

# Las artes del circo en el marco de las artes escénicas contemporáneas

MOGLIANI, Laura / UBA - UNTREF - mogliani@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Circo – Artes del Circo – Artes Escénicas

## › Resumen

La inclusión del circo en el campo del arte en general, y en el de las artes escénicas o artes del espectáculo en particular, ha sido difícil, polémica, y en muchos casos el circo ha ocupado un lugar subsidiario frente a las artes legitimadas del teatro, la danza y la ópera. A esto se debe el énfasis en el concepto “Artes del Circo”, tanto en el campo de los estudios contemporáneos de circo como en la denominación de las carreras universitarias vinculadas al mismo. La denominación Artes del Circo tiene la función de subrayar el estatuto artístico del circo, legitimando su pertenencia a las artes escénicas. Y además, esta denominación refiere también a una de las características fundamentales del circo, su heterogeneidad. Por eso la utilización del plural, las artes del circo, por la diversidad de las disciplinas que se incluyen en el mismo. Estas disciplinas han ido variando en importancia a lo largo de la historia del circo, en la actualidad las de mayor desarrollo son la acrobacia, el equilibrio, los malabares, la acrobacia aérea, el clown, la magia y el ilusionismo. La legitimación de las Artes del Circo en la política cultural pública y su consideración a la par de las otras artes escénicas en el campo cultural es un proceso que se concretó en 2009. En esa fecha se produjo la legitimación académica del circo, con la creación de dos carreras universitarias nacionales dedicadas al circo en la UNTref y la UNSAM. Además, esta legitimación está acompañada de hechos de relevancia dentro de la política cultural de nuestra ciudad: la creación del Polo Circo y de las siete ediciones del Festival de Circo de Buenos Aires, llevadas a cabo por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde el 2009 al 2015.

## › Las artes del circo en el marco de las artes escénicas contemporáneas

La inclusión del circo en el campo del arte en general, y en el de las artes escénicas en particular, ha sido difícil, polémica, y en muchos casos el circo ha ocupado un lugar subsidiario frente a las artes legitimadas del teatro, la danza y la ópera. La denominación “Artes del Circo” tiene la función de subrayar el estatuto artístico del circo, legitimando su pertenencia a las artes escénicas. A esto se debe el énfasis en el concepto “Artes del Circo”, tanto en el campo de los estudios contemporáneos de circo como en la denominación de las carreras universitarias vinculadas al mismo<sup>1</sup>. Además, esta denominación refiere también a una de las características fundamentales del circo, su heterogeneidad. Por eso la utilización del plural, las artes del circo, por la diversidad de disciplinas que se incluyen en el mismo. Estas disciplinas, o géneros, como los denomina Gurievich (1975), han ido variando en importancia a lo largo de la historia del circo, en la actualidad las de mayor desarrollo son la acrobacia, el equilibrio, los malabares, la acrobacia aérea, el clown y la magia, quedando en desuso otros como la acrobacia ecuestre, el amaestramiento de animales, los fenómenos, etc.

---

<sup>1</sup> Este es el caso de la Licenciatura en Artes del Circo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF en Argentina, así como el de la Licenciatura en Artes Escénicas y Circenses Contemporáneas de la Universidad Mesoamericana de Puebla, en México.

La legitimación de las Artes del Circo en la política cultural pública y su consideración a la par de las otras artes escénicas en el campo cultural, es un proceso que se inició en nuestro país con la apertura democrática de 1983 y recién se concretó en 2009. A partir de la década del 80, el circo comenzó una nueva etapa, caracterizada por su revalorización en el campo cultural porteño, por el aumento de su difusión y práctica y enseñanza, por la llegada del estímulo externo del Nuevo Circo, surgido en Francia y Canadá a partir de la década de los 70, así como por su fusión con otras artes, como el teatro y la danza, con quienes compartió procedimientos y artistas. La enseñanza del circo ha ido incrementándose en nuestra ciudad desde ese momento hasta llegar a la legitimación académica de la misma, con la creación de dos carreras universitarias nacionales dedicadas al circo en 2009, en la UNTref y la UNSAM. Esta legitimación está acompañada de hechos de relevancia dentro de la política cultural de nuestra ciudad: la creación del Polo Circo y de las siete ediciones del Festival de Circo de Buenos Aires, llevadas a cabo por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde el 2009 al 2015, cuyo gran caudal de espectadores develó la existencia de un público porteño ávido de circo. Estos festivales permitieron, además, la llegada a la ciudad de un nuevo estímulo externo extranjero: la llegada del circo contemporáneo, que se inició sobre todo en Europa y Canadá a partir de la década del 90. Como consecuencia de esta revalorización del circo en nuestro campo teatral; del aumento y difusión de la enseñanza del circo; del estímulo externo del nuevo circo y del circo contemporáneo; surgieron nuevos artistas, nuevas compañías, nuevas instituciones, nuevos espacios y nuevos espectáculos que podemos ubicar como pertenecientes al nuevo circo (AAVV, 2002). Este nuevo circo porteño, está caracterizado por la fusión del circo con el teatro y la danza, tanto a nivel espectacular como a nivel de los circuitos y salas en que se presentan. Los exponentes más claros de este nuevo circo porteño son los espectáculos creados por las propias escuelas de circo (como La Arena, Circo Negro, ambas universidades citadas), a los que se suman otros más. Esta nueva tendencia se encuentra enriqueciendo las artes escénicas del presente, sumándose al teatro y la danza y expandiendo sus horizontes.

### › *Relevamiento del estado actual del conocimiento del tema*

El desarrollo de los estudios teóricos e históricos sobre circo proviene especialmente de dos polos: la ex Unión Soviética y Francia, debido a la legitimación que tienen las artes del circo en ambos ámbitos. En estos, la política cultural oficial ha asignado una gran importancia al circo, considerándolo a la par de las otras artes escénicas, como el teatro, la danza y la ópera. La primera ocasión en que el circo recibió el estatuto de arte autónomo, no dependiendo de las otras artes escénicas, fue en 1919, cuando Lenin decidió estatizar y hacer depender del estado soviético tanto al circo como al teatro, el ballet y la ópera. Todas estas artes fueron consideradas por el decreto de Lenin al mismo nivel y como de prioridad nacional, por lo que fueron organizados y sostenidos por el estado. Otro hito histórico en la consideración del circo como arte fue en Francia, durante el gobierno socialista de François Mitterrand, cuando se logró pasar la actividad circense del área de competencia del Ministerio de Agricultura (por la presencia de los animales), al área del Ministerio de Cultura, en 1982, y se creó en 1985 el CNAC, el Centro Nacional de Artes del Circo. En estos dos momentos citados, tanto en la Unión Soviética como en Francia se crearon escuelas oficiales de circo, instituciones fundamentales para el desarrollo posterior del circo en esos países y en el mundo, ya que sirvieron de referencia para las escuelas creadas posteriormente, divulgando la formación circense.

Sin embargo, muy pocos de estos estudios teóricos soviéticos y franceses se encuentran traducidos al castellano. Alguno de ellos son los libros de Gurievich (1986); Litovski (1975) Mauclair (2003) y Fouchet (2006), que serán de referencia fundamental en nuestra investigación. Con respecto a los estudios no traducidos, es fundamental para los estudios contemporáneos de circo el trabajo de Pascal Jacob *Le Cirque. Du théâtre équestre aux artes de la piste* (2002), debido a que desarrolla una periodización para la historia del circo mundial, que tomamos como base para nuestra investigación. También son de gran importancia los estudios franceses sobre el espacio circense realizados por Dupavillon (2001, 2004) y por el mismo Jacob y Pourotois (2002).

Los estudios dedicados al circo en la Argentina, se centran mayormente en sus aspectos históricos (Castagnino, 1953, 1981; Pellettieri, 2005; Seibel, 2005; Bernstein, 2000) y en menor medida a sus aspectos teóricos (Trastoy y Zayas, 1997: 213-220).

El período más estudiado de nuestro circo es el que corresponde a su primer período: desde los antecedentes del circo en el período colonial hasta la creación y consolidación de un modelo propio: el circo criollo. Los primeros estudios fueron los de Raúl H. Castagnino, dedicados especialmente al circo criollo (1953; 1982).

Beatriz Seibel es una investigadora argentina que se ha dedicado especialmente a la historia del circo, quien publicó el primer volumen que quiso abarcar la historia del circo en forma completa: *Historia del circo* (2005), así como últimamente ha publicado un estudio biográfico dedicado a una renombrada artista de circo: *Vida de circo: Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo* (2012). Esta no es la primera biografía de artistas de circo, también destacamos la semblanza del clown Frank Brown realizada por Dardo Cúneo (1944) y los diversos estudios sobre la fundamental figura de José "Pepe" Podestá (Gonzalez Urriaga, 1994; Cilento, 2003; Dubatti, 2002), incluyendo, por supuesto, su propia autobiografía (Podestá, 1930). Osvaldo Pellettieri, investigador teatral de extensa trayectoria como profesor titular de la asignatura Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, decidió dedicar al circo un apartado en cada uno de los períodos abordados en el primer volumen de su colección *Historia del Teatro en Buenos Aires. Vol. I, El período de constitución (1700-1884)* (2005). Este primer volumen está a su vez subdividido en cuatro períodos, y en cada uno se incluye un artículo dedicado al circo. El primero de ellos, de mi autoría junto con María de los Angeles Sanz, indaga en los antecedentes del circo en el período colonial, desde aproximadamente el 1700 y hasta 1812 (Mogliani y Sanz, 2005: 130-139). El siguiente trabajo, de Laura Cilento, se ocupa de la llegada de las compañías extranjeras de circo por primera vez a Buenos Aires en el período comprendido entre 1812 y 1835 (2005: 244-263). El siguiente capítulo dedicado al circo es el de Ana Laura Lusnich, dedicado al auge del circo en el período rosista y al surgimiento de las primeras compañías nacionales de circo (2005: 358-382). Y por último, Alicia Aisemberg se ocupa del período 1853-1884, en el que indaga especialmente en los antecedentes de la pantonima gauchesca *Juan Moreira*, que dará inicio al ciclo del circo criollo (2005: 506-540).

Los estudios sobre el circo en la Argentina posteriores son menos numerosos. Gustavo Bernstein (2000) realizó un extenso relevamiento del Circo Sarrasani, de origen alemán, en toda su historia y desarrollo, dedicándose especialmente a la actividad de ese circo en la Argentina, dada la importancia de sus visitas y su afincamiento en nuestro país, por el que fue denominado en 1950 como el "Circo Nacional Argentino". Y el Instituto Nacional de Teatro dedicó a la situación contemporánea del circo en Argentina un número completo de su serie *Cuadernos del Picadero*, denominado "El camino hacia el nuevo circo". (AAVV, 2012), y editó un reciente volumen denominado *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*, de Julieta Infantino.

### › *Caracterización específica de la puesta en escena circense*

Al contemplar los estudios dedicados al circo en la Argentina, observamos que estos se centran específicamente en sus aspectos históricos (Pellettieri, 2005; Seibel, 2005; Bernstein, 2000) y no hay estudios dedicados a sus aspectos teóricos, salvo una breve referencia (Trastoy y Zayas, 1997: 213-220). Por lo tanto, queriendo cubrir esta ausencia, buscamos desarrollar una caracterización específica de la puesta en escena circense, tomando como base los pocos estudios teóricos sobre el tema traducidos (Gurieвич, 1986; Zinóviev, 1975; Fouchet, 2006).

Para esto, comenzamos a indagar en las características específicas de las puestas en escena circenses, y el primer elemento que destacamos es que los espectáculos circenses son espectáculos heterogéneos, que se caracterizan por su carácter fragmentario. El principio constructivo del circo es el montaje entre unidades independientes llamadas números. Como define Gurieвич:

El número es la parte componente de la presentación circense, su núcleo artístico. Los números circenses constituyen los ladrillos con los que se forma el edificio del programa. (...) En el circo se llama número a la obra artística que representa en sí la combinación de trucos especialmente seleccionados, ejecutados en un orden determinado y guiado por el principio del aumento de su complejidad y expresividad (1986: 15).

Los números se pueden clasificar según su formación, teniendo en cuenta la cantidad de artistas que tomen parte del mismo, en solos, dúos, tríos o números grupales o de compañía, cuando toda la compañía forma parte del mismo. Los números grupales pueden ser en unísono, cuando todos los intérpretes realizan la misma rutina, o lo que en circo se denomina charivari, en el que cada artista realiza una rutina diferente. La composición de un espectáculo circense consiste en el montaje de una sucesión de unidades autónomas que son los números o actos, según un ordenamiento propio. Elegimos trabajar con el término montaje a

partir de la definición que da Patrice Pavis del mismo, como “forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” (Pavis, 1998: 299). Este término proviene del campo cinematográfico, y esta estructura es compartida por el circo con el music-hall y el varieté, y fue incorporada en forma muy frecuente en el teatro argentino de los '80 (Mogliani, 2014). Un espectáculo circense en su forma tradicional suele tener un promedio de 18 números, organizado en dos partes con un intervalo intermedio. La primera parte suele estar formada por diez números o actos, mientras que la segunda por ocho. Cada parte a su vez se organiza según una lógica interna, donde la tensión y la importancia de los números va aumentando hacia el final, dejando para finalizar cada parte los números más significativos y pregnantes, los considerados en lenguaje del circo “la atracción” (Gurievich, 1975: 16). En el caso del circo soviético, las representaciones circenses comenzaban con un prólogo y terminaba con un epílogo, en los que participaba toda la compañía, que utilizaban recursos tanto circenses como teatrales, incluyendo incluso textos en verso.

El montaje que se establece entre los números de circo puede ser por discontinuidad, en el que el pasaje de un número al otro se da sin una transición ni justificación, en los que una escena no se transforma en la siguiente. O el montaje puede ser continuo, en el caso que dos números consecutivos estén unidos por la presencia de un mismo personaje en ambos, de modo que la escena nunca quede vacía, o por algún otro tipo de elemento que establezca el encadenamiento. Es fundamental para caracterizar el montaje analizar el tipo de enlace que se establece entre números. El enlace es el motivo destinado a enlazar o conectar dos números, y generalmente se da por el discurso del presentador (especialmente en el caso del montaje discontinuo), pero también puede ser otro motivo como un intermedio musical o danzado, o incluso un texto pronunciado por una voz en off o una breve secuencia gestual. Según la utilización de estos enlaces, el espectáculo circense puede además establecer una relación de sentido entre sus números, puede buscar establecer una línea o eje de significación. Esto no es un procedimiento obligatorio, el circo puede intentar contar una historia, incorporar una dramaturgia unificadora, o puede no hacerlo. Así, la estructura del espectáculo circense puede caracterizarse por su unidad (si establece una continuidad entre cada una de sus partes, si forma una estructura orgánica, una hilación entre sus partes, una continuidad temporal) o por su diversidad (si está conformado por segmentos yuxtapuestos cuyo orden puede alterarse, números sin correlación o continuidad entre sí). El circo tradicional tiende a la diversidad y al montaje discontinuo, mientras que el nuevo circo y el circo contemporáneo tienden a la unidad y al montaje continuo.

A su vez, el número también tiene una estructura dramática interna, formada por una sucesión de rutinas o trucos, que se organizan según el ordenamiento de presentación o entrada, desarrollo y final o desenlace. El truco es la acción circense, es el elemento fundamental del número, y su finalidad es revelar las posibilidades profesionales y técnicas del artista. En la composición del número se combinan una serie de trucos pertenecientes a las diversas disciplinas circenses (acrobacia, equilibrio, malabares, acrobacia aérea, clown, magia, ilusionismo), junto con los diferentes elementos de la puesta en escena: vestuario, iluminación, música, objetos, actuación, etc. Todos estos elementos forman una breve obra individual, autónoma, que se combina con otras para formar el espectáculo circense.

La composición de un número en el circo tradicional era llevada a cabo por el artista, y éste era combinado en el todo del espectáculo circense por el director artístico de la compañía. A partir del desarrollo de la dirección escénica en el circo, primero en el circo soviético y luego en el nuevo circo, recaerá en esta figura no solo el armado de la obra completa, sino también el diseño o el asesoramiento en el armado de los números individuales. Zinóviev, director de escena del circo soviético, describe su labor profesional, con atribuciones y responsabilidades semejantes al director teatral. Establece que el director de escena:

Selecciona el programa, lo estructura, rigiéndose por una idea única de composición artística, pide la colaboración del escenógrafo y decide con él la presentación artística del programa. El escenógrafo hace los bocetos de decoración de la pista y de los trajes, y el director de escena los aprueba. Luego, el director de escena ajusta el programa de manera que la acción no se interrumpa en ningún momento. Introduce intermedios de payasos entre los números, idea los más diversos trucos. Además, el director de escena, al formar el programa circense, interviene en los propios números cuando es preciso rehacerlos o perfeccionarlos, y decide el acompañamiento musical del espectáculo, a cuyo fin colabora con un compositor, que escribe una música especial para cada uno (Zinóviev, 1975: 279).

Según continúa describiendo este autor, la función del director de escena del circo soviético era armonizar los heterogéneos números, y crear los enlaces entre ellos, generalmente escenas de clown supeditadas a los números inmediatos del programa, así como crear el guión del prólogo y del epílogo en el que participan toda la compañía. Como un director teatral, dirige los ensayos, armoniza cada uno de los elementos de la escena (escenografía, vestuario, iluminación, música), dotando a la representación circense de un ritmo y una estética común. Este desarrollo de la dirección escénica en el circo se produjo en la Unión Soviética a partir del acercamiento de los hombres de teatro al circo, en la búsqueda de nuevas formas de arte escénico. Y es el antecedente del desarrollo del mismo concepto en el Nuevo Circo, que trabajará con el montaje continuo y la unidad estética del espectáculo de circo.

› *Características peculiares de la actuación del artista de circo.*

A la hora de definir cuáles son las características peculiares de la actuación del artista de circo, que lo diferencian del actor teatral y del bailarín de danza, encontramos como primera diferencia cuál es el efecto que busca provocar el artista de circo en el espectador. Si pensamos en que el objetivo específico del circo (a diferencia del teatro y de la danza) es asombrar, en sus dos sentidos, según el *Diccionario de la Real Academia Española*: “asustar, espantar” y “causar gran admiración”, vemos cómo esta es una primera diferencia. El artista de circo busca siempre asombrar al espectador, no busca la identificación emotiva con un personaje, como el teatro realista, ni la reflexión y la acción política, como el teatro épico brechtiano, ni la expresión de emociones, como la danza contemporánea. El circo busca despertar en el espectador sorpresa, asombro, admiración y temor. Este asombro se encuentra directamente vinculado con el uso y apropiación de las técnicas circenses. La formación y dominio del intérprete de una o varias disciplinas circenses es una diferencia fundamental, definitoria a la hora de establecer incluso si una obra es circense o no. En este sentido, es interesante destacar que Gabriela Ricardes, directora de la Carrera de Artes del Circo de la UNTREF y directora del Festival de Circo de Buenos Aires, siempre responde que a la hora de definir si un espectáculo es o no circo, se pregunta si el mismo podría ser interpretado por un actor o por un bailarín. Si esto no es así, si requiere un dominio de una técnica circense específica, para ella pertenece al circo y puede ser programado en el Festival mencionado.

Las diferencias entre la actuación del artista de circo y del actor teatral quedan en evidencia también al evaluar las diferentes denominaciones utilizadas para cada uno. Para el artista de circo utilizamos el nombre de intérprete (nombre del título otorgado por la carrera de la UNTREF, “Intérprete en artes del circo”) o el término inglés “performer”. Pavis (1998: 333-334) define “performer” como el término utilizado para señalar la diferencia con el término actor, considerado como exclusivo del intérprete del teatro hablado. El performer, en cambio, también es el cantante, el bailarín o el mimo, todo aquello que el artista es capaz de hacer en un escenario destinado al espectáculo. El “performer” realiza una proeza, una performance, vocal gestual o instrumental, por oposición a la representación mimética del papel por parte del actor de teatro. En un sentido más específico, para Pavis el “performer” es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa a su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El “performer” efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.

No siempre el artista de circo se dirige al público “en nombre propio”, como ocurre en el caso del clown. En esta técnica actoral, como señala una de las máximas referentes de esta tendencia en nuestro país, Cristina Moreira (2009), el actor indaga en su interioridad y su pasado, recuperando su infancia y su ingenuidad, para crear a un solo y único personaje, con el que establece una peculiar relación de fusión. El clown reitera el mismo personaje en todas sus apariciones en la pista, semejante a los actores de Commedia dell’Arte, que realizaban un solo personaje durante toda su vida.

La creación de este personaje único y fijo es tarea del propio artista, lo que configura un caso de dramaturgia de actor, en la que el mismo artista es responsable tanto de la creación del personaje como del texto y las acciones que conforman en número que realiza en la pista, a diferencia del actor teatral que representa a un personaje creado por un dramaturgo, emite el texto compuesto por un autor dramático, realiza en la escena

las acciones indicadas por él, lo que configura un caso de dramaturgia de autor<sup>2</sup> (Dubatti, 2007). En este sentido, el clown ruso Leonid Enguibarov plantea que:

La creación de un personaje es el más delicado de los problemas con los 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 (1988: 17).

Enguibarov narra cómo fue el proceso de creación de su personaje Lionia, y cómo partió de sí mismo para crearlo, como le creó una biografía con similitudes con la suya, hasta definir su individualidad, hasta configurarse poco a poco el carácter de su personaje, agregándole rasgos que tendrían efectos cómicos: curiosidad y avidez de conocimiento propias de un chiquillo, excesiva modestia, etc.). Otro payaso soviético, Anatoli Marchevski, expresa que "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" (1988: 23). Ahora bien, tanto si se presenta a sí mismo y actúa en nombre propio (como malabarista, acróbata, etc.) o si compone a un personaje único (clown, mago) con otro nombre fijo (su "nombre artístico"), siempre efectúa una puesta en escena de su propio yo.

Otro rasgo característico de la actuación circense es que es fundamentalmente una actuación de tipo deíctico. Patrice Pavis (1994) diferencia dos tipos de actuación según la relación que establece el actor con su personaje: la actuación semántica y la actuación deíctica. Esta última es en la que el actor muestra a su personaje, lo presenta exteriormente, dejando en claro su presencia como actor que actúa un papel, (por ejemplo, procurando un contacto con el público, vistiéndose en escena, etc.). Esta actuación se llama deíctica porque señala desde donde se habla, indica al enunciador del discurso, establece una distancia entre actor y personaje, no los identifica sino que devela que es un actor haciendo un personaje, le permite al actor entrar y salir del personaje, presentándolo, mostrando el funcionamiento del juego teatral. Los ejemplos paradigmáticos a lo largo de la historia del teatro de este tipo de actuación han sido desarrolladas por los directores y teóricos teatrales Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht, en su teatro épico. A diferencia de ésta, según la definición de Pavis (1994), la actuación semántica es en la que el actor se identifica con su personaje, busca sentir profundamente los mismos sentimientos y actuar "como si" fuera el personaje y así, el espectador se identifica con esos sentimientos. Se llama semántica porque está ligada al sentido, al hecho de que el actor representa (construye y significa) un personaje y se sumerge en una ficción. Esta actuación es la propia del teatro realista, y sus pedagogos fundamentales son Konstantin Stanislavsky y Lee Strasberg. La actuación deíctica del intérprete de circo se relaciona con el concepto de expresividad extracotidiana, establecido por Barba y Savarese (1990: 20-21). Así como Pavis diferencia entre actuación semántica y deíctica, Barba y Savarese lo hacen entre expresividad cotidiana y extracotidiana: planteando que "Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de "representación". A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de "representación" existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana." Por lo tanto, el actor realista trabaja en reproducir en la escena esas técnicas cotidianas, mientras el intérprete de circo utiliza técnicas extra-cotidianas. Los autores toman como ejemplo de expresividad extra-cotidiana a los actores orientales, que "aun cuando hacen una demostración técnica, fría, poseen una cualidad de presencia que sorprende al espectador y obliga a mirarlos. En tales situaciones no expresan nada, y no obstante existe en ellos como un núcleo de energía, como una irradiación sugestiva y

---

<sup>2</sup> Tomamos estas categorías definidas por Dubatti (2007), que reconoce como "dramaturgia de autor" la producida por "escritores de teatro", es decir, "dramaturgos propiamente dichos" en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. "Dramaturgia de director" es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior, el caso que nos ocupa en este trabajo. "Dramaturgia de actor" es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.



sabia, pero no premeditada, que capta nuestros sentidos” (1994: 20), descripción que puede atribuirse perfectamente a un artista de circo.

› *Desarrollo de un modelo de análisis de los espectáculos circenses.*

Para desarrollar un este modelo de análisis, aplicamos la teoría del análisis de los espectáculos teatrales (Pavis, 1994, 1998, 2000; Kowzan, 1992; Trastoy y Zayas, 1993 y 1997) al caso específico del circo, para desarrollar un modelo de análisis de los espectáculos circenses. Para estudiar los diferentes elementos de la puesta en escena circense, tomamos como base los sistemas de signos teatrales definidos por Kowzan (1992) y los estudios teatrales posteriores desarrollados por Patrice Pavis (1994, 1998, 2000) y observamos cómo encontramos particularidades específicas para el caso del circo al aplicar estos elementos diseñados originalmente para analizar la puesta en escena teatral.

Tomando como punto de partida la clasificación de Kowzan, comencemos por los sistemas de signos relacionados con el actor. En este caso, la *palabra*, el texto pronunciado y emitido en escena, de fundamental importancia en el teatro, en el circo pierde su valor central. Incluso puede llegar a estar ausente de un espectáculo. Esto tiene como antecedente fundamental la prohibición que tuvo el circo de usar la palabra en Francia durante el siglo XIX, justamente por su competencia con el teatro, con el fin de diferenciarlo del mismo. En el circo contemporáneo, el cruce entre teatro y circo es cada vez más habitual. Más cercano al teatro esté el espectáculo de circo, mayor será la presencia de la palabra en el mismo. Y viceversa, más circense, menor valor asignado a la palabra. Esta escasa presencia de la palabra obedece también a la necesidad del circo de trasladarse y ponerse en contacto con públicos de diversas lenguas. Es relevante, por tanto, analizar el caso de los espectáculos extranjeros presentados en el Festival de Circo a lo largo de sus cinco ediciones, observando cómo pudieron resolver el problema de la utilización de diversas lenguas y su traducción o incorporación del castellano.

Si continuamos por la *actuación*, la expresión corporal y vocal del actor, lo primero que observamos es la diferencia entre el actor teatral y el artista de circo. Debido a la importancia de este tema, profundizamos en este tema y le dedicamos un punto especial, que ya desarrollamos previamente.

En el caso del *vestuario* de circo, también encontramos elementos semejantes a la Commedia dell'Arte, dado que el intérprete de cada disciplina o personaje de circo también tiene un vestuario fijo, que responde a convenciones propias del circo. Por ejemplo, Philip Astley adaptó el uniforme militar del oficial inglés de chaqueta roja y pantalones blancos para los jinetes de su circo, agregándoles accesorios dorados, para ganar en espectacularidad. Es así que estableció este vestuario para los dos roles que cumplía Astley en su circo: el presentador y el jinete. Lo mismo sucedió con el tutú, característico del vestuario del ballet clásico, incorporado en Francia como el vestuario de la ecuyére. El famoso acróbata francés Jules Leotard, fue el primero tanto en realizar un número de trapecio a vuelo como en usar las calzas ajustadas al cuerpo, conocidas como leotardos en su memoria. O, por supuesto, el vestuario de los payasos, en sus diversos estilos: el payaso carablanca, el agosto, etc. Cada uno de estos vestuarios está asociado a un *peinado y maquillaje* también convencional, que tiene como objetivo resaltar y aumentar el tamaño de los rasgos faciales de los payasos, como las gigantescas cejas y bocas, o las narices rojas. Sin embargo, el circo contemporáneo suele en ocasiones utilizar un vestuario, peinado y maquillajes miméticos, buscando imitar formas cotidianas de vestimenta, acercándose más al teatro.

Analicemos a continuación el *espacio circense*, a semejanza del espacio teatral definido por Pavis. Una característica fundamental de la puesta en escena circense es el trabajo con el espacio circular. La utilización del espacio circular deviene del origen del circo vinculado a los espectáculos ecuestres en Inglaterra en el Siglo XVIII. En 1769, el militar inglés Philip Astley sentó las bases del circo moderno, al inaugurar el Anfiteatro Astley, donde realizó espectáculos ecuestres y advirtió que si trabaja en un círculo de trece metros de diámetro, el caballo podía mantener el galope constante y utilizar la fuerza centrífuga para que el jinete se equilibre sobre su lomo. Primero el jinete utilizaba ese recorrido circular sobre un espacio rectangular, y luego fue Charles Hughes quien inauguró el primer espacio circular en 1783 y lo llamó Royal Circus, denominando de esta forma el circo moderno. Así vemos que tanto la pista circular como otros elementos como la arena y el cajón de pista derivan de las necesidades de los caballos en los inicios del circo y permanecen a lo largo de su historia, aunque el caballo ya no sea el elemento central del espectáculo circense. La utilización del circo del espacio circular tiene varias consecuencias. En primer lugar, a diferencia de la visión frontal teatral, el circo trabaja con el concepto de visión máxima y de múltiples puntos de vista. No se

privilegia un determinado punto de vista, como en el teatro frontal a la italiana. En segundo lugar, por esta forma circular, en el circo se puede observar a la vez el espacio escénico y el espacio destinado al espectador. Por lo tanto, podemos ver simultáneamente a la escena y al público observando esa escena. Esto devela la situación espectacular, que vemos una acción diseñada para ser observado por un espectador, quebrando toda ilusión de realidad propia del teatro. Esto queda subrayado por la inexistencia de bambalinas ni telones de boca que oculten los artificios.

Con respecto a la arquitectura del *espacio circense* (Jacob, 2002; Dupavillon, 2001, 2004), el circo puede ser en duro, estable, como los construidos por el circo francés del siglo XIX, cuyo ejemplo todavía existente es el Cirque D'Hiver de París, o puede utilizar la carpa, que permite el desplazamiento por diversas ciudades. La carpa está formada por la pista circular, de arena, destinada a la representación, de trece metros de diámetro, y por las gradas, el espacio destinado al espectador. Las partes constitutivas de la carpa son la lona o cobertura; la estructura de hierro que la sostiene, el esqueleto de la carpa, denominado herrería o ferraje; los mastros, que son las columnas principales que sostienen la herrería; la cúpula que sostiene la lona; los cujes, que son los parantes que arman el perímetro de la carpa, que sostienen la lona y el ruedo; los guardapules, que sostienen y levantan la tela en el interior, y las estacas, que sostienen toda la estructura a la tierra. En cuanto a los tipos de carpas, se caracterizan por la cantidad de mastros. Las carpas iniciales eran de un mastro central (como la maqueta de la carpa del circo Podestá que está en el Museo del Teatro, del INET). Esta carpa era incómoda, dado que el mastro ubicado en el centro de la pista limitaba los movimientos de los artistas. Por lo tanto, fue reemplazada por la carpa de dos mastros, que colocaba un mastro a cada lado de la pista central, a trece metros de distancia, y luego por la de cuatro mastros, que ubica los mastros en cada uno de los vértices de un cuadrado diseñado incluyendo dentro de sí la pista circular. Esta estructura de cuatro mastros puede ser replicada, y así surgen las carpas de ocho mastros, de diseño rectangular, que permiten en su interior la existencia de las tres pistas circulares, características del circo de tres pistas norteamericano, cuyo ejemplo más relevante es el Ringling Bros. Circus. En la actualidad, las denominadas carpas tensionadas han cambiado el sistema de guardapules por la tensión hacia arriba, que genera esa visión exterior de varias puntas. La carpa tensionada implica una mayor visibilidad, similar a un espacio teatral, pero no se adapta a la itinerancia, por la dificultad del armado de la estructura tensionada. Por eso suele utilizarse en carpas fijas, como las del Polo Circo de nuestra ciudad.

En cuanto al *espacio escénico*, el espacio destinado a la acción circense, éste se puede deslindar en tres planos, de uso simultáneo o sucesivo: la pista circular ya mencionada, a la que se suma el espacio aéreo en los números que lo utilizan y el tablado o escenario adosado a la pista en forma perpendicular, utilizado en algunas ocasiones, como en el circo en duro del siglo XIX francés, y el circo criollo en Argentina.

Continuando con los signos visuales fuera del actor, la presencia de la *escenografía* en términos tradicionales en el circo es mínima, y se da en aquellos casos en que el circo se acerca al teatro, como en los números de pantomimas y en las representaciones teatrales incluidas en el circo, como en el caso del circo criollo. Pero podemos considerar como escenografía circense a los diversos equipos utilizados para las acrobacias, que cumplen funciones semejantes a los dispositivos escénicos teatrales (Pavis, 1998: 140). Gurievich diferencia entre los equipos, los aparatos y los accesorios utilizados en el circo (1986: 16-17). Consideramos que los equipos y aparatos por él definidos se corresponden a la escenografía circense, mientras los accesorios se corresponden a los que consideramos objetos teatrales. El uso de los *objetos* es sumamente productivo y peculiar en el circo, en especial por la habitual utilización de objetos cotidianos con una función diferente, extra-cotidiana, en su utilización en actos de malabares, equilibrio, magia o clown.

La *iluminación* y la *música* cumplen en el circo la función fundamental de operar como "sistema de puntuación" entre los diferentes números, cumpliendo la función de enlace. En cuanto a la música, las composiciones y los instrumentos de las bandas militares inglesas de los inicios del circo han establecido la convención de la música de circo.

En suma, hemos aplicado la teoría y el método de análisis de puestas en escenas teatrales al caso del circo, descubriendo en cada punto sus características específicas, pero más allá de las mismas, advertimos cómo las herramientas del análisis teatral nos resultan útiles y productivas para describir y analizar las representaciones circenses. Para realizar esta descripción y análisis debemos evaluar el espacio circense, la relación que establece en ese espacio entre intérpretes y espectadores, así como la actuación, la escenografía, los objetos, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la música utilizados. Se debe determinar las disciplinas de circo incluidas en el espectáculo, reflexionando sobre cuál es la función que adquieren esas técnicas. Y sobre todo analizar cuál es la estructura del espectáculo, si éste se caracteriza por a) su diversidad y su montaje discontinuo, y por lo tanto la representación pertenece al circo tradicional, o b) por su unidad y su



montaje continuo o advertir así si establece una línea o eje de significación y una unidad estética, como corresponde al Nuevo Circo y al Circo Contemporáneo.

## > **Bibliografía**

- > AAVV. (2012). "El camino hacia el nuevo circo". En *Cuadernos del Picadero*, Año V, Nro. 22. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- > Barba, E., Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México, Escenología.
- > Bernstein, G. (2000). *Sarasani, entre la fábula y la epopeya*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- > Castagnino, R. H. (1953). *El circo criollo*. Buenos Aires, Ed. Lajouane.
- > Castagnino, R. H. (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- > Cilento, L. (2003). "Pepe Podestá: medio siglo de (supervivencia en la) farándula". En Osvaldo Pellettieri (editor), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino (II)*, pp.25-39. Buenos Aires, Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires.
- > Cilento, L. (2005). "El circo y las formas parateatrales (1812-1835)", "Compañías", "La Pantomima", "Espectáculo y Público". En Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, pp. 244-263. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- > Cúneo, D. (2010). *Frank Brown*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- > Dubatti, J. (2002). "Los Podestá (I)". En Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, pp.113-117. Buenos Aires, Ed. Galerna.
- > Dubatti, J. (2007). "Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología". En *Dram@teatro*, Revista digital. Edición N° 21, Primer Cuatrimestre, Mayo – Agosto.
- > Dupavillon, C. (2001). *Arquitectures du cirque. Des origines á nous jours*. Paris, Ed. Le Moniteu.
- > Dupavillon, C. (2004). *La tente et le chapiteau*. Paris, Norma Editions.
- > Enguibarov, L. G. (1988). "Autorretrato de un payaso". En Revista *El Correo de la Unesco*, Año XLI, Número especial "El circo. Un espectáculo del mundo", enero 1988, 17-18.
- > Fouchet, A. (2006). *Las artes del circo: una aventura pedagógica*. Buenos Aires, Editorial Stadium.
- > Gonzalez Urtiaga, J. (1994). *José J. Podestá y Pepino el 88*. Montevideo, Ediciones del Centro de Estudios de Teatro Rioplatense CETRI.
- > Guirievich, Z. (1986). *Sobre los géneros del circo soviético*. Editorial Pueblo y Educación.
- > Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires, Inteatro, Instituto Nacional del Teatro.
- > Jacob, P., Pourotois, C. (2002). *Du permanent a l'éphemere... Espaces de cirque*. Bruxelles, CIVA, Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage.

- > Kowzan, T. (1992). "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo". En *El teatro y su crisis actual*, pp.25-51. Caracas, Monte Avila Editores.
- > Litovski, A. (comp.) (1975). *El circo soviético*. Moscú, Editorial Progreso.
- > Lusnich, A. L. (2005). "El circo: compañías (1835-1853) (en colaboración con Susana Llahí)", "La Pantomima", "Espectáculo y Público", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, pp.358-382. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- > Marchevski, A. (1988). "El oficio de la risa". En Revista *El Correo de la Unesco*, Año XLI, Número especial "El circo. Un espectáculo del mundo", enero 1988, pág, 23.
- > Mauclair, D. (2003). *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida, Editorial Milenio.
- > Mogliani, L., Sanz, M.A. (2005). "Circo, títeres y volatineros", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, pp.130-139. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- > Mogliani, L. (2014). "El Nuevo Circo en Buenos Aires: revalorización y difusión del circo a partir de la apertura democrática". En Sikora, M., Rodríguez, M. (eds), *Poéticas del disenso*, pp. 203-209. Buenos Aires, Ed. Galerna.
- > Moreira, C. (2009). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- > Pavis, P. (1994). "Hacia una teoría de la actuación". En *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, pp.151-152. La Habana, Criterios, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- > Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós.
- > Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona, Ed. Paidós.
- > Pellettieri, O. (director) (2005). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- > Podestá, J. J., (1930). *Medio Siglo de Farándula*, Córdoba, Río de la Plata.
- > Seibel, B. (2005). *Historia del Circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- > Seibel, B. (2012). *Vida de circo: Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- > Trastoy, B., Zayas de Lima,P. (1993). "Los lenguajes no verbales en la puesta en escena". En *Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo*, Nº IX, 34-40. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- > Trastoy, B., Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC - Facultad de Filosofía y Letras.
- > Zinóviev, N., 1975. "El director de escena en el circo", pp. 277-287. En Litovski, A. (comp.) *El circo*

*soviético*. Moscú, Editorial Progreso.