar los cursos y, sobre todo, disminuir la edad de admisión a 16 años.

En países como Cuba y Corea del Norte se han fundado escuelas de circo siguiendo el modelo soviético. En Cuba, que posee cuatro circos, los cursos duran cuatro años, y es frecuente que sus alumnos perfeccionen su aprendizaje en Moscú. En Corea del Norte se crearon en 1952 un circo nacional y una escuela en Piongyang. Se dedican cuatro años a los cursos básicos y después se inicia la preparación del número. Uno típicamente coreano es el del columpio (juego que puede verse en todos los parques del país), gracias al cual desde hace poco tiempo los espectadores occidentales han descu-

bierto con estupefacción que una joven vestida con un estrecho quimono puede ejecutar un salto mortal.

De regreso a Europa, comprobamos que, si bien la Escuela de Budapest está calcada del modelo de Moscú, su organización, en cambio, es de tipo patriarcal (numerosas familias de la pista se presentan con una cuarta e incluso una quinta generación). Pero también todos los profesores son antiguos artistas o gimnastas. Al igual que sus homónimas dedicadas al teatro y a la danza, la Escuela de Circo recibe alumnos desde los 11 años de edad que permanecen ocho años en el establecimiento. La primera mitad de los estudios comprende las disciplinas básicas y la cultura general y llega hasta el bachillerato. La segunda mitad es "profesional" y se dedica esencialmente a la acrobacia durante tres años. En último lugar viene la especialización. La Escuela puede modificar el carácter de algunas exhibiciones según las aptitudes del alumno o en función del mercado. En esta escuela, que está abierta a los occidentales, se han diplomado ya estudiantes franceses y suizos.

Fundada en París en 1972 por Alexis Gruss hijo y la actriz Silvia Monfort, la



Foto N. Akimov © APN, París

Los artistas circenses en la Unión Soviética son tan populares como las estrellas de cine o los campeones deportivos. De ahí que sean tan numerosos los candidatos que se presentan a las escuelas de circo. En la foto, un joven moscovita se entrena en las artes del payaso imitando a Oleg Popov, un payaso soviético de fama mundial.

Para entrar en el circo pueden seguirse diversos caminos. El más antiguo es el del aprendizaje familiar, adoptado por numerosas generaciones de hijos de artistas, que han formado verdaderas dinastías. En la foto, el célebre augusto Achille Zavatta y su hijo Franck en el momento de salir de la pista.

Escuela del Circo Gruss merecía también el calificativo de patriarcal. Situadas en el antiguo teatro de la Gaité-Lyrique, las salas de clase con techos muy altos se prestaban a la preparación de números aéreos. Después de un aprendizaje de un año centrado en las disciplinas básicas, los alumnos preparaban su número durante dos años antes de presentarlo en su circo: el *Cirque à l'Ancienne*. Con su pequeña carpa instalada a algunos metros de la escuela, en pleno París, los Gruss fueron los primeros en revolucionar las artes del circo en Occidente.

Igualmente en París, Annie Fratellini y Pierre Etaix fundaban la Escuela Nacional de Circo, abierta a todos los jóvenes entre 16 y 25 años. Comprende incluso cursos de iniciación para niños a partir de los seis años. Ahora bien, después de las disciplinas básicas que se enseñan en el primer año se pasa al estudio de los problemas técnicos (montaje, desmontaje, iluminación, etc.); también está prevista la realización de cursillos en un circo ambulante. Una vez transcurridos tres años, los alumnos pueden pensar en un número profesional. Pero Francia va aun más lejos. Desde el 13 de febrero de 1986 posee la primera escuela profesional occidental concebida de acuerdo con las normas de los países del Este: la Escuela Superior (del Centro Nacional) de Artes del Circo, en Chalons-sur-Marne. Los alumnos, franceses y extranjeros, son seleccionados, desde los 16 años, mediante un examen de ingreso. Los estudios se realizan en dos ciclos de dos años. La finalidad del primero es poner de relieve las aptitudes individuales y colectivas y orientar a los alumnos hacia una especialización adecuada. El trabajo especializado empieza en el tercer año y posteriormente se crea y se prepara el número. Las disciplinas básicas, que se enseñan durante tres años, compren-

den la acrobacia, la destreza y la música; en las técnicas del circo se incluyen los ejercicios aéreos y el volteo ecuestre; y la cultura general abarca la anatomía, la fisiología, la gestión y el derecho del trabajo. Para la primera selección se presentaron 350 candidatos: 25 fueron admitidos, de los cuales 19 pasaron al segundo año. El director de la escuela es el canadiense Guy Caron, antiguo alumno de la Escuela de Budapest.

En Norteamérica las pocas escuelas que existen florecen a la sombra de un circo. En Canadá Guy Caron creó en 1983 una Escuela de Circo privada que trabaja en estrecha colaboración con el *Cirque du Soleil*, del que es director artístico. También en ella, de acuerdo con la tendencia moderna, se da gran importancia a la coreografía. En Estados Unidos el gigantesco circo *Ringling* posee un *Clown College*, donde se enseña interpretación cómica. La comicidad de los payasos norteamericanos, con sus tartas con crema de afeitar y sus dientes arrancados del tamaño de un melón, es única en su género.

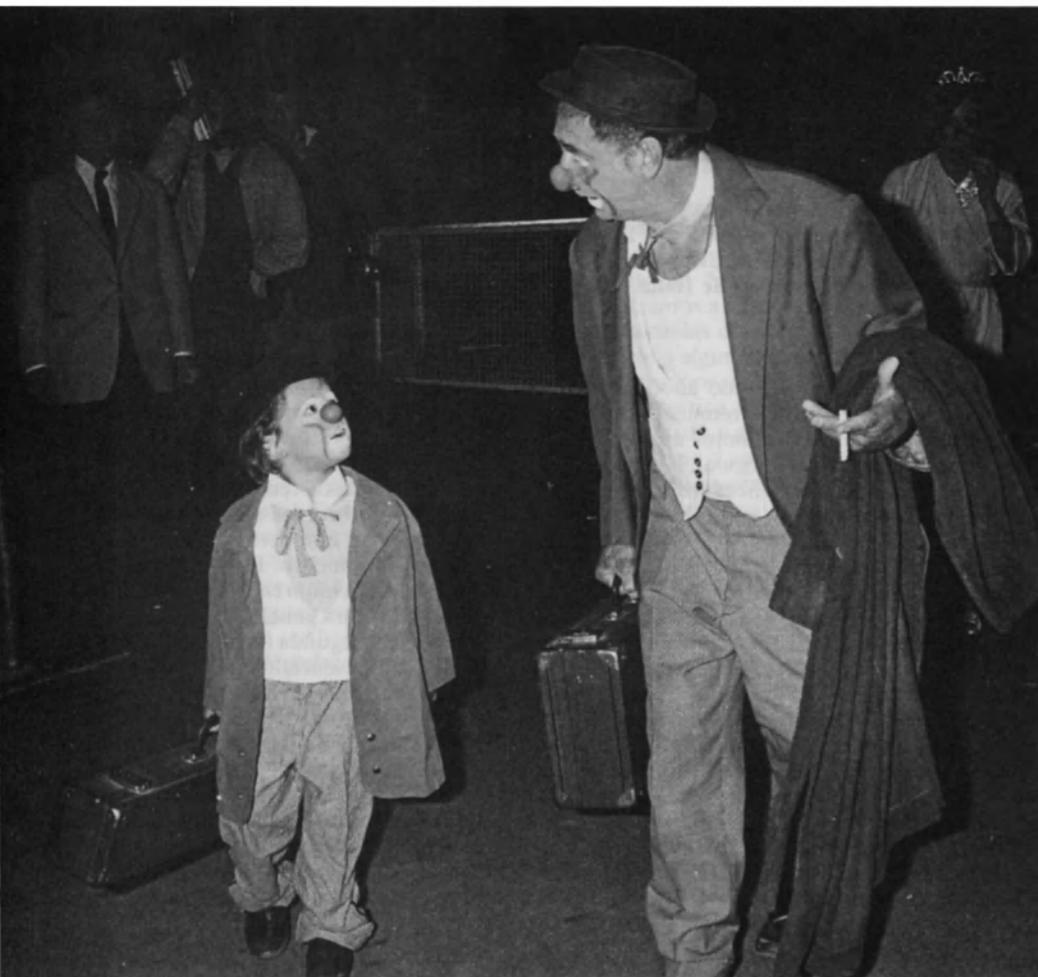
En Nueva York el *Big Apple Circus* celebra su décimo aniversario, al igual que su escuela, la *New York School for Circus Arts, Inc.* Por ahora, ésta ofrece un programa para niños de 9 a 13 años de edad, en colaboración con la *Harbor School* de Manhattan, que comprende dos horas diarias de formación circense y la posibilidad de seguir cursos de perfeccionamiento. Cuando el *Big Apple Circus* tenga su nuevo edificio, está prevista la realización de un programa para los niños de 13 a 16 años y, sobre todo, la instalación de una escuela de formación profesional. La dirección de la escuela incombue al francés Dominique Jando.

En China se observa una vez más un mayor profesionalismo, pero en ese país se desconocen las carpas. Como dependencia, en la mayoría de los casos, de un circo estable, existen "Compañías de Acróbatas" que son el equivalente de nuestras escuelas de circo. La primera de ellas, la de *Zonghua*, aparece en 1950; más adelante se la denominará Compañía de Acróbatas de China y servirá de modelo a otras como las de Shanghai, Chongqing, Shenyang, Wuhan y la Compañía de los Soldados de Guazhou. En la actualidad más de 11.000 artistas trabajan en unas 130 compañías profesionales estatales. Dos especialidades están también muy en boga: la prestidigitación y la imitación vocal. La Asociación de Acróbatas chinos, fundada en 1981, agrupa a los acróbatas y a todas las personas que participan en la creación de un espectáculo. La preside una antigua acrobata, Xia Juhua, que es diputada en la Asamblea Nacional. No es, pues, casual que la calidad artística vaya de par con la consideración de que se rodea al artista de circo, que, como en la URSS, goza de un estatuto social muy sólido.

Al igual que Valentin Kuznetsov, creemos que "el circo es un arte en sí, un arte de pleno derecho, un arte con su propio lenguaje, y que tiene un gran porvenir". □

MONICA J. RENEVEY, suiza, pasó de amaestrar animales a ejercer el oficio de reportera, escritora y publicista. Es autora principal y redactora de una enciclopedia francesa sobre el circo titulada *Le grand livre du cirque (El gran libro del circo)*. Entre sus numerosos artículos y publicaciones sobre el circo cabe mencionar *Il circo e il suo mondo (El circo y su mundo)* y *J'aime le cirque (Amo el circo)*.

Foto Patrice Bouvier © Cosmos, París



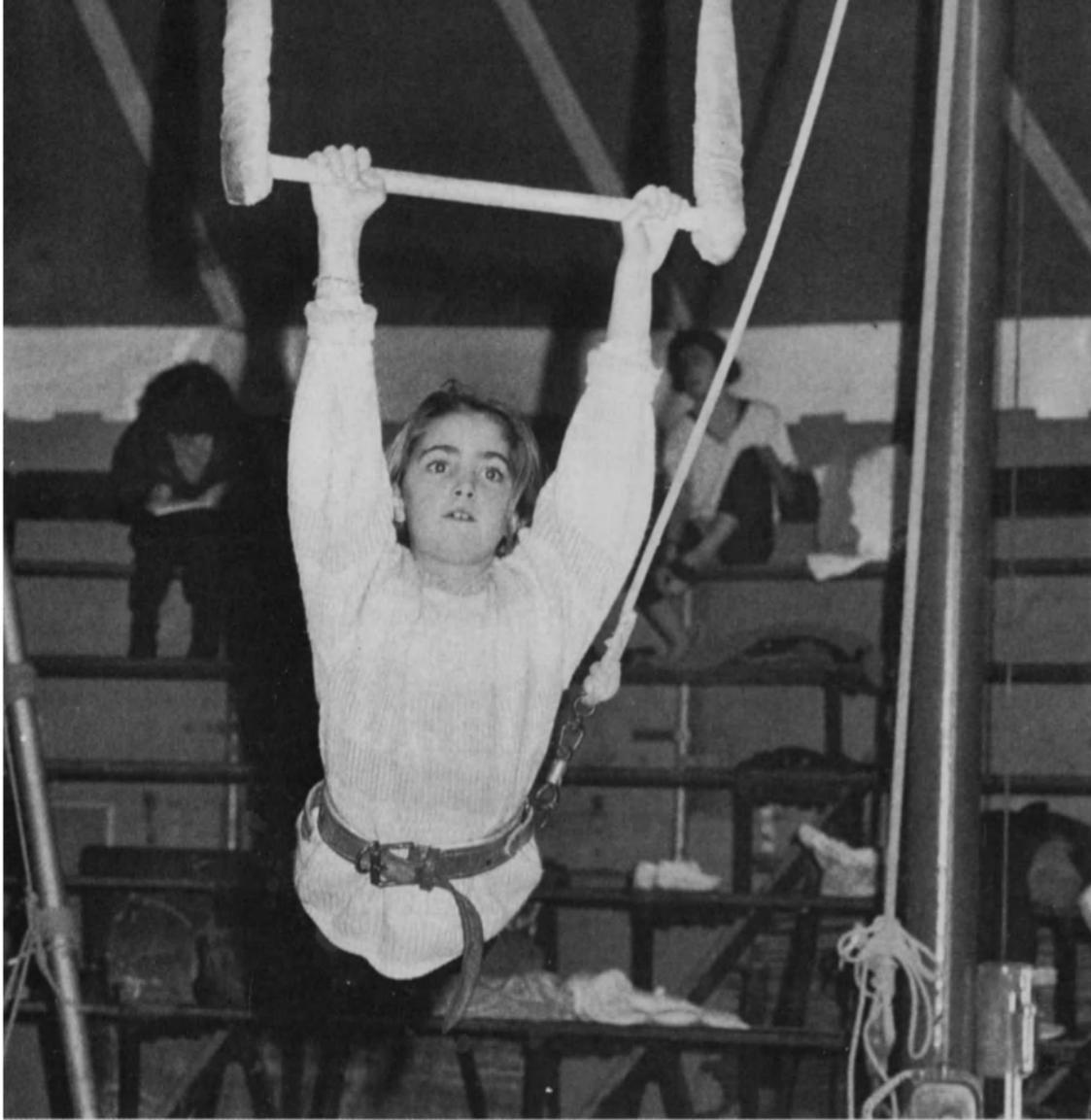


Foto © A. Muñoz de Pablos, París

“La pista es la libertad”

por Annie Fratellini

Una mujer payaso
enseña
circo haciéndolo

FRATELLINI—que es nuestro auténtico nombre— quiere decir en italiano “hermanitos”. Gustavo, nacido en 1842 en la ciudad italiana de Carrara, fue el primero de la familia que se dedicó al circo. Tuvo cuatro hijos: Louis (1868-1909), Paul (1877-1940), François (1879-1951) y Albert (1886-1961). A la muerte del mayor, los tres últimos formaron el célebre trío “Los Fratellini”.

Mi padre, Victor, hijo de Paul, era acróbata. El fue quien me enseñó la acrobacia, el concertino y el saxofón. Anualmente, el día de su cumpleaños, me ofrecía un nuevo instrumento de música: acordeón, vibráfono, violín, piano... Aprendí a tocarlos todos. En la pista hice mi primera aparición con el circo Medrano, a los doce años. Mi número consistía en mantenerme en equilibrio sobre una bola azul que hacía avanzar al mismo tiempo que tocaba el saxofón.

Pero a los quince años quise “olvidarme” del circo. Así que rompí con mi familia y abandoné el circo por el jazz, el canto, el music-hall, el teatro y el cine. La razón

esencial de todo ello era que no encontraba en el circo las cosas de que me habían hablado. El circo de mi infancia ya no era el que mis padres contaban, el que habían vivido ellos.

Los recuerdos que de ese circo yo tenía eran los del abuelo Paul—el augusto con su chistera y su monóculo. Pero a mí me tocó aprender todas las disciplinas del circo sin experimentar su lado maravilloso e inexplorable. Era la época de la guerra y los circos guardaban silencio. Yo me ahogaba en aquella atmósfera. Por eso durante quince años dije no al circo.

¿De dónde me vino, más tarde, la idea de crear una escuela de circo? Creo que su origen está en mi abuelo Paul. Tenía una biblioteca extraordinaria y se interesaba por el teatro, la música, la pintura y en general todas las artes. En su compañía escuchaba a Beethoven, Wagner, Puccini, Verdi. El me hablaba de sus experiencias y de sus encuentros en el circo Medrano de París, donde trabajaron los tres Fratellini de 1909 a 1925. Los Fratellini crearon en

“Para que un arte pueda sobrevivir necesita una escuela”. En la foto de arriba, una joven aprendiz de trapezista de la Escuela Nacional del Circo creada por Annie Fratellini y Pierre Etaix.



Fotos © Berthe Judet, París

1920 *Le boeuf sur le toit* (El buey en el tejado), la obrera de Jean Cocteau cuya música escribió Darius Milhaud. Músicos como Milhaud mismo, Jean Wiener, Henri Sauguet, Georges Auric y Eric Satie, escritores como Cocteau, Raymond Radiguet y Colette, y pintores como Georges Rouault, Fernand Léger y Pablo Picasso acudían al circo Medrano y después del espectáculo visitaban el camerino de los Fratellini.

En 1968 se produjo un acontecimiento decisivo en mi vida: conocí a Pierre Etaix. un hombre apasionado por los payasos y por los Fratellini. El me hizo volver a la pista. Fernand Léger decía: "La pista es la libertad, no hay ni comienzo ni fin." Pierre Etaix era el payaso blanco. Yo el agosto. Tres años después, realizamos una primera gira con el circo Pinder.

Tomé la resolución de abandonar todo para volver a los orígenes. Mi hija Valérie, nacida en 1960 de un matrimonio anterior con el cineasta Pierre Granier-Deferre, que hasta entonces se había mantenido alejada del circo, decidió hacerse trapeicista. ¿Dónde podía aprender el oficio? Ya no había ningún circo en París, Medrano había muerto y en el Circo de Invierno se montaban otros espectáculos.

Para que un arte pueda sobrevivir necesita una escuela. Allí donde hay escuelas el circo pervive. En vista de ello, con el estímulo del ministro de cultura francés de entonces, Jacques Duhamel, empezamos por fundar en 1971 la Asociación de la Escuela Nacional del Circo. Después, en 1974, pudimos instalar la Escuela en una casa para jóvenes de París.

El éxito fue inmediato. Contaba con recibir a unos 20 jóvenes y acudieron 600. Había que organizar las clases. Mi idea era que los profesores fueran los mejores artistas de cada especialidad, profesionales que además se interesaran por enseñar. Por otro lado, quería que para ingresar en la escuela no hubiera selección previa. La selección se haría por sí misma. Mi deseo era inculcar a todos los jóvenes debutantes la misma exigencia, el mismo respeto por el trabajo bien hecho.

En 1977 nos instalamos en un solar adyacente al Parc de la Villette de París donde montamos la carpa. El circo sólo puede aprenderse en un espacio, en un lugar concreto. Como sólo contamos con escasas subvenciones, tenemos que batirnos para demostrar que el oficio del circo es necesario. Ese año se abrió en nuestra escuela el primer centro de enseñanza técnica que otorga un certificado de capacitación técnica del

Más bien que ser un disfraz, el maquillaje sirve para acentuar la propia personalidad. En las fotos, Annie Fratellini, una de las pocas mujeres payasos de la historia del circo, se prepara para su célebre número de agosto.

circo (montador de material de carpa), y en 1985 el circo entró definitivamente en el sistema de enseñanza francés al firmarse un contrato de asociación con el estado.

¿Cómo funciona la escuela? La enseñanza es doble: artística y técnica. En la enseñanza técnica los alumnos aprenden cómo se hace una tela, como se fabrican los postes y todo el resto del material. Aprenden después a leer el plano de una carpa, a hacer el trazado y el montaje. Estudian también la carpintería, la cerrajería, la electricidad y el sonido. El examen se prepara en un plazo de tres años.

En las disciplinas artísticas la danza y la acrobacia son obligatorias. Al cabo de tres meses, el alumno elige entre las siguientes disciplinas: trapecio fijo, trapecio volante, alambre, malabarismo, solfeo, volteo a caballo, artes del payaso y trampolín. Tras pasar por la Escuela, los alumnos podrán hacer sus primeros pasos ante el público, aprender a "montar" un número, a elegir un acompañamiento musical y un traje, a ajustar las luces y a participar en la elaboración del espectáculo.

Para ellos hemos creado el circo de la Escuela, el circo Fratellini. En sus giras el circo lleva consigo una exposición sobre los payasos de mi familia. De este modo, pue-

Los zapatos de Annie Fratellini cuando hace de payaso agosto. Son los mismos que usaba su abuelo Paul (1877-1940), uno de los miembros del trío "Los Fratellini" que tantos triunfos cosechó en el circo Medrano de París.



Foto © Berthe Judet, París

do transmitir a mis alumnos mi memoria, mis recuerdos, porque pasado y futuro están estrechamente ligados. Para que un arte evolucione hay que plantar raíces.

Al completar su formación los alumnos podrán entrar en la vida artística con todas las cualidades de un auténtico profesional o bien aprender cosas nuevas.

Entre nuestros alumnos los hay extranjeros. Un circo formado por artistas de un mismo país ya no es hoy un circo; la variedad es indispensable tanto en lo que toca a la nacionalidad como a los ejercicios. Y en las vacaciones escolares salimos en gira con un grupo de alumnos. Desde 1972 nuestra carpa se ha levantado en 200 ciudades de países como Inglaterra, Bélgica, Italia y Estados Unidos y ha acogido a 1.500.000 espectadores.

Actualmente asisten a la Escuela 360 jóvenes; el miércoles y el sábado vienen 200 niños mayores de siete años. Hay que trabajar por lo menos tres años en la Escuela del Circo para recibir una formación de acróbata, base de toda disciplina. Pero sólo unos pocos (no más del 5 por ciento) llegan hasta los niveles superiores.

Hemos podido formar así una nueva generación de artistas que hoy trabajan en diversos establecimientos. De nuestra experiencia han nacido escuelas y circos como el "Big Apple Circus" de Estados Unidos y el "Cirque du Soleil" de Canadá.

Desde hace doce años nuestro circo tiene que superar muchas dificultades para vivir. Porque el circo es algo frágil. Las personas a quienes no les gusta pueden considerar absurdos los esfuerzos que exige. Pero para nosotros cuenta sobre todo la alegría que conseguimos transmitir a los espectadores. Eso nos compensa. Y que tantos jóvenes se sientan atraídos por el arte del circo me colma de satisfacción.

Ese arte lo consideran como una escuela insustituible la mayoría de los profesionales del espectáculo, tanto del teatro como de la danza y el cine. Y, en efecto, él es la base de todas las formas de espectáculo: esa es su razón de ser y la causa de la atracción que ejerce. □

ANNIE FRATELLINI es especialista francesa en artes del payaso. Perteneciente a una célebre familia de artistas circenses, en un principio se dedicó a la acrobacia y posteriormente fue cantante, música y actriz, interpretando papeles en películas de Louis Malle, René Clair, Pierre Granier-Deferre, Federico Fellini y Pierre Etaix. Desde 1974 dirige la Escuela Nacional del Circo (París), que fundó con Pierre Etaix.



2



3

El circo en la pantalla



4

El circo ha sido un tema constante en el cine, desde las primeras películas de Louis Lumière y de Georges Méliès cuyo actor principal era Little Tich (en la vida real, Harry Ralph, 1868-1928), un artista de variedades al que debe mucho el personaje de Charlot, hasta los dibujos animados de Walt Disney, en particular *Dumbo* (1941), sin olvidar la superproducción *El mayor espectáculo del mundo* (1952) de Cecil B. De Mille. Pero sólo a partir de 1920 se rodarán películas de verdadera calidad dedicadas a temas circenses, que inspirarán a los más grandes cineastas. He aquí cuatro ejemplos: 1) *El circo* de Charlie Chaplin, 1927. 2) *Un día en el circo* de los hermanos Marx, 1939. 3) *Las alas del deseo* de Wim Wenders, 1987. 4) *Noche de circo* de Ingmar Bergman, 1953.



El mayor espectáculo del mundo

Los fastos colosales del circo norteamericano desde P. T. Barnum hasta hoy

por A. H. Saxon

Al igual que en Europa, en los Estados Unidos el circo empezó con números ecuestres, a los que pronto se sumaron los payasos, acróbatas y funámbulos. Su fundador fue el caballista inglés John Bill Ricketts, que había actuado en los circos de su país natal antes de construir, hacia 1790, unos locales permanentes de su propiedad en Filadelfia y en Nueva York.

Ricketts y su reducido elenco de artistas recorrieron también numerosas ciudades de Estados Unidos y Canadá en las que solían montar a su paso un ruedo provisional con tablas. Al mismo tiempo y por los mismos derroteros, otros empresarios habían empezado a exhibir por todo el país pequeñas colecciones de animales exóticos que algunos intrépidos capitanes de barcos traían al país. No existían por entonces en Estados Unidos parques zoológicos públicos, de modo que fue gracias a esas exhibiciones como la mayoría de los norteamericanos pudieron ver por primera vez leones, camellos, elefantes y otros animales desconocidos. Sus propietarios, cuyas "caravanas" adquirieron en poco tiempo dimensiones colosales, construyeron en algunas ciudades, por ejemplo en Nueva York, locales permanentes en los que mostraban los animales durante el invierno, para proseguir su gira con la llegada de la primavera. No tardó mucho en ocurrírseles la idea de realizar las exhibiciones en tiendas de lona, con lo que se ahorraban el tener que montar cercados de madera o alquilar un local cuando llegaban a una ciudad. A principios del decenio de 1820 todos los circos del país habían adoptado este sistema.

Ciudades de lona ambulantes

Como las tiendas de lona portátiles podían montar se y desmontarse fácilmente en unas pocas horas, los circos eran libres para desplazarse a su antojo y llegar incluso hasta los villorrios más remotos, en los que solían dar una sola función para actuar al día siguiente en el pueblo más próximo. Con las tiendas de lona nace el circo americano ambulante que, más avanzado el siglo XIX, se convertiría en una "ciudad de lona" de dimensiones colosales, con "grandes carpas" en las que podían acomodarse más de 10.000 espectadores, tiendas independientes para las colecciones de animales, espectáculos secundarios y otras atracciones, vestuarios y comedores para los artistas y empleados y cuadras para los centenarios de caballos de tiro que arrastraban los furgones, así como tiendas para los herreros y veterinarios y para otros varios usos.

Por otra parte, hacia mediados del siglo XIX algunos circos se asociaron con los parques zoológicos cuyos animales no se exhibían ya en jaulas y participaban en el

desfile, cada vez más espectacular, que anunciaba la llegada del circo a una localidad, así como en cabalgatas y carreras (entre camellos, elefantes e incluso avestruces con monos como jinetes) que tenían lugar bajo la carpa y en números especiales, entre los que debe mencionarse uno sensacional a cargo del famoso domador de leones norteamericano Isaac van Amburgh, el primero que, hacia 1830, penetró en la jaula ocupada por sus felinos.

No existe un tipo de circo que pueda calificarse de "puro", ya que desde los comienzos de Philip Astley en Londres y de Antonio Franconi en París el circo ha consistido tradicionalmente en una amalgama de atracciones heterogéneas: volatines y funambulismo, que datan de la antigüedad; acrobacias ecuestres, que los maestros de equitación del siglo XVIII realizaban en campo abierto; payasos, cuyos orígenes más próximos se ubican en la *Commedia dell'Arte*; pantomimas e, incluso, espectáculos teatrales, en los que muchas veces participaban animales, representados en inmensos escenarios de circos o teatros.

Las tres pistas

En los últimos decenios de ese mismo siglo se produjo en Estados Unidos otra novedad, surgida de los hipódromos de Henri Narcisse Franconi y Phineas T. Barnum en Nueva York (construidos, respectivamente, en 1853 y 1874). Se trataba de inmensos estadios, unas veces al aire libre y otras cubiertos con un techo de lona o de cristal, muy populares en Europa durante algunos años y que trataban de recrear el antiguo circo romano y sus "juegos". No eran un circo tal como lo conocemos actualmente sino una gran pista oval en la que se celebraban carreras al estilo de la famosa del filme *Ben Hur*. También en Estados Unidos se presentaban en esos estadios carreras de cuadrigas romanas, de caballos montados por jinetes y amazonas, representaciones de cacerías con ciervos auténticos y jaurías completas de perros, carreras de obstáculos, competiciones pedestres y otras atracciones similares. El circo norteamericano incorporó también la pista oval de los hipódromos y sus espectáculos característicos, pero no antes de que se produjera otro importante acontecimiento.

Al igual que los europeos, los circos norteamericanos tenían en principio una sola pista, y ésta fue la norma hasta los años 70 del siglo pasado. A comienzos de ese decenio entró en escena el gran empresario P. T. Barnum, por entonces sexagenario, y en el espacio de unos cuantos años creó lo que se complacía en llamar "el mayor espectáculo del mundo". La carpa principal era de tales dimensiones que muchos espectadores tenían problemas de visibilidad, por lo que se ponían de pie en sus asientos y se apiñaban en el borde de la pista, impidiendo ver a los demás. De ahí que, al iniciar en 1872 su

segunda temporada, Barnum y su socio William C. Coup decidieran agregar una segunda pista en la que se presentaban simultáneamente otros números, convirtiendo de hecho su empresa en un "circo doble".

Al mismo tiempo agregaron también una pista oval de hipódromo que rodeaba las dos pistas y daba la vuelta al ruedo junto a las gradas en las que se sentaba el público. Carreras, desfiles espectaculares y vueltas triunfales al ruedo del famoso empresario en carroza se convirtieron en atracciones habituales del enorme recinto. El éxito fue tal que prácticamente todos los circos del país instalaron en seguida la segunda pista. Para hacer frente a la concurrencia y aumentar aun más las dimensiones de la carpa, Barnum y su nuevo socio James A. Bailey agregaron en 1881 una tercera pista, completando así la evolución del circo norteamericano hasta adquirir su estructura característica: las tres pistas.

A decir verdad, ni siquiera esta expresión puede dar una idea clara del sinfín de atracciones que ofrecía este tipo de circo, pues, además de las tres pistas y el hipódromo, Barnum instaló dos espaciosas plataformas o "escenarios" entre las pistas para los números que exigían una superficie firme (ciclismo acrobático, patinaje, etc.), al mismo tiempo que los alambristas y tres grupos de trapezistas actuaban por los aires. Cuando Barnum presentó su grandioso espectáculo en Londres, en el invierno de 1889-1890, los espectadores ingleses, acostumbrados al circo tradicional de una sola pista, no sabían donde dirigir la mirada. Según los críticos, se trataba de algo desconcertante, abrumador, propio para originar en los espectadores "accesos de indigestión", pero todos coincidieron en que era un espectáculo soberbio.

El gusto por lo colosal

Ciertamente, al menos desde los tiempos de Barnum, la espectacularidad es otra de las principales características de los circos estadounidenses. Todavía hoy tienen lugar en la gran pista cabalgatas fastuosas, con caballos, elefantes y todos los artistas. Es tradicional que, en otro momento del programa, toda la compañía, con sus suntuosos atavíos, participe en una grandiosa pantomima o "número especial", basada en un cuento infantil o en un hecho histórico, cuya acción se desarrolla simultáneamente en todas las pistas. En tiempos de Barnum se construía a veces un escenario elevado de 150 metros de ancho en el que se representaban pantomimas monumentales, como *Nerón o la destrucción de Roma*. En este espectáculo, que se presentó en 1889 y 1890, actuaban más de 1.000 actores y bailarines, una orquesta completa, un coro de 100 voces y casi todos los animales del circo. Los decorados reproducían el interior del palacio de Nerón, el Circus Maximus y la ciudad de Roma, que, ni que decir tiene,

◀ Presentación de la mujer cocodrilo en Lagny (Francia) en 1959



Arriba, retrato del domador estadounidense Isaac A. Van Amburgh (1801-1865) y de sus fieras que hizo el pintor inglés Edwin H. Landsee durante una gira por Inglaterra al final del decenio de 1830. La jaula, bastante pequeña, es todavía rectangular. Sólo a fines del siglo XIX aparecerá la gran jaula circular que se ha venido usando hasta nuestros días.

A la derecha, uno de los primeros carteles del circo Ringling Bros. (Los hermanos Ringling), uno de los grandes circos ambulantes estadounidenses de los primeros decenios del siglo XX, que sigue existiendo en nuestros días con el nombre de Ringling Bros. and Barnum & Bailey.

Abajo, cartel del circo Barnum & Bailey (1887) para el número de un elefante enano llamado "Tom Pouce" (Pulgarcito), inspirado en el nombre del artista liliputiense Charles Sherwood Stratton (alias "Tom Pouce") que fue una de las atracciones más famosas de ese circo. En medallón, los retratos de Phineas T. Barnum (1810-1891) y de su socio James A. Bailey (1847-1906).



Foto © R. L. Dauven, Paris

Foto © Roland Smulders, Utrecht



hermanos siameses Chang y Eng, en los números secundarios o en el "museo", donde el público podía admirar también numerosos autómatas, ilusionismos e inventos inusitados.

Para la gente, sobre todo para los habitantes de las zonas rurales, la llegada del circo a una localidad representaba un acontecimiento extraordinario, diversión suficiente para todo un año comprimido en unas cuantas horas, que se iniciaba con un espectacular desfile callejero de estrepitosas charangas, carromatos profusamente decorados, jinetes suntuosamente ataviados a lomos de cabalgaduras enjaezadas con lujo, cuarenta caballos que arrastraban un gigantesco carromato con una banda de música encima, majestuosos elefantes con pintorescos castillos en el lomo, leones,

tigres, monos, girafas en furgones especiales, e incluso serpientes en vitrinas y, como colofón (por si explotaba), otro invento norteamericano, el órgano de vapor, cuyas notas broncas y estridentes podían oírse a varios kilómetros.

El circo coge el tren

Para trasladar tan descomunal cargamento de una ciudad a otra de Estados Unidos y Canadá, Barnum y sus contemporáneos prescindieron pronto de los furgones tirados por caballos, acondicionaron sus propios trenes especiales e idearon nuevos métodos para cargarlos y descargarlos en un santiamén. Estas operaciones llegaron a

efectuarse con tal eficacia que un circo como el de Barnum descargaba a veces a primeras horas de la mañana, montaba las tiendas, presentaba el desfile por las calles de la ciudad, daba tres funciones completas, volvía a cargar ya anochecido y recorría por las noches ciento cincuenta kilómetros o más para llegar a otra ciudad a tiempo de repetir la misma faena al día siguiente. Los artistas y empleados del circo (cuyo único día libre era el domingo) dormían en el tren.

No hay que hacer grandes esfuerzos para imaginar la logística y la planificación minuciosa necesarias para poder cumplir un horario tan apretado. Se precisaban tres trenes, como mínimo, para trasladar a todos los empleados, los animales, las tiendas y todos los accesorios. Unos "vagones publicitarios" vistosamente engalanados, incor-



Fotos © D. Jando, Nueva York



Arriba, el viejo "Furgón del elefante" ("Elephant Wagon") del circo norteamericano Al G. Barnes Circus en un solar especial de Milwaukee (Wisconsin). En la foto superior, el tren del circo entra en la estación como antaño; se trata de una reconstitución realizada en 1985 en los Estados Unidos.

El joven artista estadounidense Anthony Gatto hace equilibrios y juegos malabares.

porados a los convoyes ferroviarios regulares, en los que viajaban agentes de prensa, carteleros, etc., precedían al circo en varias semanas para anunciar su llegada. También se desplazaban con anticipación otros representantes que se ocupaban del arriendo del terreno, de los víveres para los empleados, del pienso para los animales y de cuanto pudiera ser necesario. Cuando el socio y sucesor de Barnum, James A. Bailey, recorrió Inglaterra y el continente europeo a fines del siglo pasado en trenes especialmente adaptados, hubo oficiales del ejército de todos los países visitados que acudieron a observar tan rigurosas maniobras y, según se dijo, aprovecharon en la Primera Guerra Mundial cuando habían aprendido entonces.

“Tan norteamericano como un pastel de manzanas”

En el presente siglo el circo norteamericano, si bien ha conservado buen número de esas tradiciones, no ha dejado de acusar la influencia del progreso. Con la única y notable excepción del Ringling Bros. and Barnum & Bailey, sucesor directo de los espectáculos de Barnum, casi todos los cir-

cos recurren actualmente a los transportes motorizados para sus traslados. Se han suprimido por completo los desfiles callejeros, pero muchos de los vistosos furgones y carromatos decorados han sido admirablemente restaurados y pueden contemplarse todavía en el Museo Mundial del Circo de Baraboo (Wisconsin). No han perdido vigencia ni la gran carpa ni las tres pistas, pero también en este sentido constituye una excepción el circo Ringling, el más importante y famoso del país, que, al finalizar la temporada de 1956, prescindió de la tradicional lona y se presenta desde entonces en los modernos estadios deportivos cerrados que actualmente existen en casi todas las ciudades de Estados Unidos y de Canadá. Este nuevo sistema no sólo permite realizar ahorros muy considerables sino también dar funciones once meses por año (el Ringling tiene dos espectáculos, el “rojo” y el “azul”), y además el público goza de mayores comodidades que con el sistema antiguo.

De todos los circos que cada temporada atraviesan el continente norteamericano en todas direcciones el más selecto e interesante es, sin duda, el Big Apple Circus (Circo de Nueva York), que presenta sus números en una sola pista, dentro de una carpa con aforo para 1.600 espectadores aproximadamente, y que se propone expresamente recrear las tradiciones “europeas”. Se trata de

una organización no lucrativa, con sede en la ciudad de Nueva York, subvencionada por el ayuntamiento neoyorquino y por el gobierno del estado, que posee una escuela para preparar a los futuros artistas circenses. En los últimos años también el circo Ringling ha fundado una “universidad” para payasos en Florida, donde tiene su sede durante el invierno.

Contrariamente a lo que sucede en varios países europeos, los circos norteamericanos o, mejor dicho, los que tienen fama y proporcionan buenos dividendos a sus propietarios, gozan por lo general de una sólida situación financiera. Y es que, pese al cine, la televisión y el sinnúmero de distracciones que han surgido en el siglo XX, el circo sigue siendo, según una expresión popular que puede oírse a menudo en Estados Unidos, “tan norteamericano como un pastel de manzanas”.

A.H. SAXON, estadounidense, es autor de más de cien obras, artículos y críticas sobre teatro, circo y espectáculos populares. Entre sus obras, que han sido traducidas a diversos idiomas, figura *The Life and Work of Andrew Ducrow (Vida y obra de Andrew Ducrow)*. Actualmente trabaja en una obra titulada *P.T. Barnum: the Legend and the Man (P.T. Barnum: la leyenda y el hombre)*, una biografía del famoso empresario de espectáculos.

El hombre de goma por Alfred Mijail

SABIR Hamid Rammah, acróbata contorsionista egipcio, es una de las estrellas del Circo Nacional Egipcio. Su virtuosidad le ha valido una reputación mundial. Realiza sus movimientos con una gracia, una flexibilidad y una precisión tan perfectas que se diría que su cuerpo no tiene huesos. Con justa razón se le llama “el hombre de goma”.

Rammah no pertenece a ninguna de las familias que, durante generaciones, se han consagrado al circo. Algunas de ellas se dieron a conocer incluso antes del siglo XVII: su circo se trasladaba de una ciudad a otra y recorría las zonas rurales para presentar espectáculos en el marco de los festejos que conmemoraban los *mawalids* (aniversarios del nacimiento del Profeta o de algún santo varón musulmán). Acompañadas por sus fieras, hacían con frecuencia giras por los países árabes.

Rammah pertenece, en cambio, a una familia beduina que se instaló en Gizeh y cuyos miembros ejercían principalmente el oficio de sastre. Desde su infancia se distingue por su agilidad y su destreza. A los trece años abandona el hogar familiar y se dirige a Alejandría a trabajar como acróbata. La ciudad era en ese entonces un centro cosmopolita al que acudían las compañías extranjeras. Gracias al encuentro con un acróbata alemán, que se hallaba de paso, Rammah perfecciona su técnica y, más adelante,

en 1950, acompaña a su país a un trío de bailarines acrobáticos alemanes.

A su regreso, dos años más tarde, el joven acróbata egipcio había adquirido un estilo diferente que le permitía completar su número mediante payasadas. Trabaja entonces en casinos y escuelas que organizan festejos y espectáculos, así como en diversos circos privados.



Foto © Derechos reservados

En 1964 tuvieron lugar las primeras funciones del Circo Nacional Egipcio, que constituyeron un éxito sin precedentes. “Un espíritu de emulación y de competencia nos impulsaba a procurar ser los mejores, relata Rammah, y nos esforzábamos por superarnos. Entre nosotros había artistas de primer orden como, por ejemplo, el trapecista Dajli Amin, ya fallecido. Con la cabeza cubierta por un saco, daba un triple salto mortal antes de asir al vuelo las manos de su pareja. Es indispensable citar también al malabarista Faruk Rashid y a los Ben Abbas, destacados equilibristas”.

Gracias a una política de intercambios con circos de otros países, Rammah pudo actuar en numerosas carpas extranjeras. Y en 1974 ganó un concurso internacional de acrobacia en Tokio.

Actualmente trabaja en una carpa del Circo Nacional Egipcio instalada en Gizeh, a orillas del Nilo. Además de sus acrobacias, los espectáculos que se presentan permanentemente incluyen una gran diversidad de números como la doma (hasta 14 fieras a la vez), el trapecio y los juegos malabares con bolas.

Apasionado por su arte, Rammah querría morir en la pista ejecutando un número de acrobacia y dar así su vida por el circo hasta el último aliento. □

ALFRED MIJAIL, egipcio, es jefe de la sección de películas documentales del servicio de televisión de Egipto. Entre sus obras para la televisión figuran películas sobre el canal de Suez (1975), sobre el “teatro de sombras” (1983) y sobre la ópera de Verdi *Aída* (1987).

El contorsionista egipcio Sabir Hamid Rammah.

En este texto escrito con la imaginación de un poeta, Manuel Pereira reflexiona sobre el circo como fenómeno que recorre la historia humana y que tiene variadas y a menudo fascinantes relaciones con las artes, la vida social y el pensamiento.



Foto © J.L. Charmet, París

El Angel
de lo Chocante
hace piruetas circenses
desde los albores
de la historia

El mundo al revés

por Manuel Pereira

¿Procede la palabra “circo” de Circe, la famosa hechicera de la *Odisea* homérica? En todo caso, algo tienen que ver entre si uno y otra. Arriba, “Circe convirtiendo en puercos a los compañeros de Ulises”, grabado de Jaspard o Gaspard Isaac, nacido en Amsterdam y muerto en París en 1654.

ANTE todo, ¿cuál es la etimología de circo? En su *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Juan Corominas no registra esa palabra. Sin embargo, el sentido común insinúa que circo viene de circular, por alusión a la forma más frecuente de ese recinto, desde el Coliseo romano hasta las carpas de nuestros días. Pero a mí me aburre esa evidencia geométrica y por eso me invento otra asociación: la voz circo procede de Circe, la hechicera homérica que transformó en cerdos a los compañeros de Ulises. La tentación de conjeturar esta hipótesis semántica aumenta ante el adjetivo *circense*, pues todas las

travesuras de esta maga no fueron más que números circenses *avant la lettre*.

Menos poéticamente, Plinio nos cuenta que cuando los romanos capturaron por primera vez una jirafa en Africa creyeron que, por tener la piel manchada, era un cruce de camello con leopardo. Por tanto, una bestia digna de enfrentarse con los gladiadores del circo donde masacraron, entre aplausos, al inofensivo animal.

Los episodios de Circe y de la jirafa tienen un denominador común: el trastorno zoológico. Hombres convertidos en cerdos, jirafas que pasan por fieras carniceras. En ambos casos, el orden natural de las cosas se



Foto © Kupferstichkabinett, Basilea

Los locos que tan repetidamente representaron los pintores europeos de los siglos XV y XVI “están ya a mitad de camino entre el bufón y el clown”. Arriba, “Un loco contempla admirado sus marionetas”, dibujo del pintor alemán Hans Holbein el Joven (1497-1543) en una edición latina del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam publicada en 1515 en Basilea, Suiza.

ha invertido para ofrecernos una emoción en forma de espectáculo. Ese afán de subversión es lo que mejor designa la noción de circo. ¿Qué es un acróbata sino un hombre que imita a un pájaro? ¿Qué es un payaso sino ese ser irreal cuya absurda existencia es capaz de arrancarnos una carcajada o una lágrima? La conducta del león amaestrado es tan humana como bestial fue la de los gladiadores de la época de Vespasiano. Los monstruos, la mujer barbuda, la mujer araña, el hombre rana, los siameses, el tragaespaldas: todos esos prodigios biológicos —fingidos o reales— que recorren la historia del circo tienen su origen en la Circe de Homero y en la jirafa de Plinio.

El circo es el mundo al revés. Lo raro, lo extravagante, lo inquietante; aquello que en cierto modo nos desafía tuvo siempre su mejor refugio en el circo. Lo que, por otra parte, no es un fenómeno exclusivamente europeo sino universal. El museo de monstruos que Hernán Cortés encontró en Tenochtitlán era el circo privado de Moctezuma, mientras que, del otro lado del planeta, Marco Polo relata asombrado que el Gran Can dispone de un león gigantesco que hace reverencias al pie del trono cuando hay fiestas en palacio.

En todas las cortes, desde China hasta España, desde Cublai Can hasta Alfonso X el Sabio, siempre hubo astrólogos y nigromantes, bufones y saltimbanquis, fieras domesticadas, juglares y trovadores. De alguna manera, toda corte fue un circo, sobre todo si pensamos en el caprichoso vestuario desplegado en un baile de máscaras: en la

moda de los lansquenets y el atuendo francoborgoñón, con esas mangas infladas y aquellos sombreros como crestas de gallo. El holandés Huizinga y el francés Michelet describen minuciosamente aquellas fiestas mundanas donde era posible ver autómatas aéreos y otros aparatos que imitaban el ruido de tormentas, enanos cabalgando y gigantes sarracenos sobre elefantes, una figura de mujer chorreando vino por los pechos y otra de niño orinando agua de rosa, o un pastel con veintiocho músicos dentro. Bastaría evocar a Leonardo da Vinci confeccionando un león mecánico para un banquete en el palacio de Clos-Lucé donde lo alojó Francisco I.

En el circo se mezclan a menudo la tragedia y la comedia. Por ejemplo, la muerte de Esquilo es circense. Un águila atrapa a una tortuga y se eleva en el cielo dejándola caer justo sobre la cabeza del poeta. Este accidente no deja de ser cómico aunque le costara la vida a un trágico. La tortuga convertida en proyectil pudiera ser un truco de Circe pero también parece una aporía eleática o un *gag* de Chaplin.

“La tauromaquia no es más que un circo de reminiscencia cretense, cuyas resonancias míticas conducen al Minotauro... Por eso no es raro que en las telas de Picasso coincidan —con la misma obsesión— los toros, los saltimbanquis y los arlequines.” Abajo, *El picador*, escena de tauromaquia con toro, picador y caballo, aguada del gran pintor malagueño.



Foto © SPADEM, 1987

Foto © Harlingue Viollet, Paris, ADAGP, 1987



Menos mal que lo que sobrevivió del circo romano es la arena ensangrentada de la plaza de toros, pues la tauromaquia no es más que un circo de reminiscencia cretense, cuyas resonancias míticas conducen al Minotauro. El torero es al gladiador lo que el toro al león. Por lo cual no es raro que en las telas de Picasso coincidan —con la misma obsesión— los toros, los saltimbanquis y los arlequines. Además, el traje de luces recuerda el disfraz del payaso de cara enharinada.

También por fortuna, lo único que nos queda de las hogueras del Santo Oficio es el sambenito y la coraza de los condenados, pues es curioso constatar cuánto se parecen esos ropajes al atuendo de los polichinelas que pintó hace dos siglos Giandomenico Tiepolo. Es el sombrero cónico que hace algunos años se ponía a los colegiales poco aplicados; es decir a los niños inquietos, revoltosos, circenses. Hoy cualquier payaso sale a escena con ese sombrero injustamente denigrado. Del mismo modo que el bonete de los alquimistas evolucionó hasta el gorro frigio de la república, la coraza de los herejes devino capirote de payaso. Otra vez lo trágico mezclándose con lo cómico.

Pero de todas maneras el circo siempre se deja enseñorear por lo grotesco. En las gárgolas que nos miran desde las catedrales y en los bestiarios iluminados del siglo XII —que se prolongaron hasta Gaudí y Borges— yace latente la imaginaria circense. El circo es gótico, romántico, barroco y surrealista. El circo es cualquier cosa menos clasicista, pues su duende no soporta la serenidad. En este sentido, está dominado por lo fáustico; por consiguiente, el circo parece un invento alemán.

No es un azar que Nietzsche elija como símbolo de la superación al acróbata que camina sobre la cuerda floja en *Así hablaba Zaratustra*. El superhombre es ese volatínero que él define así: “¡él es este relámpa-

go !; ¡él es esta locura !” Se trata de una variación de la hazaña de Icaro, o del *Fausto* de Goethe: el vuelo hacia lo imposible. El tema reaparece en Rilke, cuya *Quinta Elegía de Duino* es un homenaje a los trapecistas que se abrazan en el vacío. Esta tradición circense en la literatura alemana va desde *Mario y el mago* de Thomas Mann hasta *El tambor de hojalata* de Günther Grass, pasando por las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll.

Todo conspiró para que durante la Edad Media la noción de circo se extinguiera. Pero paradójicamente el Ángel de lo Chocante, aunque atomizado, siguió existiendo. El drama litúrgico de la iglesia y el ritual profano de las cortes fueron circenses. Entre esas dos ceremonias brotó, ineluctable, la fiesta callejera: el carnaval. Los arqueólogos saben que ya en la Antigüedad la arena de ciertos anfiteatros se inundaba de agua para organizar combates navales (naumaquias). De ese espectáculo puede proceder el carnaval, una de cuyas etimologías —asociada a la inversión del mundo y las saturnales romanas— es *carrus navalis*. De manera que en el carnaval medieval hubo mucho de circense, como se aprecia en *La disputa entre el Carnaval y la Cuaresma* de Brueghel. También el Bosco y Durero nos dejaron imágenes carnavalescas y circenses inspiradas en *La nave de los locos*, de Sebastián Brant. A su vez, esos locos con gorros de cascabeles y orejas de asno, que agitan sus cetros y sus estandartes, son los personajes de la *Sottie*, que ya están a mitad de camino entre el bufón y el clown. Sin duda, Erasmo pensó en ellos cuando escribió su *Elogio de la locura*. El Bosco vuelve al tema con *El escamoteador*, que es un prestidigitador de feria, y con *La cura de la locura* donde vemos a ese cirujano que lleva por sombrero un embudo y a la monja con un libro en la cabeza. Puro circo.

Teniers pintó mucho aquellas fiestas don-

No poco de pantomima circense tienen ciertas pinturas de Francisco de Goya, como *El entierro de la sardina*, o las curiosas mascaradas del pintor belga James Ensor (1860-1949), como esta titulada *La intriga*, donde la risa alcanza un grado de histrionismo verdaderamente circense.

de los aldeanos elegían un falso rey, con corona de cartón, lo que en el fondo era una sátira del poder. Desde entonces el asunto del frenesí campestre será constante en las *kermesses* de Rubens hasta llegar a las fiestas galantes de Watteau que tienen algo de pantomima, o *El entierro de la sardina* donde Goya se ríe de tanto oscurantismo, o las mascaradas de James Ensor con su zarabanda de colores estridentes.

En una época en que toda risa fue sospechosa y llorar era de buen gusto, el dios de la carcajada se abrió paso enmascarado detrás de las fechas piadosas, como las de Navidad y la Epifanía, asomándose en el teatro medieval con sus milagros y sus misterios, en las ferias o en el carnaval —esa hora de locura tolerada— que saltó a América donde se celebraba el Día de Reyes. En el tamboreo y en las danzas yorubas que los negros esclavos llevaron al Nuevo Mundo se refugió también el espíritu circense, que no es otro que ese soplo de paganismo dionisíaco que Savonarola condenó en pleno Renacimiento con sus hogueras de vanidades.

También fueron circenses los torneos, aquellos ejercicios ecuestres de carácter erótico-deportivo, que eran vestigios de las carreras de caballos y los combates de gladiadores en los anfiteatros de la Antigüedad. Por otra parte, lo circense se deja entrever en las miniaturas medievales, en esas doncellas tocadas con capirotos de largos velos, que tal parecen hadas paseándose

entre pabellones circulares con gallardetes de colores. En esas tiendas de campaña ya se adivina el germen de las carpas del circo actual. Así lo vemos en los célebres tapices del unicornio de Cluny, cuando de un pabellón policromado sale una dama rodeada de pájaros, conejos, monos, perros y leones y que, para colmo, está adornada con ese turbante emplumado que le presta una apariencia de sultana encantadora de serpientes digna de figurar en *Las mil y una noches*.

Los tapices de Cluny, como alfombras voladoras, nos transportan a los circos imaginarios, a los animales flotantes y a los carricoches fantásticos de Chagall. Será tarea de sabios averiguar cómo y cuándo la carpa medieval, claveteada en Roncesvalles, echó a andar hasta *La noche del circo* de Bergman. Pero sospecho que fue enorme la contribución de los gitanos. Lo cierto es que en algún momento de la historia el circo se convirtió en un zoológico ambulante, en un aquelarre transhumante. Todavía hoy en las calles de Madrid los gitanos sacuden sus panderetas en torno al oso que baila sobre un tonel, y las echadoras de buenaventura recorren el Mercado de las Pulgas en París leyendo las líneas de nuestras manos. Todo gitano es circense por antonomasia, porque es marginal, porque es exagerado en el vestir y en el vivir.

Exagerado: he aquí una palabra clave. Arcimboldo con sus cabezas botánicas, Rabelais con su jocosidad erótica, su júbilo escatológico y su gula desmesurada, Brueghel y el Bosco con sus diabluras disparatadas, fueron circenses sin saberlo, que es la mejor manera de serlo. Tenía que ser un enano deforme, Toulouse-Lautrec, quien consagrara toda una serie de dibujos al circo. Su autorretrato es en verdad la caricatura de un *clown*: la boca exageradamente grande, sus gafas tristes, el bombín aplastado y esa nariz como una berenjena arcimboldesca. Todo en este pintor —que siendo aristócrata convivió con los marginados— es circense de pies a cabeza, porque sólo los artistas y los niños poseen el misterio inconfesable del circo.

El circo obviamente está vinculado con el cine, o al revés. Ya en el siglo XVIII, en las ferias de Francia, se usaba la linterna mági-

ca como atracción circense. El cine —que es la fantasmagoría favorita de este siglo— se alimentó al principio de los recursos escénicos y dramáticos del circo, del café cantante y del *music-hall*. En el circo confluyen tantas cosas que esa ambigüedad es quizás su defecto, o su virtud, pues no es arte ni deporte, ni Atenas ni Esparta, siempre oscilante entre ese *no man's land* que está entre el fervor estético y la destreza muscular.

Si los romanos de la decadencia pedían a sus emperadores "panem et circenses", hoy nuestras sociedades civilizadas se conforman con "pan y cine" o, lo que es peor, con "pan y televisión". El fantasma del circo se prolonga ahora en los video-clips y aun en los anuncios publicitarios. Nos asusta en plena calle, cuando tropezamos con los peinados y la vestimenta delirante de los punks. O cuando un concierto rock llena varias veces la capacidad del Coliseo romano, entre luces de colores, humaredas y alaridos. Los cantantes no sólo se disfrazan de payasos, de marqueses o marcianos, sino que algunos llegan a bautizarse *Prince* o *The Queen*, lo que nos obliga a recordar que cierta vez el bufón Coquinet, *le fou de Bourgogne*, fue nombrado ministro por su príncipe. Mucho antes Calígula había proclamado cónsul a su caballo. La historia está llena de funambulismo.

En la luna hay cráteres que de lejos parecen circos sin techo. Tal vez un día no lejano se instale allí una *troupe* intergaláctica. Acaso entonces se verán prodigios indescriptibles, como en un filme de Spielberg, ese muchacho tan circense. La holografía y los rayos láser, la ciencia de los ordenadores, las fibras ópticas y la mecánica cuántica permitirán quizás convertir la jirafa de Plinio en la tortuga de Esquilo. Puede que, cuando se produzca ese hechizo circense, el circo ya no sea libertad coagulada. □

MANUEL PEREIRA es un novelista y periodista cubano. Sus novelas *El comandante veneno* y *El ruso han sido traducidas a diversos idiomas*. Sus reportajes sobre Nicaragua se han publicado con el título de *Cró-Nicas (nica, apócope de Nicaragua)*. En *La Habana acaba de aparecer su libro de ensayos La prisa sobre el papel*. Actualmente forma parte de la Delegación Permanente de Cuba en la Unesco.

El Correo



Tarifas de suscripción:

1 año: 90 francos franceses (España: 2.385 pesetas IVA incluido).
Tapas para 12 números (1 año): 62 francos.
Reproducción en microfilm (1 año): 85 francos.

Redacción y distribución:

Unesco, Place Fontenoy, 75700 París.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

Redacción (en la Sede, París):

Subjete de redacción:
Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Francisco Fernández-Santos
Francés: Alain Lévêque
Neda el Khazen
Inglés: Roy Malkin
Caroline Lawrence

Ruso:
Arabe: Abdelrashid Elsadek Mahmudi
Braille:

Documentación: Violette Ringelstein
Ilustración: Ariane Bailey
Composición gráfica: Georges Servat,
George Ducret

Promoción y difusión: Fernando Ainsa
Ventas y suscripciones: Henry Knobil
Proyectos especiales: Peggy Julien

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Ediciones (fuera de la Sede):

Alemán: Werner Merkli (Berna)
Japonés: Seiichiro Kojimo (Tokio)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ram Babu Sharma (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo: Alexander Broido (Tel-Aviv)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Abdul Manaf Saad (Kuala Lumpur)
Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)
Croata-serbio, esloveno, macedonio y serbio-croata: Bozidar Perkovic (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)
Cingalés: S. J. Sumanasekara Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Lina Svenzén (Estocolmo)
Vascuence: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Tái: Savitri Suwansathit (Bangkok)
Vietnamita: Dao Tung (Hanoi)



Foto © Izis, París

En el circo Medrano de París en 1954.

—¿Qué se le dice al público al que se ve por última vez?
 —Al público, querido Mimile, ¡verás !... se le dice ¡Adiós !
 —No, Boulicot, no hay que decirle nunca adiós al público;
 se le dice ¡Hasta la vista !

Diálogo entre los payasos franceses Emile Recordier (1890-1946) y Alphonse Boulicot o Boulicot (1878-1957).

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones periódicas de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones periódicas de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

ALEMANIA (Rep Fed de) UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 Bonn 1, S Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 GERMING / München "El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa) M Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3 Para los mapas científicos Geo Center, Postfach 800830, 7000 Stuttgart 80, Honigwiegenstrasse 25
ANGOLA. Casa Progresso / Seccao Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, CP 10510, Luanda BG, Distribuidora Livros e Publicações, Caixa Postal 2848, Luanda
ARGENTINA. Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S R L, Tucumán 1685, 1050 Buenos Aires
BELGICA. Jean De Lannoy, 202 ave du Roi, 1060 Bruxelles
BOLIVIA. Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz, Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba.
BRASIL. Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9 052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro 2000 Para libros Imagem Latinoamericana, av: Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455, São Paulo CEP 01051
CABO VERDE. Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, Praia
CANADA. Renouf Publishing Company Ltd / Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, Ottawa, Ont K1B 3W8 (Librerías. 61 rue Sparks St., Ottawa y 211 rue Yonge St., Toronto Oficina de ventas 7575 Trans Canada HWY Ste 305, St; Laurent, Québec H4T1V6)
CHILE. Editorial Universitaria S A Departamento de Importaciones, M Luisa Santander 0447, casilla 10220, Santiago, Editorial "Andrés Bello", Av R. Lyon 946, casilla 4256, Santiago; DIPUBLIC, Antonio Varas 671, 2º piso, Casilla 14364, Correo 21, Santiago
CHINA. China National Publications Import and Export Corporation, PO Box 88, Beijing.
COLOMBIA. Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, nº 18/24, Bogotá - Para libros Librería Buchholz Galena, Calle 59, nº 13-13, apartado aéreo 53750, Bogotá
COSTA RICA. Para libros Cooperativa del libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San Pedro Montes de Oca, San José
Para revistas: Librería Trejos, S A., apartado 1313, San José
CUBA. Ediciones Cubanas, O'Reille 407, La Habana
ECUADOR. Para libros: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959y Roca, Edificio

Mariano de Jesus, Quito Para revistas DINACUR Cia Ltda, Santa Prisca 296 y Pasaje San Luis, oficina 101-102, casilla 112B, Quito
ESPAÑA. MUNDI-PRENSA LIBROS S A., Castelló 37, Madrid 1; Ediciones LIBER, apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya), Donaire, Ronda de Outeiro, 20 apartado de correos 341, La Coruña; Librería de la Generalitat, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 Barcelona
ESTADOS UNIDOS DE AMERICA. Berman-UNIPUB, Periodicals Department, 4611-F Assembly Drive, Lanham, MD 20706 4391
FILIPINAS. National Book Store Inc, 701 Rizal Avenue, Manila
FRANCIA. Librairie de l'Unesco, 7, Place Fontenoy, 75700 Paris Para revistas. Unesco, CPD / V-1, rue Miollis, Paris 75015
GUADALUPE. Librairies Carnot, 59 rue Barbès, 97100 Pointe-à-Pitre.
GUATEMALA. Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3a Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala
GUINEE-BISSAU. Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos nº 10 - A BP 104, Bissau.
HONDURAS. Librería Navarro, 2ª avenida, nº201, Comayagueta, Tegucigalpa
ISRAEL. Steimatzky Ltd., Citrus House, 22 Harakevet St., PO Box 628, Tel-Aviv 61006, ABC Bookstore Ltd., PO Box 1283, 71 Allenby Road, Tel-Aviv 61000
ITALIA. LICOSA (Librería Commissionaria Sansoni S p a), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 Firenze y via Bartolini 29, 20155Milano, FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 Roma.
LUXEMBURGO. Para libros Librairie Paul Bruck, 22 Grand-Rue, Luxemburgo
Para revistas Messageries Paul Kraus, BP 2022, Luxemburgo
MARRUECOS. Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohamed V, Rabat, Librairie des Ecoles, 12 av Hassan-II, Casablanca. Société chérifienne de distribution et de presse SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, BP 13683, Casablanca 05
MARTINICA. Hatier Martinique, 32 rue Schoelcher, BP 188, 97202 Fort de France
MEXICO. Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, DF; Apartado postal 61 - 164 06600 México D F.
MONACO. British Library, 30 bd des Moulins, Monte-Carlo.
MOZAMBIQUE. Instituto Nacional do Livro et do Disco (INLD), avenida 24 de Julho 1921, r / d 6º andar, Maputo.

NICARAGUA. Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, Managua, Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, Managua
PAISES BAJOS. Para libros Keesing Boeken B V Hogehelweg 13, 1101 CB Amsterdam, Postbus 1118, 1101 CB Amsterdam, Publicaciones periódicas Faxon-Europe, PO Box 197, 100 AD, Amsterdam
PANAMA. Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, Panamá
PERU. Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima, Librería La Familia, Pasaje Peñalosa 112, apartado 4199, Lima
PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Cedex
REINO UNIDO. HMSO, PO Box 276, London SW8 5DT; Government bookshops London, Belfast, Birmingham, Bristol, Edinburgh, Manchester, Thirds World publications, 151 Stratford Road, Birmingham B11 1RD Para los mapas científicos: McCarra Ltd., 122 Kings Cross Road, London WC1X 9DS
PUERTO RICO. Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925
REP. DEM. ALEMANIA. Librerías internacionales o Buchexport, Leninstrasse 16, 7010, Leipzig
REPUBLICA DOMINICANA. Librería Blasco, avenida Bolívar nº 402, esq Hermanos Deligne, Santo Domingo
SUECIA. A / B C E Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, 10327 Stockholm 16 Publicaciones periódicas Wennergren-Williams AB, Box 30004 S-10425 Stockholm, Esselte Tidskriftscentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, 10120 Stockholm Para "El Correo" Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 15050, 10465 Stockholm
■UJZA. Europa Verlag Rämngstrasse 5 CH-8024 Zurich; Librairies Payot en Genève, Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel, Zurich
TRINIDAD Y TOBAGO. National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St-Clair, Trinidad (W I.)
URSS. v / o Mezhdunarodnaya Kniga, U1 Dimitrova 39, Moskva 113095
URUGUAY. Ediciones Trecho, S A., Maldonado 1092, Montevideo.
VENEZUELA. Librería del Este, avenida Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A, DILAE C A., aLFADIL eDICIONES s a avenida los Mangos, Las Delicias, Apartado 50304, Sabana Grande, Caracas, CRESALC, Apartado Postal 62090, Edificio "Asovincar", Av. Los Chorros cruce calle Acueducto Altos de Sebucan, Caracas 1060 A

