

El circo: ¿mezcla de géneros?¹

Le cirque: ¿mélange de genres?

Brigitte Bailly

Resumen

El presente artículo intenta ofrecer una mejor comprensión en torno al mundo del circo y su ethos, entendido como manera de ver y actuar. A riesgo de paradoja, nos proponemos captar el espíritu de este arte corporal mediante aproximaciones sucesivas. Tras explorar una definición del circo, se insiste particularmente en las nociones de cuerpo, imagen y movimiento, que se sitúan en el corazón de la historia y del imaginario del circo. Se evoca también “el cuerpo grotesco” y el episteme del Renacimiento y, de manera más general, cruzamos la historia del circo y la historia del pensamiento. Su contenido puede resultar desconcertante para el lector, pues recurre a procesos de inversión cronológica y de mezcla poco conformes con la tradición académica, pero, no obstante, congruentes con el espíritu del circo.

Palabras clave

Circo, arte corporal, espíritu, imagen, movimiento, teatro, fiesta.

Résumé

L'ambition de cet article est de mieux comprendre le monde du cirque et son ethos, autrement dit sa manière de voir et d'agir. Au risque du paradoxe, nous nous proposons de capter l'esprit de cet art corporel par approximations successives. Cette tentative de définition nous amènera à insister plus particulièrement sur les notions de corps, d'image et de mouvement qui se situent au cœur de l'histoire et de l'imaginaire du cirque. Le « corps grotesque » et l'épistémè de la Renaissance seront également évoqués et, de manière plus générale, il s'agira de croiser l'histoire du cirque et celle de la pensée. La construction de cet article peut s'avérer déroutante pour le lecteur. Elle recourt en effet à des processus d'inversion chronologique et de mélange peu conformes à la tradition académique mais néanmoins congruents avec l'esprit du cirque.

Mots clé

Cirque, l'art corporel, image, mouvement, théâtre, fête, esprit.

Artículo recibido el 14 de febrero de 2009 y aprobado el 28 de abril de 2009.

1 El presente artículo forma parte de una investigación realizada por la autora para la Universidad París 1 Sorbona y dirigida por el Profesor Bruno Lautier, Director de Estudios del Institut d'Etudes pour le Développement Economique et Social, Paris 1-Sorbonne. Correo electrónico: bribail@noos.fr.

Traducción y adaptación al castellano por Ronan Guillou, Magister en Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Javeriana, Magister en Lengua, Literatura y Civilización Española de la Universidad de Bretaña Occidental (Brest, Francia), profesor de francés y traductor del Comité Internacional de la Cruz Roja en Colombia, y Adolfo Atehortúa, profesor titular del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, historiador, Ph.D. en Sociología.

Definición: ¿misión imposible?

Le Petit Robert (1985), uno de los diccionarios más conocidos y mejor distribuidos en lengua francesa, define el circo, primero, como un “recinto donde los romanos celebraban los juegos públicos”; luego, como un “tipo de teatro circular donde tienen lugar los ejercicios de equitación, domesticación, equilibrio y exhibiciones” y, por último, en una acepción figurativa, como una “actividad desordenada”.

Una versión reciente de la *Enciclopedia Universalis* (2007) nos ofrece, por su parte, definiciones de circo referidas a un lugar “donde tenían lugar espectáculos antiguos” o donde “se dan espectáculos deportivos o acrobáticos”. Finalmente, inserta una nueva acepción del circo como “compañía que da espectáculos” y lo designa como “lugar de confusión y desorden”.

En general, ninguna de las acepciones lleva a un género artístico o a un conjunto de disciplinas físicas de tipo artístico. Probablemente, la propensión del circo para mezclar los géneros nos conduce a problemas en su definición, o nos impele a conjurar el riesgo del desorden inherente al circo, encerrándolo como teatro en un lugar. Todo un contrasentido porque, en realidad, el circo es, ante todo, emblemático de lo itinerante. Un “objeto” que parece dotado de un poder de escape que desafía cualquier ambición de definición o límite.

No obstante, intentaremos saltar este obstáculo conforme a una regla prevaleciente en el mundo del circo, aunque el empleo del singular puede desviarnos, ya que las artes de la pista se conjugan en plural y se refieren a una multitud de prácticas y representaciones. Tanto el letrero de la carpa más grande del mundo, la compañía itinerante, como aquel del artista que produce su número para algunos paseantes, pueden reivindicar de manera legítima su pertenencia al mundo del circo.

¿Una diversión popular?

En el imaginario colectivo, en el cual se tejen los hilos entre las palabras y las cosas, el circo se asocia con la proeza corporal, con elementos cómicos y con un modo normal de vida con su cortejo de carrozas o, en su versión más moderna, de camiones

y caravanas. A partir de este conjunto de imágenes podríamos definir el circo como una diversión popular un poco antigua y generalmente itinerante que, en el centro de un “círculo inmutable”, convoca emociones fuertes que van de la risa al pavor.

Esta imagen, positiva e ingenua, no toma en cuenta el reconocimiento del circo como arte mayor. Su peligro es atraernos enemistades en un medio al que le gusta exhibir las distinciones que lo señalan como “artes de la pista”². En este mundo, que otorga una gran importancia a la imagen, el artista no está muy lejos de ser considerado como el miembro de una casta superior que no puede ser clasificado en la categoría inferior de bufón público. El entusiasmo por el artista manifiesta también la tendencia más general de una sociedad en la que la imagen “se convierte en el artesano principal de las construcciones de lo real” (Balandier, 1992, p.146) y que considera el arte como proveedor de sentido y sueño.

Reconocido el circo como constelación de artes de la pista, sólo nos queda cuestionar su calificación popular. Barbey d’Aurevilly (citado por Bash, 2002, pp. 162-163) anotaba:

El circo no sólo es un teatro popular, el más popular de los espectáculos. Es también el más aristocrático y el más heroico, el único teatro donde la perfección es la regla. En los otros teatros se puede omitir ¡y Dios sabe cuanto se omite! Pero en el circo, donde el arte tiene la dignidad del peligro, si el actor o la actriz –cuya persona es todo el papel y hasta toda la obra– no están seguros de sí mismos, si hacen un mal movimiento, si se distraen, un instante de olvido, una lasitud, ¡se pueden romper! El cuerpo, como los espíritus, tiene sus gazapos y los paga de una manera terrible... En el circo, la mediocridad está amenazada con romperse el cuello, ¡que perspectiva tan deliciosa!

El circo es entonces un arte aristocrático y popular a la vez. Hace compatibles dos nociones que, en general, se excluyen. Al momento de su creación, a finales del siglo XVIII, el circo moderno atrae un

2 Así es denominado el circo en Francia, Europa y Canadá desde la década del ochenta, para marcar su inclusión en las artes escénicas (N. del T.).

público de aristócratas y burgueses, pero con el paso de los siglos siguientes y de su difusión geográfica, se abrirá a un abanico muy amplio de categorías sociales.

¿Un arte mayor?

En la esfera del imaginario colectivo, las bellas artes, al menos en su concepción clásica, se refieren al espíritu. El cuerpo, para ellas, es sólo la herramienta que permite expresar una sensibilidad ubicada en otra parte, en el alma o en el espíritu.

Las artes llamadas mayores se oponen en esta concepción a las artes populares, precisamente asociadas al “bajo corporal”. Podemos objetar que la *physis* prima en el baile porque, siendo un arte escénico, pertenece a la “alta cultura”. Sin embargo, el estatus del cuerpo es ambiguo, es el medio de expresión artística cuya fuente principal se encuentra en la música, a pesar de que algunas formas de danza contemporánea, a veces libradas de cualquier sustrato musical, le confieren al cuerpo un papel de demiurgo. En el circo, este mismo cuerpo es siempre fuente y vector de expresividad, sea creador o intérprete. Como por arte de magia del que guarda el secreto, combinado con la potencia física del cual hace alarde, ¿podría el circo haber izado el cuerpo con la fuerza de los brazos hacia los valores sagrados de la sociedad? Por supuesto que no, no anunció la valorización del cuerpo, de la imagen y del movimiento en las sociedades contemporáneas. Su consagración sólo es su efecto y su marcador.

Las líneas que preceden podrían sugerir que el cuerpo se habría liberado de cualquier imposición exterior y de cualquier obligación societal. Nada de esto es cierto. Afirmar que el cuerpo es a la vez producto y productor de lo social y de la cultura es hoy un lugar común. ¿La magia del circo en el campo de las clasificaciones estéticas habría contribuido a abolir la distinción entre culturas populares y alta cultura y, por extensión, a confundir simbólicamente las clasificaciones sociales? Con el sentido de la oportunidad que lo caracteriza, parece más bien haberse introducido en la brecha ya abierta en esta distinción por selecciones políticas y luchas simbólicas anteriores.

La segmentación de públicos del circo sugiere, sin embargo, que no ha desaparecido, pero que se ha desplazado, debido a que la asistencia a ciertos tipos de espectáculos de circo puede operar como marcador de distinción. A la hora del riesgo, real o imaginario, de una disolución de culturas e identidades, el arte (y no la cultura) popular, se viste de un encanto nuevo y ya no es obviamente sinónimo de mal gusto. La “cultura de masas” sustituyó a la cultura popular como foco del desprecio, justificado o no, de la élite intelectual, de la crítica artística y de la “nobleza cultural”³.

El teatro de la vida

Si, en su concepción clásica, la alta cultura se dirige a nuestra sensibilidad, entendida aquí como una manifestación de un refinamiento del espíritu, el circo se dirige a nuestros sentidos. Apunta a la emoción y la sensación a la vez. Ir al circo es penetrar en un universo sensorial extraño en el que los efluvios dulces del algodón se mezclan con los olores del estiércol del caballo; es también recorrer un mundo diferente donde el tornasol de colores se realiza por el brillo de la escarcha o, más discretamente, se subraya por la palidez del aserrín. Es, en fin, penetrar un planeta loco donde la carcajada repentina de un niño viene a desbaratar la música, sin que este elemento de perturbación comprometa la armonía.

Imponiéndonos gradas de madera bastante incómodas, el circo nos obliga a modificar ligeramente, pero con frecuencia, nuestra postura y nos devuelve a nuestra corporeidad. También juega con nuestros nervios cuando el silencio que sucede al redoble del tambor nos anuncia un riesgo particularmente audaz. Los aplausos que le siguen nos permiten expresar nuestro alivio y olvidar por un instante que el circo se ha vuelto un “teatro de la crueldad”, donde el artista arriesgó su vida por nuestro placer y nos confrontó a nuestra “parte maldita”, a esta bestialidad rechazada por milenios de domesticación o de amaestramiento, para hablar en términos del

3 “Es decir, de un conjunto de obras, objetos y actitudes, concebidas y fabricadas según las leyes de la industria e impuestas a los hombres como cualquier otra mercancía” Michea, 2001, p. 8.

léxico circense, que sigue escondida bajo el barniz de nuestra civilidad.

En cuanto al artista, éste parece asumir con facilidad una amplia gama extremadamente variada de personajes, que van de la bestia al ángel o del monstruo paleolítico a la heroína intergaláctica. Nada del otro mundo, pues en esta arena de la desmesura “el hombre se convierte, todo en uno, en más y en menos que el hombre: por una parte, en un genio alado, por otra, en un sapo.” (Starobinski, 2004, p. 24). La sorpresa es justamente lo que busca, en todas sus variantes que van de la admiración, de la proyección de lo mágico a la provocación más frontal. Le corresponde entonces al espectador desenredar la multitud de sentimientos ambivalentes, en tanto las contorsiones del artista pueden provocar, por un lado, una admiración llena de envidia o, por otro, de rechazo a la idea del sufrimiento que padece para ejecutar sus proezas.

Si las mezclas graciosas y los contrastes penetrantes que al circo le gusta hacer contribuyen a instaurar un ambiente surrealista, es la vida que se está evocando de manera irresistible, en sus aspectos más triviales y en sus impulsos más sublimes. En un mundo donde se camina con las manos, la distinción entre prosa y poesía no tiene mucho sentido, el uno y el otro son nada más que un arreglo provisorio del mundo que en cualquier instante puede metamorfosearse en su contrario. “El arte de la diferencia” se apasiona por las individualidades, pero poco se interesa en las identidades. Dejémosle esta libertad. Nos permite representarlo a nuestro gusto sin renunciar a entender mejor su ethos, a descubrir en su historia.

El circo antiguo

Una bestia enorme, que se remonta a épocas diluvianas⁴

Las tentativas de historización del circo son ejercicios delicados que escapan desde sus orígenes a una localización espacio-temporal precisa. Tal como el hurón de los cuentos infantiles, el circo “pasó por aquí, volverá a pasar por allí” y perturba la visión de

4 Genet, 1999, p. 124.

fronteras y señales topográficas. Además, este astuto genio se inscribe inmediatamente en lo múltiple.

Por fin, este arte “sin palabras” y de lo efímero no encerró de manera clara su memoria en los archivos. La ambición del historiador deberá entonces limitarse a reconstituir fragmentos de itinerarios de un género justamente calificado por Pascal Jacob (1992) como “arte de la encrucijada de los caminos”.

Las huellas arqueológicas dan testimonio de la aparición de la acrobacia hace cinco mil años en China. Su “progresión es fulgurante en las grandes zonas de desarrollo de las sociedades, es decir, en los valles y ríos de la China, en las carreteras del Asia menor y en la cuenca mediterránea” (Mauclair, 2002, p.26). Desde su emergencia, el circo cruza las lógicas de especialización geográfica (contorsión en Indostán, equilibrio sobre bambú en Japón, casa de fieras sagradas y malabarismos en Egipto); de combinación y diferenciación de las disciplinas: técnicas de manejo del cuerpo (contorsión, equilibrio y salto), técnicas de fuerza (Hércules y portador), técnicas del lanzamiento (malabares, antipodismo y tiro de elite), técnicas de magia (prestidigitación e ilusionismo) y técnicas que se refieren a la exhibición de animales (adiestramiento, domesticación y exhibición en las casas de fieras feriantes)⁵.

El circo nos habla de poderes del cuerpo, pero nos recuerda que estos poderes también son temporales. Este arte que nos cuenta la vida juega también con ella. El circo, desde sus orígenes, está muy ligado con la muerte:

La acrobacia antigua era a menudo ligada a ritos fúnebres: el salto del acróbata, la habilidad del contorsionista que tenía como función conjurar la muerte mimando el surgimiento irrepresible de la vida. La transmutación afecta de manera significativa a los animales mismos: según un orfismo contrario, se han vuelto los iniciadores de los hombres. La vida inferior se vuelve la vía de acceso a un saber superior. Un corto-circuito reúne la animalidad con la soberanía. Estamos en un suelo iniciático: los saltimbanquis conocen la

5 Las informaciones sobre las técnicas son tomadas de Mauclair, op. cit., p. 32.

clave que conduce hacia un mundo sobrehumano de la divinidad, y hacia este mundo infra-humano de la vida animal. [...] Estamos, otra vez, en un suelo temible, pero donde los contrarios tienden a conciliarse (Starobinski, 2002, p. 101).

En esta perspectiva circular, evocadora del mito del eterno retorno, la muerte es tanto condición de renacimiento como finitud.

Un estatus ambiguo

En el circo antiguo, la división social de las tareas refleja la estructura jerárquica de la sociedad. El hombre se dedica a las funciones en relación con la fuerza física (portador) o con el prestigio (adiestramiento de animales y dirección de la compañía), mientras que las prácticas físicas más exigentes en términos de domesticación del cuerpo, como la contorsión u otras prácticas acrobáticas, se confían a las mujeres, a los niños o a los esclavos. Según Mauclair (2002, p. 27):

La hazaña de los acróbatas acelera con frecuencia la liberación del esclavo [...] Se verificará esto a lo largo de la historia, en el periodo antiguo, con los chinos, con los egipcios y en los países del Indostán y mucho más tarde en el Caribe, para los esclavos de origen africano, o en Rusia antes de la abolición de la servidumbre.

Los gladiadores de los juegos romanos, que son voluntarios, listos para entregar su vida para la gloria y una importante remuneración, son en general provenientes de categorías sociales desfavorecidas. En estas diferentes configuraciones, el circo se vuelve como una herramienta de la conversión del estatuto social. Pascal Jacob (2002, p. 16) anota que “los conductores de los carros tienen un estatuto social extrañamente ambiguo: el hecho de lucirse en la arena equivale a prostituirse, pero los cocheros ganadores son también estrellas aduladas y respetadas”.

Lo mismo sucede con los actores de teatro. Durante mucho tiempo, la sociedad los aplaudió, pero al mismo tiempo les negó la dignidad de una sepultura conforme a las buenas costumbres. Marca por cierto de su hipocresía, pero manifestación posible de la ambivalencia de sentimientos que suscitan las

personas propulsadas al estatuto social de celebridad por el efecto de un talento o de una promoción bienvenida. Estas estrellas suscitan la admiración, pero también la envidia y sus posibles avatares, el celo y el resentimiento. El éxito de la prensa llamada *people* está probablemente ligado a los reveses del destino de personas que deben su fama al reconocimiento de un público dispuesto a gozar con delectación la decadencia de sus ídolos.

Esta ambivalencia de sentimientos frente a la hazaña humana podría encontrarse en el principio de la invención de la sátira por los griegos y de la aparición de personajes grotescos que prefiguran al bufón medieval y al payaso moderno: “si el arte del saltimbanqui es la dramaturgia de la hazaña, éste exige en contrapartida la presencia de la burla”, añade Mauclair (2002, p. 27). Starobinski también sostiene que “desde épocas inmemoriales, el mundo del teatro popular cultivó, al mismo tiempo que las maravillas de la habilidad, la comicidad de la torpeza” (2004, pp. 57-58).

El circo y la fiesta

En Grecia, donde “el baile de cuerdas habría aparecido en 1345 antes de cristo. [...] Los artistas trabajan mucho en la calle, en las plazas y en el Ágora” (Jacob, 1992, p. 15). Ocupando el espacio público, inventan una tradición que, después de metamorfosis sucesivas, concluirá en lo que no es excesivo calificar como la explosión de las artes callejeras desde hace unos treinta años.

No se trata de anexar abusivamente éstos a las artes de la pista, pero sí de señalar sus vínculos de filiación, casi incestuosos. La evidencia de esta filiación pudo incitar a los historiadores del circo a insertar las fiestas populares antiguas, bacanales, saturnales... en la historia del circo. En efecto, el circo se asocia a las fiestas colectivas, pero tiene una función específica, la del espectáculo. Al igual que la tragedia, puede provocar reacciones catárticas del público, pero si provoca una “depuración” de algunas emociones “lo que siente el espectador debe primero construirse en la obra” (Ricoeur, 2001, p. 110). Sin embargo, por más vivo que sea, el espectáculo del circo también es una representación de la vida,

mientras que “durante el carnaval, es la vida misma la que juega e interpreta” (Bajtín, 2003, p. 16)⁶.

Las fiestas antiguas prefiguran las alegrías populares de la Edad Media, los futuros desfiles circenses y otros desfiles de carnaval. Empero, no inauguran el ciclo humano de las efervescencias colectivas, pues las ceremonias totémicas de las sociedades primitivas descritas por los antropólogos tienen las mismas características de exceso, de trasgresión de las reglas ordinarias, de dilapidación de las fuerzas vivas y de reafirmación del vínculo social.

Durkheim atribuye el nacimiento de las fiestas a la vida religiosa o, más bien, a la distinción entre “tiempo sagrado” y “tiempo profano”, y les atribuye una doble función de redención del sentimiento colectivo y de endurecimiento de las creencias: “la única manera de rejuvenecer las representaciones colectivas que se relacionan con los seres sagrados se hace volviendo al origen mismo de la vida religiosa, es decir a través de los grupos reunidos” (2005, p. 494). Roger Caillois ubica también la fiesta en la esfera de lo sagrado y le da el mismo poder de regeneración y de recreación simbólica del mundo:

Las prohibiciones se revelaron impotentes para mantener la integridad de la naturaleza y de la sociedad. [...] La regla no posee ningún principio capaz de tonificarla. Es necesario recurrir a la virtud creadora de dioses y volver al inicio del mundo, dirigirnos hacia las fuerzas que han transformado el caos en cosmos (Caillois, 2002, p. 136).

¿Dioniso, divinidad tutelar de las artes del circo?

El nombre de las festividades antiguas, bacanales, dionisas o saturnales se señalan como culto a algunas divinidades del panteón grecorromano. Entre estas divinidades, Dioniso nos llamó particularmen-

6 De esta obra existe una versión en castellano: Bajtín, M. (1974). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: [el contexto de François Rabelais]. Barcelona, Barral, 1974 (N. del T.).

7 Usualmente se confunde al dios Dioniso con Dionisio. Este último no es más que un nombre teofórico que significa “sirviente de Dioniso”. Dioniso es el dios del vino, promotor de la civilización y protector de la agricultura y el teatro, también conocido como Baco (N. del T.).

te la atención. Considerado el dios de la máscara, Dioniso es también el del teatro que habría nacido de las fiestas que se celebraban en su honor. Aunque el espectáculo del circo “no esconde nada” y no posee bastidor bajo su carpa, ostenta el maquillaje.

Si bien Dioniso evoca la embriaguez y sus posibles desbordamientos orgiásticos encarnados por los trances de las ménades, nos remite, sin embargo, a un campo simbólico más complejo, a la multiplicidad inherente del dios de “cien nombres”, a la diversidad y a la naturaleza de las nociones a las cuales está referido: la fuerza vital, la animalidad, el nomadismo, el margen, la efervescencia festiva, la *urbis* griega, o principio de desmesura y exceso, nos remiten todas al universo del circo.

Al contrario del ideal de sabiduría de las filosofías orientales basadas en un rechazo al mundo y un sentimiento de fusión con el cosmos de naturaleza individual, el éxtasis dionisiaco se basa en la exultación del cuerpo y en la intensificación de la comunicación con los demás. El olvido de sí mismo se inscribe en un sentimiento de participación social y de unidad colectiva que proscribe durante un instante las fronteras de la alteridad. En un artículo dedicado a Dioniso, René Shérer unió diversos pensamientos inspirados por la figura de este dios. Este homenaje en forma de *collage* nos parece apropiado para evocar la divinidad de lo múltiple y subrayar sus analogías con el circo:

Lo encontramos en todas partes, escribe Henri Jeannaire, y [...] sin embargo nunca está en su casa. [...] La función social esencial de Dioniso será entonces la de instaurar en la ciudad, en el cortejo, en las fiestas de su llegada, lo que Détienne llama “un espacio de trasgresión”. Dioniso, no obstante, no es un extranjero meteca⁸ instalado, sino un extranjero recibido que conserva integralmente su calificación extranjera, que no reivindica el derecho a la integración, a la asimilación, pero, al contrario, sí a su propia diferencia irreducible. Con Dioniso, lo que nos interesa ante todo y lo

8 La palabra meteca se aplica al extranjero que se establecía en alguna ciudad de la antigua Grecia. Era considerado inferior al ciudadano.

que dibuja de manera utópica la figura de extranjero en lo social es, retomando los términos de Vernant, “la vía de una evasión hacia una desconcertante singularidad, en esta tierra y en el marco de la misma ciudad”. O también, añade el mismo autor, “una forma de socialidad diferente a la que imponía el ambiente familiar o cívico, más suave, gratuita, íntima (Shérer²⁰⁰⁵, pp. 3-4).

La connotación de desorden del circo no toma en cuenta la disciplina necesaria para expresar artísticamente la exhuberancia de la vida. Las artes de la pista son artes de la desmesura, pero son también artes del equilibrio. El circense evoca el bohemio sin dios ni ley. Sin embargo, este debe someterse a un entrenamiento físico intenso, a reglas y códigos estéticos para que ocurra la forma artística. El arte del circo consiste tal vez en hacernos olvidar la medida exigida, el rigor obligado para expresar de manera convincente la petulancia de la vida. Mejor dicho, a relegar en el bastidor a Atolón, la divinidad del orden y la desmesura, “el gran escultor, [...] el dios de las energías que da forma” quien, según Nietzsche, concurría al nacimiento de la tragedia (1964, p. 18). En esta perspectiva, es bajo el doble patrocinio de Dioniso y Apolo que deberíamos ubicar las artes de la pista. Según algunos autores, el circo se ubicaría también en la órbita simbólica de Hermes, como lo vamos a ver.

Panem y circenses

Los juegos romanos podrían considerarse como acto fundador del circo occidental, si tomamos el término circo como traducción breve de la palabra latina círculo. A menos que tengamos que buscar su origen en otra parte: “se debe el primer espectáculo de circo a Circea que lo habría dado en honor al Sol, su padre, según se pretende. El mismo nombre de circo, sacado de su nombre, sería la prueba” (Goudard, 2001, p. 160)⁹.

⁹ Circea es un personaje de la mitología griega, hija de Helios (el sol) que tiene poderes mágicos y que, en el Odysseé, transforma los compañeros de Ulyse en cerdos. En esa interpretación, la palabra circo sería derivada de Circea (N. del T.).

Origen mítico, tal vez, la verdad histórica no es esencial para un género que convirtió el ilusionismo en disciplina artística y, no sin analogía con el estilo nietzscheano de transmutación de los valores, otorgó a la apariencia una dignidad igual a la de lo verdadero. Bajo la República romana (509-27 a. C.) y más tarde bajo el Imperio (hasta 476) los *ludi*, o juegos del circo, apuntan a complacer a las divinidades representadas por estatuas llevadas a procesiones y financiados por las donaciones de ricos romanos. El evergetismo, o la práctica social de donación por parte de notables a la colectividad, es una obligación moral y una ostentación. La lógica de sobrepuja de estas donaciones se parece a la del potlatch en la que, según Mauss: “dar es manifestar su superioridad, ser más, más alto [...] aceptar sin devolver, es subordinarse” (1997, p. 270).

La distribución de pan y distracción, en el sentido doble de recreación y diversión, apunta también a prevenir eventuales revueltas. ¿El gusto del público romano por los juegos se debe leer como la marca de una sociedad decadente? Por más que Juvenal se burle de la trivialidad de la demanda plebeya de pan y juegos, esta espera manifiesta por lo menos dos dimensiones constitutivas de la condición humana: la búsqueda de subsistencia y la necesidad de recreación del *Homo Ludens*.

El poder político romano, cuya “fuerza reside más en el polvo y la sangre del circo que en el mármol del Senado” (Jacob, 1992, p. 16), parece haberlo entendido, ya que sostiene su dominación en la servidumbre ociosa de una sociedad tomada en la nasa del espectáculo de su tiempo. El gigantismo de los edificios destinados a los espectáculos públicos y su capacidad (385.000 para el *Circus Maximus*) dan cuenta del éxito de la “industria” circense. La violencia constituye un ingrediente fundamental de estos juegos, violencia respecto a animales, nueve mil de ellos matados durante la inauguración del Coliseo.

La popularidad de los combates de gladiadores y las carreras de coches son a veces atribuidas a su crueldad. Podemos también interpretarlos como un ritual de sacrificio, tomando, conforme al análisis de René Girard (1972), una función de reafirma-

ción y de mantenimiento de la cohesión en el seno de la comunidad. De la misma manera, podemos prolongar este análisis explicando, por el mismo mecanismo, el goce del espectador delante del “cuerpo sacrificado” del artista del circo o la conmoción ambivalente provocada por su exposición al peligro. Sin embargo, los juegos romanos ofrecen a sus espectadores atracciones variadas y placeres menos marcados por el sello de la brutalidad, analogía con el contenido de la oferta de diversión televisual y cinematográfica actual:

Cada serie de juegos se abre por una parada, precedida de una comparsa y una compañía de comediantes con máscaras, encargados de divertir la multitud [...] acróbatas saltan, al galope, de un caballo a otro. Encima de la arena, están los funambulistas muy altos [...] domesticadores de animales [...] producen en la arena fenómenos con talentos variados: monos, músicos, osos boxeadores (o) elefantes bailarines”¹⁰.

Otras fuentes mencionan malabaristas y magos. Los juegos del circo desaparecen con la caída del Imperio romano. Se refugian en el Medio Oriente gracias a una ley promulgada en 509 por el emperador Justiniano, pero no resisten a la expansión del cristianismo en Occidente. Su descalificación no sólo está ligada al martirio de los primeros cristianos. Maclair (2002, p. 39) anota:

Jean Chrysostome, en su sermón a los habitantes de Antioche, condena la acrobacia a un arte diabólico y [...] San Agustín lanza el anatema en los espectáculos cómicos y acrobáticos para la inmoralidad provocada por diversiones que privilegian los ejercicios corporales en detrimento del espíritu.

Cultura popular cómica

La ofensiva del cristianismo contra el circo tiene que ver también con la risa. Es San Jean Chrysostome quien tiene el papel de procurador. Según Bajtín:

Declara que las bromas y la risa no vienen de Dios, sino son una emanación del diablo; el cristiano debe mostrar seriedad todo el tiempo, arrepentirse y acoger el dolor en expiación de sus pecados. Pero a la risa le vale igual este decreto. Expulsada de una cultura oficial medieval tan fija como seria, vuelve a aparecer con más fuerza en la cultura popular cómica a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento (2003, p. 82).

El mismo autor explica que “la risa ha estado ligada, en todas las épocas al bajo corporal y material” (p. 29) en la cultura popular medieval. Libera también, ya que permite burlarse de los poderes oficiales y del pavor sagrado, ligado en ese momento tanto a la perspectiva de la vida eterna como a la muerte.

De modo que, para Bajtín, la risa tiene también el valor heurístico, ya que constituye un modo de representación lúcido y desmitificador del mundo:

Ambivalente y universal, no recusa la seriedad, lo purifica y lo completa. Lo purifica del dogmatismo, del carácter unilateral, de la esclerosis, del fanatismo, del espíritu categórico, de los elementos de miedo o de intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de una nefasta fijación en el plano único, del agotamiento estúpido (p. 127).

Los poderes oficiales toleran las efervescencias carnavalescas, el desorden y el “mundo al revés” que ellos instauran. La Iglesia se acomoda, por ejemplo, a la parodia de textos y rituales sagrados, en el marco de la fiesta del burro o de la fiesta de los locos. Estos poderes no disponen todavía de una organización y de una policía que permita controlar de manera eficaz el territorio nacional y reprimir los rituales paganos, tan diversos como vigorosos durante la alta Edad Media.

De esta manera, la consideración de la cultura popular, muy potente hasta el Renacimiento, permite también “utilizar algunos de estos elementos como propaganda” (p. 85). Los misterios medievales se inspiran en la cultura popular, particularmente en las farsas y otras comedias¹¹. Estas festividades

10 Otros mecanismos, como la identificación, podrían entrar en juego en esta hipótesis, el espectador daría mandato de procuración al artista para realizar proezas de flexibilidad, de destreza y audacia que desea realizar, conscientemente o no.

11 El texto alude a dramas representados en las plazas de las iglesias. Se representan personajes y eventos de la Biblia por personas no

populares sufrirán restricciones crecientes con el transcurso de los siglos antes de ser confinadas a la esfera privada bajo los efectos conjugados “de una cultura burguesa” en expansión, del desprecio de los filósofos de las luces por el “bajo corporal” y del individualismo de los modernos. Su retroceso puede ser también ligado al proceso democrático de “promediación” de las condiciones de vida. Es notable ver que la tradición de carnaval haya quedado viva donde las desigualdades sociales son más perceptibles. En América Latina, y en Colombia en particular, varias fiestas y carnavales populares aparecen en los calendarios litúrgicos y laicos. Allí podemos ver una validación de la hipótesis de Balandier (1998, pp. 125-128), según la cual la creación de una comunidad fusionista en el espacio de los disfrutes populares contribuiría al mantenimiento del orden y a la rigidez de las clasificaciones sociales el resto del tiempo.

El cuerpo grotesco

Según Bajtín, “el universo de las formas cómicas” que cultivaban “titiriteros, prestidigitadores, bufones [...] era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado” (2003, p. 350). Hoy aún, es en los espectáculos abiertos, y en un grado menor en el circo, donde el cuerpo grotesco mejor se conservó. El cuerpo grotesco puede referirse a cuerpos diferentes o anormales, como los del gigante, el enano o el monstruo y, al mismo tiempo, definir nuevas fronteras “entre el cuerpo y el mundo y entre los distintos cuerpos”:

El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está todavía en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo, [...] por eso el papel esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a sus partes, sus lugares donde se sobrepasa, cruza sus propios límites: escenifica el vientre y el falo. [...] Después del vientre y el miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante del

actores que los interpretan libremente. Fueron prohibidos a partir de 1548 (N. del T.).

cuerpo grotesco, puesto que absorbe el mundo, y a continuación la parte posterior. Todas estas excrescencias y estos orificios son caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo (pp. 314-316).

Las imágenes del cuerpo grotesco se trasladan de la representación de un cuerpo individual para dibujar un cuerpo tomado en un proceso de interacción permanente con otros y el mundo. En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde un eslabón es enganchado al siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la vida de otro más viejo.

El derecho y el revés

Llevado por su entusiasmo por la cultura popular cómica, Bajtín parece haberla idealizado, aun si su intención es honrar su carácter material. En primer lugar, trasladó la cultura popular medieval de su fondo histórico de guerra perpetua. El estudio de este periodo inspira a Norbert Elias el siguiente comentario:

La vida de los guerreros, como la de las otras personas que viven en una sociedad de guerreros, está constantemente amenazada por agresiones brutales. Si se compara la existencia de tal sociedad con la de una sociedad pacífica, se constata que inclina a los extremos. [...] La mayor libertad pulsional y la amenaza física más inmediata que pesa sobre los miembros de las sociedades que aún no desarrollaron potentes monopolios centrales, son entonces fenómenos complementarios (2003, p. 191).

En este contexto de “libertad pulsional”, la irrupción posible de la violencia se inscribe como corolario de la efervescencia festiva, descrita exclusivamente sobre el método alegre y benévolo por Bajtín. La masacre con la que concluyó el Carnaval de Romans de 1580 y la represión implacable que la siguió lo demuestra.

Todos los actores citados sobre el tema de las alegrías populares coinciden al reconocer una dimensión de suspensión del orden y del derrocamiento jerárquico durante “este entreacto de confusión universal que constituye la fiesta” Caillois, 2002, p.

151). Por tanto, no le dan el poder de subversión político que le confiere Bajtín, pues para Balandier esta puesta entre paréntesis del orden contribuye a generarlo. La fiesta abre un espacio que proscribire de manera provisoria “el triste orden de las cosas” y su aparente inmutabilidad. ¿Tenemos que suponer que este espacio vuelve a ser el mismo una vez terminada la fiesta, los espíritus calmados y los cuerpos desahogados? ¿O tenemos que imaginar que este entreacto de alegre anarquía deje en los espíritus una huella del gusto por la libertad, una huella de alegría en los corazones y hormigueos en los cuerpos? Si el espacio de las alegrías robado al triste orden de las cosas cierra una vez concluida la fiesta, ¿tenemos que desanimarnos? La fiesta es una manifestación e intensificación de la vida. La releva en su dimensión de potencia expansiva el *conatus* de Spinoza o el deseo de los modernos. ¿Tenemos que dejarle la libertad de ser simplemente una recreación y una recreación provisoria del mundo sin asignarle una función social superior o una productividad política?

La separación entre cuerpo y espíritu

La consideración de otros datos socio-históricos medievales como “los estragos de las enfermedades y del hambre, las masacres periódicas y las epidemias, la impresionante mortalidad infantil, la precariedad de equilibrios bioeconómicos”, a propósito de los cuales Michel Foucault anota: “todo esto rendía la muerte familiar y suscitaba alrededor de ella rituales para integrarla, hacer que fuera aceptable y dar un sentido a su permanente agresión” (1995, p. 66), conduce a otra interpretación del tratamiento carnavalesco de la muerte. Desde este punto de vista, se lee como un exorcismo y ya no procede de la profanidad relativista de una sabiduría popular que concibe la muerte como condición de renacimiento en una percepción cíclica de la vida. El análisis de Bajtín se respalda en una concepción optimista y lineal de la historia conforme al análisis marxista. En efecto, considera la historia como un suceso de periodos que concurren al evento último e ineluctable del triunfo del pueblo y de la verdad popular. La historia no parece funcionar de manera lineal, sino más bien

según un principio de flujos y reflujos. Los avances en ciertos campos tienen a menudo como corolarios regresiones en otros campos. La reciente historia en la que la noción de progreso misma entró en crisis es edificante en este sentido. Los avances tecnológicos de la humanidad, marca indubitable de su genio, contribuyeron a su emancipación y avasallamiento, a la vez. Resultaron ser factor de mejoramiento de las condiciones existentes y, al mismo tiempo, armas de destrucción masiva.

Esta constatación vale para el Renacimiento. Este periodo se caracteriza por una formidable apertura de los espíritus y una intensificación de los intercambios correlacionados con fenómenos de cierre y separación. En los campos que nos interesan, es en efecto en este periodo que se instaura una división durable entre educación sabia y aprendizaje por el gesto reservado a las masas populares. Esta disociación refleja, o induce, una separación más estricta entre cuerpo y espíritu. La cultura intelectual, la educación sabia y las bellas artes se refieren al espíritu y están reservadas a la elite que cede al pueblo el aprendizaje y los trabajos manuales, desvalorizados por la descalificación del cuerpo como objeto.

Las virtudes heurísticas del mundo al revés

Según Bajtín, el cuerpo grotesco, la risa y las festividades populares remiten a una concepción dinámica del mundo. Poniendo de relieve la sucesión, la renovación y las metamorfosis, la cultura popular sería intrínsecamente subversiva: “en este universo, la sensación de inmortalidad del pueblo se asocia a la de relatividad del poder existente y de la verdad dominante” (2003, p. 256). Partiendo de este análisis, ¿se debe atribuir a la influencia de esta concepción del mundo algunos avances sabios del Renacimiento? Antonio Negri y Michael Hardt anotan: “los poderes de creación, hasta allí propiedad exclusiva del Cielo, se traen a la tierra. Es el descubrimiento de la plenitud del plan de la inmanencia” (2003, p. 105).

Este descubrimiento remite “al bajo material y corporal” que participa en la representación popular del mundo, aunque nos parece también ligado a una constelación de factores económicos, técnicos,

políticos. Sin embargo, sigamos considerando la eventual influencia de la manera de ver popular en las concepciones sabias y literarias. La inversión del derecho y del revés en la cultura cómica popular podría sugerir la presencia del otro en el mismo.

Esta irrupción de la “sospecha”, algunos siglos antes del nacimiento de los “maestros” Freud, Nietzsche y Marx, puede parecer anacrónica, pero la literatura del siglo XVI está marcada por ella¹². La obra de Montaigne está, en efecto, enteramente atravesada por la duda y las de Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Calderón... están obsesionadas por el desatino y por la imagen del bufón. En estas obras, la ilusión no es la antítesis de una razón siempre susceptible de ensombrecer las tinieblas de la locura (Lady Macbeth) o “una historia contada por un idiota” (Macbeth). A veces, se confunde con la realidad (Don Quijote), “jugador desordenado del Mismo y del Otro” según Michel Foucault (1997, p. 63).

El circo y el episteme del Renacimiento

Del principio de unión al de división

El desorden instaurado por la multiplicidad de descubrimientos y redescubrimientos del periodo del Renacimiento será de corta duración. El orden desequilibrado por la irrupción masiva de la novedad vuelve a surgir. Primero, el orden político:

Por una parte, el humanismo lanzó nociones revolucionarias de igualdad humana, de singularidad y de comunidad, de cooperación y de multitud que, reforzadas por el descubrimiento de otros territorios y poblaciones, tuvieron eco y se propagaron de manera horizontal en todo el mundo. Por la otra, el mismo poder contra-revolucionario que buscaba controlar las fuerzas subversivas y constituyentes en Europa, comenzó por entender la posibilidad y necesidad de someter a otras

poblaciones a la dominación europea (Hardt y Negri, 2003, p. 100).

Al seguir el análisis de Foucault sobre este tema, el saber del Renacimiento consiste en descifrar “el libro del mundo” a partir de un sistema de correspondencias y analogías fundadas sobre lo mismo: “sólo hay un juego en todas partes, el del signo y del similar, y es por eso que la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse al infinito, formando para cualquiera una especie de gran texto único” (1997, p. 49). Dicho de otra manera:

Saber consiste en devolver lenguaje al lenguaje. En restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas, En dejar hablar todo. Es decir hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar sino interpretar (p. 55).

Es, entonces, un principio de unión o de vínculo entre las cosas que orientan el saber.

No obstante, esta concepción del mundo se fragiliza en el crepúsculo del Renacimiento y es el principio de división que prevalecerá. Según Foucault:

A partir del siglo XVII se preguntará cómo un signo puede estar ligado a lo que significa. Pregunta a la que la edad clásica contestará con el análisis de la representación; y a la que el pensamiento moderno contestará con el análisis del sentido y la significación. Pero del mismo hecho, el lenguaje no será nada más que un caso particular de la representación (para los clásicos) y de la significación (para nosotros). La profunda pertenencia del mundo y del lenguaje se encuentra derrotada. [...] Desaparece entonces esta capa uniforme donde se entrecruzan indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras se van a separar. El ojo, destinado a ver, y sólo a ver; la oreja sólo para escuchar. El discurso tendrá como tarea decir lo que es, pero no será nada más que lo que dice (197, p. 58).

A partir de la Edad Clásica, la atención de los sabios se focaliza en la clasificación. El principio de unión no está totalmente descartado, ya que estos sabios agrupan las cosas en el seno de categorías diferenciadas, pero queda subordinado a la división,

12 Paul Ricoeur designó a los autores citados la expresión “maestros de la sospecha”. Esta calificación puede referirse a la contribución de su reflexión sobre “la muerte de Dios”, o a la parte de heteronimia en la conciencia; a la presencia del otro en el mismo, ligada a lo inconsciente de Freud, al papel del “resentimiento” en la edificación de la religión y de la moral de Nietzsche y al principio de alienación de Marx.

que se ha vuelto el operador principal de desciframiento del mundo.

Volvamos a la hipótesis de Bajtín sobre el potencial heurístico de la cultura popular cómica medieval para descubrir su eventual influencia en la ruptura epistemológica y la emergencia de un nuevo paradigma que Foucault ubica en esta época. Al exhibir el reverso de cada cosa, que puede ser entendido como la parte posterior, o referirse a las permutaciones jerárquicas del carnaval, la cultura popular sugiere que el conocimiento de la realidad está subordinado a un punto de vista y que este punto de vista sólo abarca una parte de la realidad, su derecho o su reverso.

Con estos dos tipos de consecuencias, si el punto de vista o la mirada sobre la realidad sólo toman una parte, el derecho o el reverso, la designación de la cosa por la palabra, fundada en la observación, ya no agota la definición de la cosa. Los sentidos ya no son fuente de conocimiento, pero sí algo de lo que tenemos que tener cuidado, tal como lo preconiza Descartes. Si seguimos a Foucault, a partir de este periodo la palabra se destaca de la cosa y en este espacio viene a incluirse la representación. Por otra parte, si el otro, bajo la forma de reverso, se mete en el mismo, la comprensión del mismo por el mismo o por el similar que caracteriza el episteme del Renacimiento, pierde su legitimidad y ya no puede crear un saber que, según Bajtín (2003, p. 65) se refiere ahora a “identidades y diferencias”.

La inversión del derecho y del revés no es neutra en cuanto a clasificaciones sociales. Sugerir que “yo soy otro” corresponde a establecer una equivalencia entre los seres y, si algunos autores se arriesgaron a hacerlo, la reacción a esta osadía fue tan rápida como fuerte, como lo subrayan Hardt y Negri. Las condiciones teóricas y políticas no están todavía reunidas para considerar el otro como un semejante

¿Bajo el signo de la unión?

La estética circense clásica evoca la suntuosidad, la hipérbole, “la armonía confusa” y la extravagancia del arte barroco. El mundo del circo no sólo está ligado al Renacimiento por vínculos de afinidades estilísticas, también por su mirada sobre el mundo

o su manera de comprender la locura. Su citación del cuerpo grotesco remite también a la concepción de un cuerpo entero conectado con su entorno. Por otra parte, la manera de ver que se expresa en las obras circenses parece tomar el principio de inteligibilidad que prevalece en este periodo. Al igual que en la poesía o en el arte, el circo se expresa con metáforas. Substituye imágenes y movimientos por objetos o cosas que pueden ser afectos (sensaciones, sentimientos), ideas, eventos, situaciones. Esta operación consiste en un acercamiento entre elementos disociados en nuestras categorías mentales.

La metáfora procede, en efecto, por inclusión de una cosa en una categoría en la cual no está usualmente clasificada. La operación cognitiva implicada en este proceso consiste en re-unir. Este modo de lectura del mundo, liberado de categorías instituidas, puede interpretarse como el tejido de un boceto de correspondencias entre las cosas que, al igual que la manera de ver del Renacimiento, abarca el universo entero, del microcosmo al macrocosmo. Todo ocurre como si el circo resolviera la apertura de la representación, la distancia entre ella y su objeto. El proceso de representación por la imagen esquiva el problema de la representación, pero al precio de una ausencia. La palabra en su aislamiento no puede pretender la descripción de un contexto. Sólo la asociación de palabras en el discurso o en el texto puede tener esta pretensión.

La imagen ofrece, al contrario, la ilusión de crear un contexto, de reflejar la realidad en el conjunto de sus dimensiones mientras procede por abstracción de un fragmento de realidad. Este poder de la imagen es problemático cuando pretende transcribir fielmente lo real. El circo se inscribe en otra lógica. Las imágenes que nos deja ver son siempre ficción. Al igual que el saber del Renacimiento, no busca demostrar, interpreta. A partir de estos comentarios, podemos considerar que “el arte de la mezcla” se gobierna por un principio de unión. Si otra vez volvemos a explorar el dominio del reverso, como nos invita a hacerlo, descubrimos que el circo en calidad de espectáculo está también regido por un principio de división.

En efecto, así lo asume Guy Debord:

En el espectáculo, una parte del mundo se representa delante del mundo, y le es superior. El espectáculo es sólo el lenguaje común de esta separación. Lo que une a los espectadores es sólo una relación irreversible en el centro mismo que mantiene su aislamiento. El espectáculo une lo separado, pero lo reúne en calidad de separado (2001, p. 30).

El espectáculo en pantalla acaba esta obra de separación cuando tiene como vecino un espectador solitario. En cuanto al espectáculo vivo, se basa, por cierto, en una separación entre los artistas y espectadores que, sin embargo, agrupa de nuevo durante la representación y los hace vibrar al unísono durante una risa o un escalofrío compartido.

El hombre ya, el hombre por fin

El Renacimiento es igualmente el periodo que se abre a una nueva representación del hombre, el momento del reconocimiento nuevo de la dignidad del hombre. Una dignidad articulada en una doble exigencia, de libertad y educación. Aquí es donde se dibuja el reverso y el derecho de la idea de Hombre, su dignidad y deber-ser. Bajo la pluma de Pic de la Mirandole, el hombre, a quien Dios dio “las semillas más variadas y los gérmenes de toda especie de vida” se vuelve lo que decidió cultivar: “si cultivo los gérmenes vegetales, el hombre se volverá planta, si son gérmenes del reino sensible, se volverá animal, si son gérmenes de orden intelectual, será ángel e hijo de dios”¹³.

El ethos de aprendizaje del circo se apoya en esta concepción de talentos humanos múltiples que conviene desarrollar sin apoyarse en la concepción jerárquica de Pic de la Mirandole. El propósito de este autor remite al proceso de construcción del personaje. En efecto, éste es la expresión y el resultado de un devenir que se inspira en reinos diferentes. Pero el personaje no se edifica por una selección desde abajo, se elabora en el transcurso de experimentaciones de un devenir planta, de un devenir

animal, de un devenir niña o niño o de un devenir ángel, sin excluir los otros términos, ya que podemos sacar de la exploración de cada uno de estos modos de individuación nuevos recursos de expresión. Finalmente, y al contrario de la concepción de Pic de la Mirandole, el proceso de construcción del personaje y el aprendizaje del circo no disocian sensibilidad e intelectualidad.

La exigencia de formación se inscribe en corolario del reconocimiento de la dignidad del hombre. “El hombre sólo puede volverse hombre a través de la educación”, afirma Erasmo (Renaut, 2003, p. 192). Ya no sólo puede complacerse de ser. En este sentido comprendemos la reserva de Foucault respecto a las nociones de Hombre y de sujeto, desarrolladas con posterioridad, pero en germen, en esta condicionalidad del hombre. Bajo la pluma de Foucault, por lo menos en la primera parte de su obra, el sujeto, o el individuo libre y responsable que el proceso educativo apunta a constituir, procede de una empresa de mistificación de poderes que apuntan a la dependencia del hombre bajo un discurso que honra su emancipación. Sea lo que sea, la educación nunca escapará a esta tensión entre promesa de subjetivización y necesidad de domesticación. El pensamiento humanista que se despliega durante el Renacimiento inaugura una concepción de la pedagogía comparable a la que está en la base del aprendizaje actual del circo. Se trata en ambos casos de ubicar el alumno en el centro del aprendizaje y cultivar el espíritu, el cuerpo y el alma.

En congruencia con esta intención, Montaigne (2003, pp. 222-246) recomienda:

A un niño de casa [...] con más ganas de sacar un hombre hábil que un hombre sabio, quisiera también que fuéramos cuidadosos para escogerle un conductor quien tenga una cabeza bien hecha más que llena, y que requiramos ambos, pero con modales y entendimiento más que ciencia.

El “gobernador” del niño deberá estar pendiente para fortificar su cuerpo acudiendo a los juegos y ejercicios: “no sólo basta con endurecerle el alma, hay que endurecer los músculos”¹⁴.

13 El discurso de Pic de la Mirandole sobre la dignidad del hombre data de 1486. Citado por Renaut, 2003, p. 179.

14 Según Montaigne, “la cabeza bien hecha más que llena” no es

Norbert Elias (1998, p. 101) sitúa en el mismo periodo un fenómeno de “mutación de comportamientos” que separa los cuerpos. Mientras exultan de carnavales, se edifica “una pared invisible de reacciones afectivas que se levantan entre los cuerpos, rechazándolos y aislándolos”. El desarrollo de civilidades no sólo tuvo como consecuencia el aislamiento de los cuerpos. Es también sinónimo de inhibición de su libre expresión. El mismo autor (p. 195) anota:

Un control social más severo y puntiagudo con las buenas costumbres que afectan primero a la capa dirigente antes de expandirse en la sociedad entera. Este proceso de crecimiento de normas de buena conducta llevó al rechazo, fuera de la vida pública, de todas las funciones corporales.

Bajtín (2003, p. 318) apunta también que a partir del siglo XVI la representación de un cuerpo “perfectamente listo, acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, mostrado desde el exterior, individual” se vuelve hegemónico al detrimento de la imagen del cuerpo grotesco que quedará confinado en los universos feriante, carnavalesco y circense antes de aparecer de nuevo en la expresión artística del siglo XX, con Picasso y Bacon, particularmente.

La metamorfosis del mendigo en niño del paraíso

Después de un eclipse de varios siglos, las artes del circo reaparecen en Europa durante la “segunda edad feudal”, caracterizada por los progresos técnicos, la urbanización y el desarrollo de los contactos comerciales. En su reforma medieval, el circo está protagonizado por diversos artistas ambulantes, quienes, de pueblo en castillos, divierten a siervos y señores. La transformación de los mercados en ferias, alrededor del siglo X, va a dar un impulso nuevo a la expresión circense, ya que los artistas tenían la seguridad de tener un público, (o) una audiencia que calificaríamos hoy de cautivo(a) y ganancias mas regulares.

sólo un criterio de selección del preceptor, es también el papel que debe tener la educación (N. del T).

Los saltimbanquis tienen mucha imaginación y recurren a la farsa, a las proezas técnicas y exhibiciones para atraer a los clientes. Se unen a los charlatanes para asegurar buenos resultados: “el saltimbanqui atrae la multitud por sus bromas. El charlatán asegura la ganancia vendiendo sus productos” (Mauclair, 2002, p. 55)¹⁵. Se unen a veces para pasar caminos difíciles: “los viajeros deben cruzar territorios donde hay guerras, epidemias y persecuciones de todo tipo”.

En estos tiempos de inquisición y oscurantismo, algunos malabaristas, adeptos de la magia blanca, se asimilan como brujos y su vida se acaba rápidamente en una hoguera. Los titiriteros no sólo se ven amenazados por sospecha de hacer negocios con el diablo. Según Robert Castel “las profesiones con malas reputaciones, malabaristas, cantantes, mostrador de curiosidades” se exponen a diversos castigos que van del trabajo forzoso a la pena de muerte (1999, p. 141). Los saltimbanquis no son estrictamente originarios de categorías deshonradas de la mendicidad y la “indigencia ociosa”. Ejercen una función social de la que sacan medios de subsistencia, sean o no miserables. Pero el vagabundeo está igual de castigado a la ociosidad, como lo nota Robert Castel, “está [el vagabundo] por todas partes”, es decir, en ninguna parte, como lo dicen los juicios de vagabundeo de la época, y esta caracterización basta para condenarlo” (1998, p. 34).

Los artistas deben adaptarse a los caprichos, o cálculos, del príncipe. Según Jacob: “cuando Luis XIV prohibió a los bailarines de cuerda y otros titiriteros de ejercer sus profesiones en la vía pública, provocó un agrupamiento obligatorio en el marco autorizado de las ferias. Es la formación de las primeras grandes tropas” (1992, p. 21). Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Elizabeth de Inglaterra acusó de herejía a saltimbanquis y otros bufones y los obligó a exiliarse. En el continente se

15 Este autor (pp. 52-53) precisa: “el feriante vende sus productos en la feria, pero distrae también a la gente, entre dos transacciones. El titiritero hace magia mientras el comediante utiliza zancos para mendigar hasta en los balcones. En cuanto a la palabra Saltimbanco, designa el que salta de la banca, incluyendo el acróbata, pero también satiriza al que se sube en la banca para vender falsos ungüentos y medicamentos que engañan al cliente”.

ven confrontados a otras dificultades, ya que los poderes públicos limitaron o suprimieron las ferias sospechosas de ser lugares de agitación.

La invención del circo moderno

Como ave fénix que renace de sus cenizas, el circo, amenazado de desaparición por los edictos reales, se transforma para aparecer de nuevo bajo la forma de espectáculo con fuerte componente ecuestre. Es Philippe Astley, un inglés nacido en 1742, calificado como padre fundador del circo moderno, quien empieza su codificación imponiendo un círculo de trece metros para las exhibiciones. Se le atribuye abusivamente la invención de la futura carpa, por haber presentado algunos espectáculos debajo de una tela. Produce también pantomimos basados en reconstituciones históricas y reinventa así una tradición que se perpetúa bajo diversos avatares hasta hoy en día. Es sin lugar a dudas la incorporación de elementos de parodia en la sucesión de proezas ecuestres lo que afirma el genio de Astley, quien anticipa también la invención del payaso moderno en el siglo XIX.

Según Thétard, en el transcurso de este siglo: “el circo conoció un éxito excepcional hasta formar parte de una rama floreciente de la economía general” (1978, p. 165). Este periodo de prosperidad seguirá hasta las primeras décadas del siglo XX. La nota de Thétard recuerda que el circo es un mercado económico y cuestiona las razones de su éxito. Su ambiente de fiesta evoca las alegrías populares, pero se trata de una teatralidad que neutraliza la carga explosiva del cuerpo y de la vida, su imprevisibilidad. Esta fiesta ya no es el lugar de su expresión espontánea. Se ha vuelto un arte, el resultado de procesos y técnicas. Ya no es la marca del desorden como en el carnaval. El circo se vuelve la marca del desorden, pero se trata de un desorden confinado a la esfera de la representación.

La puesta en escena del cuerpo

Según Starobinski, el interés para la celebración del cuerpo se explica por el “exilio” cuyo objeto es:

Inesencial, contingente, el cuerpo juega aparte, hubiera debido esconderse, ahora vuelve a apa-

recer como una fatalidad ridícula. El burgués dedicado a sus cuentas, el obrero agregado y acoplado a su despiadada máquina son igualmente testimonios de desposesión, de una alienación en la que el cuerpo se ve robado por una tarea que se hace pasar por un absoluto (2004, p. 55).

La edad de oro del circo clásico, que cubre un periodo que va de finales del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XX, corresponde a la fase de emergencia y desarrollo del capitalismo industrial y al apogeo de “sociedades disciplinadas”. Algo cambió radicalmente en el estatuto del cuerpo. Ya no es esta entidad despreciable que podía perecer o gozar sin que el funcionamiento de la sociedad se vea significativamente afectado. La economía de tipo industrial requiere de su movilización, su utilización y su explotación. Se ve dotado de un valor mercantil. El circo ilustra no sólo las capacidades del cuerpo, sino también la potencia de un cuerpo perfectamente disciplinado. No obstante, la imagen del cuerpo circense es más ambigua. Es más que el icono de un ideal de sumisión a la conminación disciplinaria. Representa todo lo que se escapa de él y que resiste a la subordinación, ya que la disciplina apunta aquí a la producción de un gesto o de una figura artística autónoma.

Las técnicas de manejo de objetos, numerosas en los artes de la pista, podrían ser de igual manera interpretadas como ilustración de un ideal de manejo del gesto, del objeto y, por extensión, de la máquina. Pero aquí también el mensaje se ve confuso. En la pista, el cuerpo esclaviza el objeto, lo acomoda a su voluntad por el manejo del gesto, pero tiene así un espejo inverso de la vida real en la que este mismo cuerpo sólo es la prótesis que asegura la eficacia de la máquina.

Podemos extender este análisis indicando que los espectáculos del circo ilustran igualmente la eficacia del trabajo en equipo o hasta las virtudes de la familia, ya que el circo clásico es ante todo una historia de familia y dinastías. Sin embargo, estamos en la época del redescubrimiento de la familia o más bien en la de su instrumentalización. En efecto:

Desde finales del siglo XVIII, una multitud de asociaciones filantrópicas y religiosas se han dado

como objetivo ayudar a las clases pobres, moralizar su comportamiento haciendo el esfuerzo máximo para restaurar la vida de familia, forma primera y fórmula más económica de la asistencia mutua (Donzelot, 1996, p. 35).

Si el modo de organización familiar del circo es hasta ahora conforme con la conminación *familista*, cuando un siglo más tarde “se aprieta alrededor de la familia el tornillo con una potencia tutelar”, la del Estado, el mundo del circo no se transmitirá a esta transferencia de tutela. El “patriarcalismo familiar” y la transmisión autárquica de los saber-hacer seguirán caracterizando su funcionamiento sin que nadie proteste.

Circo moderno y poderes

Según Michel Foucault (1994, pp. 182-191), el siglo XVIII está marcado por la emergencia de un “biopoder” que prolonga el proceso de control del cuerpo a través de “disciplinas” y que lo engloba. Para este autor, la invención del “biopoder” es sinónimo de “entrada de los fenómenos propios a la vida de la especie humana en el orden del poder y del saber, en el campo de las técnicas políticas” (pp. 182-101).

Esta preocupación nueva por la vida tiene que ver con “la salud, las maneras de nutrirse y alojarse, las condiciones de vida, el espacio entero de la existencia”. Este proyecto no puede cumplirse en su totalidad, ya que la vida siempre “escapa” al poder como al saber. Según este mismo autor, el biopoder tiene dos tipos de consecuencias. Se traduce por la importancia creciente de la norma: “cualquier actividad legislativa permanente y ruidosa no debe hacer ilusiones: allí son las formas que dan por aceptable un poder esencialmente normalizador”. También tiene por efecto el reposicionamiento de las luchas sociales que, a su vez, invaden la vida: “lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, cumplimiento de sus virtualidades, plenitud de lo posible” (p. 190).

Este comentario indica un relajamiento en la concepción de poder de este autor. Primero, se dedicó a demostrar las estrategias de poderes instituidos, el poder político o el poder de la ciencia.

Este análisis se basaba inicialmente en la concepción represiva de un poder que irrigaba la sociedad entera a partir de los focos señalados. Pero a lo largo de esta demostración minuciosa se evidenció la dispersión, la productividad, la reversibilidad y la inmanencia del poder tanto en las relaciones interpersonales como en “la amarga tiranía de nuestras vidas cotidianas”:

Lo que hace que el poder se mantenga, que lo aceptemos, es simplemente que no sólo pesa como una potencia que dice no, sino que atraviesa, produce cosas, induce al placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene la función de reprimir (2001, pp. 148-149).

Esta concepción productora del poder prevalece en el imaginario del circo, pero es bajo el ángulo de su dimensión represiva que nos preguntamos acerca de las relaciones entre circo moderno y poderes. ¿Qué campo sirve la teatralidad del cuerpo y de la vida que se representa en los espectáculos del circo? El de la colonización de la vida por el orden político y científico. Incorporándolo en un mundo fantasmagórico de fantasía y de libertad, ¿el circo no oculta el juego de poderes? ¿El universo de ficción que el circo deja ver y sentir a los espectadores opera al contrario como pantalla de proyección de una “plenitud de lo posible” susceptible de inspirar el rechazo de la sujeción, la insumisión a la dominación del poder y de las formas concretas de lucha? ¿La libertad de la que dispone el mundo del circo, expresada por la impertinencia del payaso y un estilo de vida fuera de la norma, dibuja una zona de tolerancia admitida por los poderes, en tanto representa el desorden para servir mejor el orden? ¿La zona de diversión abierta por el espectáculo del circo es sólo un “espacio donde el control de los afectos puede soltarse bajo formas socialmente autorizadas”? (Bourgin, 1995-1996, p. 37). O ¿tenemos que estimar que la alegría sentida por el espectador aumenta su potencia de actuar en conformidad con la lectura espinosiana de los afectos?

¿El circo, “primer esbozo del ocio moderno”, constituye el contrapunto necesario a la monotonía

y a la reclusión que contribuye a hacer tolerable o abre en la imaginación de los espectadores “líneas de escape”, microfocos de resistencia? Por el intermedio de un flujo de imágenes y movimientos, el artista del circo quiere comunicar al público emociones cargadas de preferencia, sensaciones e ideas. Si lo logra, no sabemos nada de procesos que los imprimen bajo la forma de huella en las memorias. Sin embargo resaltaremos la bella hipótesis de una memoria artista propuesta por Michel de Certeau. Este autor imagina una memoria “instruida por una multitud de eventos donde circula sin poseerlos” que pronostica “las vías múltiples del porvenir”, “combinando las particularidades que le anteceden” (1990, pp. 125-134). Las imágenes del circo se inscribirían en esta perspectiva como “particularidades antecedentes”, susceptibles de abrir otras “vías del porvenir”.

El saltimbanqui y el charlatán

La palabra circo, dejada de lado desde el final de los juegos romanos, vuelve a aparecer en el frontón de los establecimientos del espectáculo. La diversidad del circo se manifiesta en el siglo XIX con la coexistencia de la fiesta feriante especializada en la exhibición de curiosidades diversas, de circos urbanos permanentes abriéndose progresivamente a un público popular, tropas itinerantes atravesando Europa o América y grandes compañías que van a conquistar el mundo.

El circo emigra en Rusia y John Bill Ricketts contribuye a su popularidad en Estados Unidos. Jacob (1992, p. 31) señala: “por supuesto, otros caballistas lo precedieron en el Nuevo Mundo, pero tiene un papel parecido al de Astley: agrupa y cristaliza alrededor de su personalidad los elementos necesarios para producir un espectáculo”¹⁶ Las aventuras circenses parecen estructurarse alrededor de personalidades capaces de descubrir talentos, estimular las energías en la tropa, combinarlas de manera armoniosa y, *last but not least*¹⁷, de descubrir

las tensiones interindividuales y manejarlas antes de que provoquen conflictos que perjudican el colectivo y el espectáculo.

Los americanos reinventan la carpa en los años veinte del siglo XIX. Las maniobras de instalación y desinstalación de la carpa que reflejan la vida circense son ahora exigentes; el itinerario de las giras debe ser rigurosamente planificado. Nomadismo sí; el vagabundeo, no es tan seguro,

Es Phineas Taylor Barnum quien, como empresario circense, encarna la creación del circo americano y su desmesura. Se le debe la invención de tres pistas yuxtapuestas bajo la misma carpa, inmortalizada por la película *La carpa más grande del mundo*. Y talvez la invención del *zapping* antes de la hora, ya que la mirada, solicitada por varias piezas presentadas de manera simultánea y por superlativas paradas, está cautivada por diversos flujos de imágenes. Dotado de un fuerte sentido del comercio. Barnum participa a la creación de piezas de circo legendarias o tal vez se apropia del papel de creador para forjar su propia leyenda.

Hemos olvidado en estas líneas a los animales, domesticados o exhibidos en casa de fieras, que son un elemento fundamental del circo. El circo moderno nació del arte ecuestre. El adiestramiento figura entre los “fundamentales” del circo tradicional¹⁸. Las casas de fieras se hicieron cada vez más raras bajo los efectos conjugados de una nueva sensibilidad a los derechos de los animales, de los problemas logísticos y los costos de mantenimiento fuera del alcance de muchos circos. La encarnación de animales por algunos artistas actuales, el mono, la serpiente o la araña, parece sustituirse a una tendencia a la antropologización de animales en el circo clásico. Esta evolución podría reflejar el paso de una sociedad prometética, convencida de su poder de domesticación de la naturaleza, humana incluida, a una sociedad dionisiana, hedonista y mostrando

16 Jacob, op. cit., p 31.

17 Textual en el original, esta expresión, empleada incluso por Shakespeare en *El Rey Lear*, puede traducirse al castellano como: por último, pero no por ello menos importante (N. del T.).

18 Entre ellos aparece, asimismo, el payaso, una presentación aérea (trapezio, cuerda o tela), una presentación de malabares, de acrobacia o equilibrio, la presentación eventual de un ilusionista y, a menudo, un desfile que reúne a todos los artistas y, por fin, un *guirigay*, “zarabanda rápida y acrobática” ejecutada por todos los artistas.

sin complejo su parte animal a la vez. Pascal Jacob (1992, p. 55) cuenta una anécdota en relación con animales y representativa del ethos del circo por ser divertida y mezclar astucia, gusto por el exceso, sentido de la adaptación y de la comunicación, capacidad para pasar obstáculos y algo de picardía:

La competencia entre algunas casas de fieras es ruda y la publicidad a veces engañosa. Así, un competidor de Barnum le decía a éste que el babuino que exponía como un orangután no podía ser uno, ya que tiene cola. El genial americano no espera mucho tiempo para poner en su afiche: “¡el único orangután nacido con una cola!”

La competencia, intensa y sin reglas en esta profesión al margen, al igual que las tácticas comerciales, no es siempre muy elegante. Así lo describe Pascal Jacob:

Ocupan las ciudades uno o dos días antes de la competencia con publicidad más o menos difamatoria. Pinder y Bouglione, los circos más importantes de Francia, por ejemplo, se enfrentaron de manera seria en 1947, lo que llevó a la muerte sospechosa de varios tigres del Circo Pinder. La guerra de los circos es común en todos los países (p. 77).

Bibliografía

- Bajtin, M. (2003). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. París: Gallimard.
- Balandier, G. (1992). *Le pouvoir sur scènes*. París : Ballard.
- Balandier, G. (1998). *Le desordre. Eloge du mouvement*. París: Fayard.
- Bash, S. (2002). Barbey d'Aurevilly et la critique de cirque. En E., Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud.
- Bourgin, J. (1995-1996). Cirque et société. *Mémoire de Maîtrise de Sociologie*, année 1995-1996, p. 37.
- Caillois, R. (2000). *Les jeux et les hommes*. París: Folio.
- Caillois, R. (2002). *L'homme et le sacré*. París: Folio.

Esta guerra pasa particularmente por la comunicación, cuyos soportes son el material publicitario, el desfile y el espectáculo. Todas variaciones en torno al tema de la imagen. Se declina en imágenes fijas con el afiche, en imágenes animadas con la figura cuya sucesión forma el número. Por fantasía, el desfile perturba las referencias recomponiendo de manera diferente imágenes y movimientos. La música está presente, pero su función se limita a valorizar las imágenes en el circo tradicional. Si la producción de imágenes contribuye al éxito del circo, la competencia de la imagen en pantalla contribuirá a su pérdida de popularidad en el siglo XX. La invención del cine le robó una parte de su público y su declive se confirma con la llegada del televisor a los hogares. A principio de los años sesenta, los grandes circos itinerantes, con finanzas débiles, sufren el primer choque petrolero con el alza en los costos del desplazamiento. El público se aleja de una actividad que ahora sólo divierte a los niños. La penetración creciente de la imagen en pantalla, en el ámbito del trabajo y del ocio, podría haber contribuido a la recuperación de la popularidad del circo basado en la producción y difusión de imágenes... vivas. 📺

- Castel, R. (1998) «Les marginaux dans l'histoire» en Paugam S. et al. *L'exclusion, l'état des savoirs*. París : La découverte.
- Castel, R. (1999). *Les métamorphoses de la question sociale*. París: Gallimard.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- Debord, G. (2001). *La société du spectacle*. París:
- De Montaigne, M. (2003). *Les essais I*. París: Gallimard.
- Donzelot, J. (1996). *La police des familles*. París: Minuit.
- Durkheim, E. (2005). Les formes élémentaires de la vie religieuse. París : PUF.
- Elias, N. (1998). *La civilisation des mœurs*. París: Calmann-Lévy.

- Elias, N. (2003). *La dynamique de l'Occident*. París: Calmann-Lévy.
- Encyclopaedia Universalis. (2007). *Encyclopaedia Universalis France*. Versión 12, CD-ROM, París,
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1995). *Surveiller et punir*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1997). *Les mots et les choses*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (2001). Entretien avec Michel Foucault. *Dits et écrits II*.
- Genet, J. (1999). *Le condamné à mort*. París: Gallimard.
- Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*. París: Hachette.
- Goudard, P. (2001). Le cercle recyclé. Avant-Garde ¡Cirque ! Les arts de la piste en révolution. *Mutations*, 209.
- Hardt, M. y Negri, A. (2003). *Empire*. París: .
- Jacob, P. (1992). *Le cirque un art à la croisée des chemins*. París: Gallimard.
- Maucalir, R. D. (2002). *Planète cirque, une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie*. París: Éditions Balzac.
- Mauss, M. (1997). Essai sur le Don. *Sociologie et Anthropologie*, París.
- Michea, J. C. (2001). *Culture de masse ou culture populaire*. París: Climats.
- Nietzsche, F. (1964). *La naissance de la tragédie*. París: Médiations.
- Renaut, A. (2003). *La libération des enfants*. París.
- Rey, A. y Rey-Debove, J. (1985). Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. París: Dictionnaires Le Robert.
- Ricoeur, P. (2001). *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*. París: Seuil.
- Starobinski, J. (2004). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. París: Gallimard.
- Shérier, R. (2005). *Dionysos, l'étranger*. Extraído de: <http://www.philagora.net/mar-nos/dionysos4.htm> [consultado el 12 de marzo de 2005], pp. 3-4.
- Thétard, H. (1978). *La merveilleuse histoire du cirque*. París: Julliard.