

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJES,  
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS  
Y LENGUAS MODERNAS

**FILOSOFÍA Y ESTÉTICA DEL CUERPO EN EL CIRCO DESDE LA  
PERSPECTIVA DEL CONCEPTO DE BIOPODER**

TESIS DOCTORAL

presentada por

Jorge Gallego Silva

DIRECTOR

Profesor Doctor D. Carlos Roldán López

Madrid, Julio de 2015



## **INFORME DEL DIRECTOR DE LA TESIS.**

### **TITULO DE LA TESIS:**

### **FILOSOFIA Y ESTETICA DEL CUERPO EN EL CIRCO DESDE LA PERSPECTIVA DEL CONCEPTO DE BIOPODER.**

La tesis doctoral de D. Jorge Gallego Silva contextualiza adecuadamente el complejo pensamiento de Michel Foucault para desde esta contextualización responder a la vocación fundamental de toda su obra: Ser utilizado como una caja de herramientas.

Michel Foucault analizó pormenorizadamente los dispositivos de subjetivación que nos llevaron a ser lo que somos. Con una especial incidencia en los procesos de normalización corporal sobre el conjunto de las poblaciones.

La Tesis que aquí se presenta viene a desarrollar la premisa Foucaultiana de la existencia de los llamados espacios heterotópicos, siendo el circo uno de ellos, sin que el pensador francés desarrollará la razón de ello.

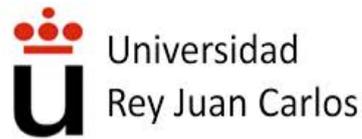
De una forma coherente y sistematizada, rigurosamente adepta al legado genealógico de Michel Foucault, que es necesario conocer para entender no sólo que se investiga, sino sobre todo como se investiga, la tesis aquí presentada presenta el circo como espacio heterotópico a través de un estudio casuístico de los dispositivos de subjetivación o técnicas del cuidado de sí que los trabajadores circenses aplican sobre sus propios cuerpos.

La tesis doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con todos los requisitos de fondo y forma para proceder a su lectura y defensa como el procedimiento otorga.

En Madrid, a 21 de Julio de 2015.

**SR.D.Carlos Roldán López.**

**Profesor Titular del Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico jurídicas y Humanísticas y lenguas Modernas.**



FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJES,  
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS  
Y LENGUAS MODERNAS

**FILOSOFÍA Y ESTÉTICA DEL CUERPO EN EL CIRCO DESDE LA  
PERSPECTIVA DEL CONCEPTO DE BIOPODER**

TESIS DOCTORAL

presentada por

Jorge Gallego Silva

DIRECTOR

Profesor Doctor D. Carlos Roldán López

Madrid, Julio de 2015



## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer al Doctor Carlos Roldán López por acompañarme durante estos años y contagiarme de una visión completamente necesaria para la existencia del siguiente análisis. Del mismo modo, mostrar toda mi gratitud, como investigador y artista, al trabajo que tanto el *Instituto de Danza Alicia Alonso* como la *Universidad Rey Juan Carlos* hacen y vienen haciendo a favor de la titulación escénica. Importante además acordarme de todos mis profesores, que desde la *Escuela de Arte Dramático del Principado Asturias* hasta la entrega de este proyecto han hecho que entre fallos y aciertos pudiera construir mi propia visión sobre el arte. Del mismo modo, también me gustaría agradecer a la otra parte de esta profesión: compañeros, artistas y amigos que desde todo el mundo, me recuerdan momentos y situaciones absolutamente imprescindibles para poder construir alrededor de mi propia experiencia la base de un análisis escénico.

Evidentemente a toda mi familia. Las gracias más inmensas por estar en todos los sentidos haciendo, al igual que el circo hace, posible lo imposible. A mi padre por enseñarme lo que significa el trabajo. A mi madre por creer en mi por encima de todo. A mi hermano, porque él es mi otra parte. A mis padrinos por su fuerza y a mis abuelos por su sonrisa. A mis amigos de siempre, mis grandes referentes. A Isa, porque juntos comenzamos y decidimos no soltarnos en esta etapa crucial para nosotros. A Yavé, por tu apoyo constante en todos los aspectos ya que han sido decisivos para que los planes pudieran llegar a término.

Por último, me gustaría acordarme de todas esas corporalidades que se han jugado la vida para hacernos sentir emociones inolvidables. Sin ellos nada de lo aquí escrito tiene sentido.



## ÍNDICE:

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>13</b>
Motivaciones, formulación de la hipótesis y metodología.....	13
Planteamiento.....	21
Objetivos.....	29
<b>CAPÍTULO 1. MICHEL FOUCAULT, CUERPO Y VERDAD.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2. CUERPO Y BIOPODER EN MICHEL FOUCAULT.....</b>	<b>57</b>
2.1. Genealogía del poder.....	57
2.2. Las tres imágenes del poder.....	66
2.2.1. El Cuerpo del delito.....	66
2.2.2. El Cuerpo productivo.....	70
2.2.3. El Cuerpo controlado.....	77
2.3. Biopoder y docilidad de los cuerpos.....	85
<b>CAPÍTULO 3. BIOPODER, ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA Y CIRCO.....</b>	<b>99</b>
3.1. Tecnologías del yo.....	99
3.2. La estética de la existencia.....	116
3.3 Circo, biopoder y transgresión.....	126

## **CAPÍTULO 4. LA ESTÉTICA DEL CUERPO HEROICO**

### **EN EL CIRCO.....133**

- 4.1. El héroe inesperado.....133
- 4.2. El nacimiento del circo moderno.....157
- 4.3. Del dios al público.....165
- 4.4. Los hijos del ayer.....179
- 4.5. La mortalidad del héroe.....203

## **CAPÍTULO 5. LA MONSTRUOSIDAD COMO ESTÉTICA DEL CUERPO**

### **EN EL CIRCO.....237**

- 5.1. Del hombre al monstruo.....237
- 5.2. La creación de lo monstruoso.....252
- 5.3. La parada de los monstruos.....277
  - 5.3.1. El Freak show.....277
  - 5.3.2. El universo Barnum.....300
- 5.4. El fin de una era.....336

## **CAPÍTULO 6. EL CUERPO DEL PAYASO: UNA ESTÉTICA DE LA**

### **EXISTENCIA.....347**

- 6.1 Una posición ante la vida.....347
- 6.2 La risa del hombre.....358
- 6.3 La transgresión del payaso.....393

### **CONCLUSIONES.....417**

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....435**

*“El circo es, esencialmente, un espectáculo en el que predomina  
la lucha del hombre contra la materia para dominarla  
y transformarla en belleza”*

(Gasch, 1947, p. 25)



## INTRODUCCIÓN

### **Motivaciones, formulación de la hipótesis y metodología**

Dejando atrás el tratamiento afectivo que constituye en la actualidad la mayor parte de las referencias sobre lo circense, pretendemos, a través de nuestro estudio, contraer un compromiso más amplio. No se puede negar la visión del espectáculo circense como patrimonio cultural importantísimo no sólo para los amantes del circo sino también como pieza completamente fundamental para comprender la historia general de las artes escénicas. Por ese motivo la necesidad de más investigaciones y nuevas visiones creativas en el campo mencionado propiciarán la reactivación de un sector debilitado como negocio empresarial y completamente olvidado por investigadores y eruditos.

En este sentido *Estética y filosofía del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder*, pretende ser un intento de entender algunas de las incógnitas con las que el circo evoluciona, tratando de buscar en las preguntas del ser y los estudios que recaen en la figura del hombre moderno, las razones que generan su desarrollo. De esta forma, más que centrarse en sus datos históricos, pretende acompañarlos a través de una mirada completamente inédita en búsqueda de su razón de ser, que permita componer una estructura alrededor de los conceptos que lo fundamentan.

Ahora bien, es imprescindible dejar completamente clarificado que el motor de ésta investigación parte de la conexión de dos puntos completamente

opuestos. Por un lado, la experiencia artística en el ámbito circense; por otro el material teórico-conceptual que extraemos de la relación de lo artístico con lo filosófico. Pretendemos con este enlace proponer un planteamiento nuevo, que a la vez sea innovador e interesante, y que aporte un material inédito sobre el análisis de lo escénico-circense. Para ello, a partir de las siguientes líneas perseguimos establecer un diálogo entre circo, filosofía y estética para tratar de retroceder a lo más esencial y repasar su evolución a través del cuerpo como componente principal.

La propia experimentación artística de la que hablamos nos permite establecer un vínculo e introducirnos en el seno de la realidad circense, pudiendo desplegar así nuestra fase de observación, que además, es completamente imprescindible para poner en marcha y dar sentido la existencia de este estudio. Durante esos años de convivencia hemos podido recoger opiniones, sensaciones, intereses y reflexiones por parte de artistas, investigadores, directores y empresarios que construyen, en definitiva, el sector circense actual.

Pese al evidente respeto que merecen, hay sin embargo algo que durante esa etapa nos pone en manifiesto la necesidad de un estudio como el aquí planteado. Eso de lo que hablamos y que conecta el proceso de observación con la mención del problema podría resumirse en la existencia de un completo hermetismo generalizado del circo<sup>1</sup> sobre las propias reflexiones del circo que convierte la opinión en la base de la construcción de sus realidades. Se evidencia de ese modo la necesidad de un modelo de estudio que plantee cuestiones a través del rigor de la investigación científica y no mediante subjetividades, que cuando se trata de problemáticas referentes a la situación actual excluyen a través de su visión su propia responsabilidad.

---

<sup>1</sup> Entendiendo el circo como sector y no como lugar o hecho artístico.

Esto que podría parecer insignificante se vuelve para nosotros material sensible al aceptar el difícil momento que vive la escena circense española en la actualidad. Solamente el 8,2 % de los españoles acuden una vez al año al circo, según la última *Encuesta de Hábitos Culturales* del Ministerio de Cultura que se realizó en el año 2011. Es aquí donde se nos plantea la duda de si ese hermetismo del que hemos sido partícipes juega a favor o en contra de la evolución de lo artístico. No obstante, esta preocupación no es únicamente particular como así lo demuestra la creación de un *Plan General de Circo* (2011) que el mismo órgano de gobierno ha desarrollado junto a representantes de la escena circense. Lejos de contradecir tal problemática fecha el origen para tratar de dar respuestas:

El desmantelamiento del Circo Price (1970) marca el inicio del declive del circo. Las décadas de los 70 y 80, con honrosas excepciones, fueron años de repliegue para el circo, que hubo de circunscribirse a empresas familiares de mera subsistencia, a circos ambulantes que cubrían con sus giras territorios muy delimitados y al establecimiento de circos extranjeros. Fueron muy pocas las empresas españolas que pudieron subsistir en estos años, empresas que tuvieron que basarse en el entusiasmo, la profesionalidad y vocación de quienes a este oficio se dedicaban. (p.5)

Recuperando la descripción de esa fase de observación, debemos decir que es entonces cuando recogemos afirmaciones que ponen en entredicho la existencia misma de lo circense dependiendo de factores como el lugar, el modo o del fin de la representación. Juicios como que lo circense existe únicamente en una carpa o que los nuevos modelos de espectáculos se alejan del concepto de circo, por el hecho de suprimir los animales y desarrollar su teatralidad, nos hace preguntarnos lo que delimita realmente al circo y qué parámetros lo diferencia de otras

representaciones. Análisis éste que pudiera conducirnos a un nuevo planteamiento desde el que comprender la crisis circense actual.

Aparece con esa fase de observación y problematización una serie de preguntas que se convierten en completamente necesarias para la existencia de las siguientes líneas. ¿Qué es realmente el circo? ¿A través de qué representaciones se manifiesta? ¿Cuál es su sentido? ¿Cuál su esencia? ¿Cuál su comportamiento más básico por el que fundamenta su propia existencia? Con estas preguntas se pone en marcha una propuesta que intenta encontrar en el rigor de la investigación respuestas ajenas al planteamiento que el circo hace sobre sí y cercanas más bien al planteamiento que el circo ha demostrado sobre sí.

Nace también una realidad hipotética, fundamentada en nuestras propias pretensiones, que sin embargo no encuentra forma final y se teoriza hasta que nos vemos influenciados por las filosofías del cuerpo, que nos llevan a retomar el interés y descubrir un enfoque que pueda conjugar lo antes expuesto con una serie de reflexiones con respecto a lo corporal que nos conducen hacia una metodología específica. De esa manera, entramos en contacto con Foucault, su estudio crítico y su analítica de las corporalidades. Surge, según lo dicho, una relación compleja entre un análisis filosófico-social sobre la singularidad del cuerpo y la necesidad de codificar una manifestación artística que se basa en el cuerpo singular. La visión de Foucault sobre lo transgresor se convertirá en fundamental para nuestro planteamiento.

No obstante, y para nosotros esto es importante, nos gustaría dejar claro que lo que aquí se busca no es contribuir al conocimiento y entendimiento del pensamiento foucaultiano, sino utilizarlo como modo de construir una visión original y rigurosa sobre el sentido de la pluralidad corporal del circo. Debe

quedar completamente claro que a pesar de adentrarnos en obras, tratados y pensamientos filosóficos el objetivo de nuestra investigación es puramente artístico. Lejos de ser una revisión sobre la obra de Foucault la utilizamos para construir una metodología que ponga en manifiesto la importancia del circo como espectáculo de corporalidades múltiples; tratando de componer a través del análisis del pensador francés un estudio de la singularidad aplicada al arte del riesgo, donde lo singular fundamenta lo circense y lo circense lo singular.

Por otro lado, de todo el pensamiento foucaultiano es el último periodo el que cobra sentido en nuestro propio interés y el que nos conecta a su vez con su obra anterior. El planteamiento de una ética basada en la estética de la existencia, mediante la cual se nos explica que el hombre debe entenderse como una obra de arte, se convierte en la respuesta última de Foucault de construir una ética que de soluciones a la problemática expuesta en su obra pasada. Pero de ella emana también la necesidad de desarrollar la unicidad que nos hace libres en contraposición a la normalización que nos debilita. Las explicaciones foucaultianas con respecto a su material ético nos sirve a nosotros mismos, además, como punto de unión de ambas realidades estableciendo una relación entre el espíritu transgresor de estética de la existencia foucaultiana y la concepción circense de corporalidades transgresoras.

Es al leer a Foucault y su analítica de la singularidad, cuando nos planteamos la posibilidad de que aquellas preguntas pasadas en relación a lo que fundamenta lo circense puedan responderse a través de una comparativa con los componentes que configuran su estética de la existencia. Surge así un trabajo que desmenuce primero los conceptos clave para la comprensión de lo que supone la ética de Foucault para posteriormente analizar como determinan esos componentes nuestra historia del circo.

Singularidad, norma, posibilidad, verdad, saberes, poder, transgresión, subjetivación, límites anatómicos, libertad corpórea, micropolítica, espiritualidad, procesos de normalización, procesos de subjetivación son, junto a otros, conceptos clave de lo foucaultiano que además juegan, como trataremos de analizar, un gran papel en la configuración de lo circense. Por esa razón nos atrevemos a desarrollar en este punto el planteamiento de nuestra hipótesis, para poder dar comienzo a la investigación tratando de demostrar si el planteamiento expuesto puede entenderse como acertado o por el contrario como refutable.

Queda de este modo configurada la hipótesis que dará sentido a toda la búsqueda investigativa y que permita posteriormente, una vez analizado el cuerpo del estudio, exponer las conclusiones en torno a su idea: Este trabajo busca establecer las relaciones del hecho circense con la concepción de la estética de la existencia de Foucault, buscando en el elemento transgresor de su propuesta la principal conexión con las corporalidades circenses. De esa forma y a través de ella iremos componiendo los distintos capítulos que construyan nuestro análisis.

No obstante, antes de continuar es preciso resaltar la situación bibliográfica de la que partimos. Otro dato imprescindible que sostiene la importancia de nuevos estudios sobre lo circense es la ausencia de bibliografía sobre el tema en nuestro país. Es clave señalar también que, referente a las publicaciones existentes, hay que decir que pertenecen, por lo general, a otros momentos históricos donde el circo y la escena distaba mucho de encontrarse en la situación actual.

Evidentemente toda esta bibliografía pasada nos sirve de mucho para retroceder por la historia del circo, aunque refleja la necesidad de una revisión y

actualización. Del mismo modo, hay que señalar también que el carácter existente en esa bibliografía mencionada dista mucho del propuesto para el siguiente trabajo. Como decíamos al principio, lo nostálgico condiciona gran parte de los escritos que configuran más bien opiniones y halagos y ofrecen, a través de ellos, datos históricos o estudios biográficos de artistas importantes o personalidades destacadas. Sin desmerecer su importancia, que evidentemente nos va a dar datos imprescindibles para nuestro planteamiento, queremos resaltar la inexistencia de estudios como el que aquí planteamos que únicamente encontramos, como posteriormente veremos, en dos artículos completamente primordiales. A pesar de que tanto en España como en otros países hispanoparlantes poco a poco se ha avanzado en la figura del historiador circense, los artículos publicados así como las reflexiones, son principalmente descriptivas, estructuralistas e históricas, lo que realza el valor vanguardista existente en apostar por un planteamiento como el que aquí se ofrece.

Por ello, para la obtención de esos datos experimentales utilizaremos no sólo fuentes escritas sino también gráficas en las que poder analizar el material de estudio. Es del mismo modo importante destacar que esa falta de bibliografía de la que hablamos nos lleva a convertir en fuentes documentales todo el material referente a los temas desarrollados. Por esa razón, además de los libros y los artículos de investigación es necesario acudir a fuentes ubicadas en páginas circenses, en imágenes, espectáculos, folletos, panfletos, carteles, exposiciones, documentales y películas. A pesar de esto, y como antes comentábamos, el material extraído no basta como para componer sobre él nuestra propuesta siendo necesario incorporar y convertir el pensamiento foucaultiano en la propia metodología de la investigación.

Debemos señalar, además, la necesidad que surge en este estudio de acudir a bibliografía en otras lenguas, principalmente escrita en inglés y francés. Por ello, trataremos de incorporar a nuestro proyecto obras extranjeras imprescindibles que, traducidas por nosotros mismos, puedan aportar al panorama español aquello que se escribe en otros países. Las fuentes, entonces, no serán únicamente de carácter nacional, sino que trataremos de seguir la evolución global de nuestros puntos de análisis, ubicando allí donde sea necesario la importancia de lo tratado. De ese modo, para el desarrollo de la misma utilizaremos una metodología hipotético-deductiva, a través de la cual pretendemos convertir nuestras reflexiones en práctica científica.

Esa metodología quedará marcada por una fase de observación y una descripción de la problemática, de la que ya hemos hablado anteriormente, que con la formulación de la hipótesis conducirá al cuerpo de la investigación donde a través de sus enunciados nos permitirá llegar a una etapa final de exposición de las conclusiones. Por esa razón, una vez explicada las motivaciones que sostienen el estudio, la metodología que utilizaremos, y haber formulado la hipótesis pasaremos a analizar el planteamiento de lo que se convertirá en nuestro esquema de trabajo.

## Planteamiento

Trataremos de desenvolver la investigación planteada partiendo de una estructura condicionada por seis capítulos definidos. A través de ellos iremos introduciéndonos en el pensamiento de Foucault para posteriormente extrapolar esos conceptos a la realidad del circo como lenguaje y espectáculo..

Los primeros capítulos intentarán avanzar por aquellos conceptos que definen la obra foucaultiana y que nos permitan comprender como afectan los términos expuestos en su pensamiento a la formulación de las corporalidades. Conservaremos a la hora de desarrollar sus explicaciones el componente cronológico de las publicaciones, lo que nos llevará a dividir su obra en tres grandes momentos de estudio, que coincidirán con los tres capítulos planteados.

El primero de ellos que recibirá el nombre de *Michel Foucault, cuerpo y verdad* y se centrará en plantear la conexión de ambas realidades. Para ello se valdrá de las primeras obras del filósofo francés y pondrá en relieve todas aquellas cuestiones cercanas a comprender como el hombre de la modernidad constituye su corporalidad alrededor de la formulación de los saberes. De ese modo veremos como los conceptos de verdad y posibilidad están sujetos al propio condicionamiento de la ciencia como base reguladora, pudiendo comprender como todo este entramado afecta al espectáculo circense, que encuentra, en el hecho de relativizar esos conceptos su modelo de propuesta escénica. Asimismo toda esta etapa intentará explicar el proceso que lleva al hombre a condicionar esos saberes en base a los cambios producidos con el fin del Antiguo Régimen.

Estudiaremos lo escrito en obras como *Enfermedad mental y personalidad*, *Historia de la Locura en la época Clásica*, *Nacimiento de la clínica* o *Las*

*palabras y las cosas*, donde junto con su análisis intentaremos dar sentido a toda la etapa arqueológica pasando, a través del estudio de la locura, por todo lo que rodea su sistematización médica y su proximidad con las bases de la nueva sociedad industrial. Del mismo modo podremos a través de las últimas reflexiones de esta etapa, comprender las estructuras epistemológicas que fundamentan el entendimiento definitivo del hombre moderno y su papel en relación a esas verdades expuestas. De esa manera intentaremos analizar posteriormente la relación del hombre del circo con las verdades de su época y el modo en que toda esa estructura condiciona la aparición de lo circense.

El segundo capítulo denominado *Cuerpo y biopoder en Michel Foucault* quedará marcado por el paso que condiciona el propio pensamiento foucaultiano de la arqueología a la genealogía. Veremos como en esta etapa se desprende de su idea negativa sobre el poder y construye las nuevas bases a las que someter el estudio de las relaciones de poder. También trataremos de comprender como los procesos revolucionarios, principalmente las revueltas estudiantiles, condicionan notablemente su nuevo proceder que quedará condicionado por la analítica del poder de castigar.

*Vigilar y Castigar* será la fuente bibliográfica más importante mediante la cual permitir estructurar la relación entre el poder y el castigo y las consecuencias que de todas esas modificaciones históricas recaen en la propia concepción de lo corporal. Repasaremos junto al filósofo sus explicaciones de las tres *Imágenes del Poder* analizando el paso del *Cuerpo del delito* al *Cuerpo productivo* y al *Cuerpo controlado* a partir de la cual comprender el paso de un sistema basado en el suplicio a una sociedad de sexualidad que condiciona las nuevas bases del biopoder.

Será a través de su análisis mediante el cual profundizaremos en el valor de las nuevas formas de sometimiento corpóreo y los nuevos procesos de alineación, para configurar un apartado final dedicado justamente a descubrir el modo en el que se produce la docilidad corpórea. Todo este proceso nos llevará sin embargo a encontrar el modo en el que el hombre se constituye alrededor a la norma y a un comportamiento corpóreo completamente condicionado por políticas y dispositivos. Es la razón a partir de la cual podremos tratar de entender el enfoque de un arte que se centra en la singularidad, descubriendo que papel juega en todo este proceso, una manifestación artística aislada, que de forma evidente se opone a toda los procesos expuestos.

No obstante, para poder completar esta pretensión será necesario desarrollar el tercer capítulo que completa la primera parte del análisis. El capítulo tres al que llamaremos *Biopoder, estética de la existencia y circo* explicará, como antes decíamos, un modelo del cuidado del cuerpo que trate de construir las estructuras mediante las cuales liberarnos de todos los procesos de dominación corpórea. Recuperaremos en este capítulo todas las explicaciones que desarrolla el filósofo sobre la cultura clásica en relación a tales términos a partir de la cual lo artístico se relaciona con nuestra propia existencia. Nos adentraremos también en el sentido micropolítico de su propuesta que une de igual manera el componente de libertad corpórea con el de resistencia a los dispositivos. Así culminaremos el pensamiento foucaultiano tratando de construir un texto que acuda tanto a su obra, sus cursos y sus entrevistas y que añada además los trabajos que otros autores realizan sobre su figura y la importancia de sus planteamientos.

Del mismo modo tomaremos el referente transgresor foucaultiano para realizar una catalogación de las tipologías corpóreas del circo, ya que nos veremos en la necesidad de construir una división mayor que nos permita agrupar de forma

ordenada a un conjunto de corporalidades muy distintas. Cobrará sentido, de ese modo, nuestra propia visión sobre lo circense al ubicarlo completamente en relación del espectador asistente. Partiendo de la base de que el cuerpo circense busca asombrar al espectador veremos que genera una relación indestructible entre lo que en escena se plantea y lo que el espectador recibe.

De ese modo, para la realización de esa división de los cuerpos, analizaremos el modo de recepción del público a través de una propuesta sobre los géneros artísticos realizada por Valle Inclán, por la cual, podremos comprender, esa relación que conecta la escena con la mirada de la que hablamos. Veremos como lo que el público recibe es diferente dependiendo del tipo de número circense que esté presenciando. Comprenderemos así que el artista se sitúa a ojo del que lo mira en dos posiciones opuestas; como corporalidades superiores o como corporalidades inferiores. Es importante no obviar esta visión ya que en cierta forma nos descifrará el camino para entender el valor estético y filosófico del cuerpo del circo.

Dejaremos entonces de hablar del cuerpo en el circo para comenzar a explorar sobre las tipologías corpóreas que construyen los siguientes tres y últimos capítulos de la investigación. Retomando el planteamiento del escritor gallego, descubriremos como mediante su propuesta nos conduce a aceptar que las corporalidades semejantes a lo humano no se desarrollan en el espectáculo del riesgo, y que solamente se constituye a través de lo corporalmente inferior o lo corporalmente superior. El cuerpo que provoca risa, por ser visto como seres menores, el cuerpo que provoca miedo por aludir a lo animal u oscuro y el cuerpo que causa admiración por demostrar una superioridad que los aleja positivamente del cuerpo de la humanidad. Desarrollaremos así nuestro estudio alrededor de los conceptos de *Cuerpo heroico*, *Cuerpo monstruoso* y *Cuerpo del payaso*.

*La estética del cuerpo heroico en el circo, La monstruosidad como estética del cuerpo en el circo y El cuerpo del payaso: una estética de la existencia* serán, por ese orden, los capítulos cuatro, cinco y seis del trabajo donde analizaremos su composición transgresora.

El primero de ellos tratará de desarrollar los componentes que fundamentan la percepción de una corporalidad superior, tratando de relacionarlos con los conceptos de posibilidad e imposibilidad que retomamos de los estudios de Foucault. Para ello acudiremos a Campbell y su psicoanálisis del mito para tratar de componer un esquema de aquello que justifica todo comportamiento aceptado como heroico, para posteriormente poder aplicarlo al estudio de lo circense. Descubriremos de esa forma que la presencia de la posibilidad de muerte en todos los actos circenses que componen este capítulo, es el primer conector entre el universo artístico y el mítico-ritual.

Para darle sentido, retrocederemos a las primeras manifestaciones circenses ubicadas en rituales ancestrales para comprender, a través de ellos, el origen primario de este tipo de lenguaje. Del mismo modo analizaremos el valor de lo circense en sus primeras formas alejadas del chamán, para así comprender su sentido, ya no ritual sino social. Una vez que tengamos la información pertinente acudiremos al circo como espectáculo, para, después de describir un marco histórico, poder comprender que comportamiento porta lo heroico de aquellas primeras manifestaciones.

Aplicaremos los casos y datos que obtenemos de la bibliografía de circo para componer de todo ello un análisis de lo transgresor referente a lo circense como forma de espectáculo. Para ello reconduciremos el estudio de las resistencias del cuerpo y las micropolíticas foucaultianas como base del análisis

de lo singular para posteriormente completar el estudio mítico analizando todas aquellas manifestaciones propias de lo circense donde se alude de forma directa y clara al el universo mítico y ritual. Descubriremos el papel de la belleza mitificada, la figura de las amazonas y los hércules, la constante de convertir el cuerpo animal en cuerpo expresivo para culminar con lo mágico como última forma representante de todo este universo. Finalmente trataremos de comprender la fuerte problemática escénica del circo de nuestro país aplicando en toda esta búsqueda el propio sentido del análisis impugnativo. Buscando así, con la finalización del capítulo, las razones que fundamentan el motivo de la crisis y el objetivo que hay que atacar para tratar de superar y devolver a lo circense su sentido transcendental pasado.

Dejaremos entonces el estudio de las corporalidades superiores para adentrarnos en aquellas percibidas como inferiores. Comenzaremos primero por el *Cuerpo monstruoso* y el análisis de una época marcada por el *Freak show* como realidad circense. En este sentido nos veremos en la obligación de realizar el proceso de documentación también con bibliografía extranjera, ya que como posteriormente veremos, lo referente a lo monstruoso será uno de los conceptos más condicionados por las opiniones y no por las realidades escénicas. Existe como veremos la tendencia de alejar este movimiento escénico del circo y contraponerlo a una moda pasajera o propio de otras culturas. Ese se convertirá en nuestro principal propósito en este capítulo, intentando averiguar la relación verdadera entre el circo y el *freak*. No obstante no abandonamos el sentido que el análisis de Foucault porta a lo transgresor y a lo singular, por lo que todo este capítulo estará condicionado por la concepción social de lo monstruoso y el modo en que gestionan la sublimidad de estos cuerpos.

Para ello, primero desarrollaremos un marco teórico en relación a los conceptos que aúnan al hombre con el monstruo y lo feo, observando como éstos se modifican según épocas y movimientos artísticos, para posteriormente partir hacia un estudio específico de lo circense. Nos pararemos en Kant y sus estudio de lo sublime, en Freud y su estudio sobre lo siniestro y las explicaciones de Trías y Eco referente a toda esa unidad.

No obstante el tema de lo monstruoso cobra sentido al comenzar la indagación sobre esos términos aplicados a lo escénico. Nos centraremos en la figura de Barnum, como principal empresario de los monstruos, para desarrollar junto a su estudio una analítica de la propia configuración escénica de este tipo de representaciones, deteniéndonos en sus protagonistas y el modo en que lo artístico condicionan sus vida. Retomamos el estudio foucaultiano referente a las heterotopías para tratar de comprender si esas agrupaciones artísticas se conforman además de cómo negocio como *lugares otros* a las tecnologías sociales, y si del mismo modo aportan alguna razón impugnativa a nuestro análisis de lo transgresor. Terminaremos el capítulo con el estudio actual de este tipo de prácticas, con el valor que han aportado a la historia general del arte circense, y, quizás lo más importante, el modo en el que la relación de la sociedad con los dispositivos provoca una lucha de intereses condicionados por los discursos, las verdades y el control de los cuerpos.

Llegamos así al último capítulo, el *Cuerpo del payaso: una estética de la existencia* donde aplicaremos también el estudio de lo transgresor en la figura circense del cuerpo irrisorio. De ese modo nuevamente volveremos a las primeras manifestaciones de lo cómico para a partir de ellas comprender la evolución hasta la figura del payaso en el circo. Observaremos los distintos matices que lo cómico va asumiendo con respecto a la relación que guarda con lo humano.

Nos detendremos primero en el valor ritual de lo cómico y el papel de lo transgresor en esa configuración, para posteriormente adentrarnos en el carácter crítico que se desarrolla en el teatro clásico. Del mismo modo pararemos el análisis en la obra propuesta por Bajtin referente a la aportación de lo irrisorio en el panorama festivo medieval y su extensión en el Renacimiento. Veremos como las festividades populares configuran gran parte de la materia que construirá la corporalidad cómica posterior y como del mismo modo la exaltación de la locura renacentista llevará a la construcción de patrones escénicos y literarios claves para comprender el nacimiento del payaso moderno.

Una vez lleguemos a él propondremos un estudio del payaso que recoja su duplicidad escénica a través de la figura del *Augusto* y *Carablanca* y que haga hincapié en su relación escénica con el fracaso. Partiendo de una humanidad que descubriremos latente en la configuración del payaso intentaremos introducir en el estudio aquellas reflexiones filosóficas que ubican al *clown* como imagen del acto mismo de pensar. Completaremos así el papel de la libertad corpórea en relación al universo de lo cómico, tratando de configurar las conclusiones oportunas referentes al papel impugnativo de su corporalidad.

Concluirá de este modo la segunda parte de nuestra estructura de trabajo, quedando el material a desamparos de la fase de conclusiones. Del mismo modo queda explicado a través de este planteamiento el sentido mismo de la investigación, siendo únicamente oportuno, para cerrar esta primera introducción al material investigativo, componer los objetivos pretendidos con la elaboración de nuestra propuesta doctoral.

## **Objetivos**

Como ya hemos explicado, los objetivos buscados con el planteamiento de este estudio, guardan relación con los elementos que lo motivan y la problemática expuesta. La necesidad de construir modelos creativos de análisis que aporten al panorama circense visiones vanguardistas que se contrapongan además a un hermetismo generalizado, puede servir como base para nuevos y futuros proyectos investigadores. De ese modo, nuestro planteamiento supondría una revisión de la bibliografía circense, actualizando, no sus datos históricos, sino la percepción que de ellos se extrae.

Otro elemento interesante que pretendemos conseguir con nuestras líneas es el hecho de componer un trabajo en relación a los elementos que unen la visión del espectador con la propuesta del artista. Las corporalidades y las propuestas, la visión y la aceptación, son puntos que determinan de forma evidente el proceder circense, pero que sin embargo no se tiene lo suficientemente en cuenta como para componer estudios bajo sus patrones. Sólo a través del estudio del público podemos llegar a conclusiones reales de la problemática existente.

Y ese es, sin ninguna duda, el objetivo más importante. El intento mismo de reactivar a través de las cuestiones generadas, la necesidad que tiene el sector de un análisis crítico y no solamente histórico para, de ese modo, poder construir ya no respuestas sino debates con respecto a crisis escénica. Es necesario, desde nuestra visión, proponer es propuestas que conecten el material escénico también en relación al contexto que los rodea, pudiendo así extraer modelos de corporalidades necesarios para atacar cualquier tipo de problemática afectante. En ese sentido, nuestro estudio pretende comprender que necesita el artista circense moderno para competir con la escena y la sociedad de la modernidad.

Pretendemos además, aprovechando el momento actual donde se debate y se trabaja por una sistematización de las enseñanzas circenses, ofrecer un material que permita desarrollar la capacidad teórica del artista circense, bajo la reflexión y el debate de conceptos completamente primordiales. Defendemos de ese modo, la necesidad de una preparación artística fuertemente corporal, pero que introduzca además la sensibilización creativa y teórica, para la obtención de artistas completos ante una realidad escénica compleja.

Del mismo modo es para nosotros el comienzo de una búsqueda que pretende convertir todo este planteamiento teórico en bases y estructuras extrapolables a una investigación práctica como creadores, docentes y artistas. Intenta ser un estudio que despierte una realidad crítica y propicie un ambiente de debate teórico completamente aplicable a futuras propuestas prácticas. Esperamos así, aportar nuestro enfoque tratando de devolver al circo al lugar que no hace mucho ocupó, el del mayor espectáculo del mundo.

## CAPÍTULO 1. MICHEL FOUCAULT, CUERPO Y VERDAD

*“(...) La verdad no pertenece al orden del poder y en cambio posee un parentesco originario con la libertad” (Foucault, 1998, p.37).*

Durante la fase de documentación, descubrimos que hay una palabra que constantemente aparece en relación al arte circense. Historiadores, investigadores, ensayistas, artistas, público y directores hablan, en sus opiniones y estudios, de la sorpresa como algo fundamental y positivo en sus representaciones. Basta recordar, para sintetizar esta opinión generalizada, las palabras de Francisco Nieva (1991) en el artículo *El lujo del circo* publicado en el periódico ABC: *“La decima musa es la del circo, que si no pudo entrar en el cotarro, hubo de ser por fresca, por hacer espuma de todo y ofrecer emociones tan intensas como fugaces. Ofrece lujo y seducción, más que riqueza y pensamiento. Y más sorpresas que certidumbres”* (p. 3). También en sus carteles podemos observar como el circo alude constantemente a *lo sorprendente* a través de la imagen. Así lo explica Eguizábal, (2014) en su libro *El cartel en España* :

Hay además en el circo algo espontáneamente surrealista, en su oposición a las leyes de la física y de la lógica, en su reivindicación de lo mágico, lo misterioso y lo turbador. Una parte de esos carteles, dentro del tono popular, contienen ilustraciones(...) que siguen ejerciendo su poder de seducción. (Eguizábal, 2014, p.58)

De esta manera, debemos aceptar que existe una conexión muy fuerte que relaciona el hecho artístico circense con el espectador a través de la sorpresa. Es cierto que en todas las manifestaciones artísticas lo sorprendente juega un papel importante, no obstante, dentro de las artes escénicas, existen algunas que no podrían desarrollarse sin su presencia. Son las que agrupamos dentro de los espectáculos de la sorpresa, y que aúnan al circo con el cabaret, la magia y el precine, donde sorprender al público presente se convierte en el sentido mismo de la representación.

Al aceptar la sorpresa como objetivo circense, nuestro estudio avanza en todo aquello que el circo utiliza y ha utilizado para conseguirlo. Toda la historia del circo pasará entonces, a ser vista como la historia de la búsqueda de lo sorprendente, o de todo aquello a lo que el hombre acude para conseguir el material que genera la sorpresa de lo inesperado. En ese punto, aparece el sentido de lo transgresor, pues es evidente, que traspasar los límites de lo estipulado posible, es el principal modo de conseguir hacer nacer lo sorprendente. La capacidad de destruir las barreras, en todos los sentidos, son las que lleva al hombre de circo a una profunda relación, con su época, con su pensamiento y con su capacidad de libertad.

Y hablamos, en este punto de libertad, ya que tal y como explicábamos en la introducción previa a la investigación, nuestra hipótesis fundamenta la aparición de la sorpresa en el espectador circense, como consecuencia de la observación de un cuerpo libre. De esta forma, trataremos de descubrir si la libertad corpórea se convierte en herramienta de consolidación del arte circense, y así en parte primordial de lo que conecta a artista y espectador. No obstante, es oportuno señalar que para la realización de tal propósito, partimos de una ausencia bibliográfica característica.

Es cierto que existen algunos libros y escritos de circo desde los cuales comenzar el análisis, sin embargo, la gran mayoría, están caracterizados por reflejar vivencias, opiniones y datos históricos que, pese a que son vitales para el proceder, no avanzan en la misma dirección de nuestra propuesta. En este sentido, encontramos únicamente dos textos que hablan de lo circense en relación a la libertad. Nos referimos, por un lado, al ensayo titulado *El circo como Humanismo* escrito por Javier Sáinz (2011) en su libro *11 ensayos sobre circo*; y por otro, al procedente de la investigación de Julieta Infantino (2010) en su artículo *Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses*. El primero de ellos pretende responder a las preguntas que el propio autor refleja: “¿Por qué nació el circo?” (Sáinz, 2011, p. 85). En su respuesta nos ofrece una visión del circo moderno, completamente particular, donde queda relacionado a procesos socio-económicos condicionados por la llegada del hombre moderno y la Revolución Industrial:

El circo moderno es una consecuencia, contra la mecanización de la producción en cadena, que convierte a los trabajadores en piezas o ruedas de una maquinaria dentro de las fábricas y empresas. El circo es un lugar o punto de encuentro cultural, físicopsíquico, mágico- poético, para la personalidad, la libertad, el entretenimiento, la deportividad, el capricho, la imaginación, el ilusionismo y, en definitiva, la diversión colectiva y solidaria. (Sáinz, 2011, p.86)

Así, aunque de manera introductoria, Sáinz plantea lo circense como contrapunto de los procesos de sistematización corpórea que conlleva la Revolución Industrial. También, por consiguiente, como espacio idílico que permite al hombre moderno olvidar el sometimiento a través de la consolidación de un modelo de entretenimiento, que curiosamente surge y se desarrolla como espectáculo definido, al mismo tiempo que los grandes cambios de la modernidad.

En respuesta a “*¿Por qué seguirá siendo necesario el circo?*” (Sáinz, 2011, p.90), se acerca a nuestra hipótesis al considerar el acto circense como respuesta que transgrede los procesos de alienación corpórea:

Cuando una persona crea un número de circo, no es la pieza de una maquinaria creada por otros al servicio de unos fines deseados por otros. Es ella misma actuando como quiere, para tratar de lograr lo que se propone. No es pues una tuerca enajenada en pensamientos, medios y producto: es un ser humano que actúa libremente por y para sí mismo. El circo es humanismo porque en él la persona, con el esfuerzo y el sacrificio que se quiera, hace, sin embargo lo que más desea; y disfruta haciéndolo, se siente feliz, siendo dueña de sus actos, se realiza; a los demás les da lo que quieren recibir para poder elaborar sus propios sueños. No hay pues en él ninguna concepción alienadora. (p.90)

Pese a que dicho texto refleja únicamente una opinión del autor, y no desarrolla, en su sentido más amplio, los elementos de una investigación propiamente dicha, su existencia es para nosotros completamente fundamental, pues, de alguna manera, reafirma la originalidad de nuestras pretensiones. Y con ese mismo sentido, se desarrolla también el texto de Julieta Infantino, texto en el que nos adentraremos en profundidad cuando hablemos del cuerpo circense debido a que desarrolla diversos elementos que debemos tener en cuenta para el análisis de lo corpóreo. Sin embargo, es oportuno señalar en este momento que su estudio avanza en el papel cuestionador del cuerpo.

A pesar de la existencia de ambos textos, no son suficientes como para consolidar una base sólida a partir de la cual traducir nuestras hipótesis en datos reales. Seguimos necesitando otras fuentes metodológicas que nos permitan desarrollar un estudio que no se base en nuestras opiniones, y que deje a un lado el carácter ensayístico para encontrar en el rigor la respuesta a nuestras

pretensiones. Es por ese motivo que acudimos a Michel Foucault como herramienta y fuente a partir de la cual comenzar, a través de su pensamiento, a elaborar un estudio de lo transgresor.

Encontramos en su filosofía una conexión, que coincide con nuestro material hipotético a través de sus estudios, ya que de algún modo nos explica como el hombre asume y transgrede su docilidad corpórea para conducirse a la consolidación de un cuerpo libre. De alguna manera, el estudio del cuerpo libre, obliga a desarrollar parámetros en relación al cuerpo sometido, al cuerpo como herramienta del poder o al cuerpo como objetivo de multitud de políticas, que componen la pluralidad temática que agrupa el pensamiento del francés. En ese intento, después del estudio pormenorizado, trataremos de convertirlo en fuente metodológica a partir de la cual poder conectar de forma específica con la realidad del circo.

No obstante, cabe recordar, como ya anteriormente dijimos, que dicha conexión no es casual ni fortuita, sino que se debe a una necesidad de expresar ideas que no lograban ver su forma y que encuentran sentido al conocer las filosofías del cuerpo y el pensamiento de Michel Foucault. Por esa razón, pretendemos que un estudio más amplio de la filosofía foucaultiana nos proporcione una apertura mayor en cuanto a la idea de lo transgresor y del sometimiento del cuerpo, necesaria para poder evolucionar nuestro trabajo.

Así, en este punto tenemos por un lado al circo como singularidad, anormalidad, extrañeza, excentricidad y extravagancia. Como representación escénica que se enfrenta a lo común, lo cotidiano y lo frecuente que encontramos en la vida. Como arte que busca respuestas sobre el cuerpo y que genera de la incógnita sobre las posibilidades corpóreas el mayor espectáculo del mundo. Y

por otro lado a Michel Foucault, su filosofía y su contexto. Porque el momento en que se desarrolla su filosofía es completamente imprescindible para comprender su pensamiento.

Además de filósofo, fue psicólogo, historiador y teórico de la sociedad. Foucault (1926-1984) desarrolló una obra completamente revolucionaria caracterizada por sus estudios críticos hacia las instituciones sociales y las relaciones de poder. Durante los años sesenta se convirtió en un referente del pensamiento francés que ya veía por entonces inevitable la caída del marxismo, y que necesitaba nuevas críticas a la sociedad capitalista que no provengan de Marx tras el inminente fracaso. El propio Foucault (1985) hace mención a la influencia y la elección filosófica de su trabajo en *Saber y Verdad* :

*Y me parece que la elección filosófica a la que nos encontramos enfrentados actualmente es la siguiente: bien optar por una filosofía crítica que aparecerá como una filosofía analítica de la verdad en general, bien optar por un pensamiento crítico que adoptará la forma de una antología de nosotros mismos, una antología de la actualidad: esa forma de filosofía que, desde Hegel a la escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber, ha fundado una forma de reflexión en la que intento trabajar. (p.207)*

Así, los pensadores de la época, al igual que Foucault, encuentran en las nuevas críticas de la sociedad moderna un modelo de pensamiento que influirá de forma fundamental en todo su que hacer filosófico. Por esa razón es completamente necesario focalizar su obra dentro de un momento concreto que asume una situación de crisis producida por la pérdida de un sistema de valores, por la transmutación de éstos y por el predominio del relativismo cultural que abre paso con Foucault a una filosofía que denuncia, constituida, principalmente, por los que sufren el encierro.

En definitiva, el interés del pensamiento foucaultiano se centra en la aparición del hombre moderno y el nacimiento de un nuevo orden de saber y de poder que se relaciona con el nuestro propio, es decir, con la emergencia de los patrones de configuración de la norma y la verdad. Éstos, se convertirán, como antes explicábamos, en los principales objetos a transgredir en búsqueda de lo sorprendente. Siempre que una verdad se desmonta y se ofrece otra posibilidad que relativice la primera, la sorpresa nacerá como consecuencia, y será utilizado a través de lo escénico para conformarse lo circense.

Si entendemos circo como al arte de lo nunca visto, su historia se construye de la mano del intento constante de ofrecer lo nuevo, porque nunca es suficiente, porque el público se acostumbra muy rápido a los límites del cuerpo. Ese espíritu novedoso que nace de la necesidad de sorprender, se transforma en un nuevo discurso que nos enseña y nos demuestra, la errónea concepción que teníamos, sobre el hombre y lo posible. Ahora bien, es necesario profundizar en el modo que el hombre configura su relación con lo posible a lo largo de la historia.

No obstante, proponer un estudio de los espacios discursivos que genera el comportamiento del cuerpo en el circo significa estudiar aquellos discursos debilitados por la presencia de una corporalidad distinta. Ese espíritu de demostrar la posibilidad de otro modo de entendimiento, es aquello a lo que nos referimos cuando, a partir de ahora y en toda la investigación, hablemos de impugnación y transgresión. Impugnar, del latín *impugnare*, es definido por la *Real Academia Española* como “*combatir, contradecir, refutar*”<sup>2</sup>. El circo se convierte en transgresor cuando convierte la contradicción de una verdad en hecho artístico trasposable al espectáculo. Es evidente que toda refutación guarda relación con el

---

<sup>2</sup> <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=impugna>

(Consultado el 13/10/ 2014 a las 11:39)

hecho refutado, o, al menos, que esa contradicción surge por la existencia de una realidad que se acepta y se entiende como verdad única y absoluta.

Por tanto, la historia del circo no puede obviar la historia de la verdad, de la norma y del discurso. Surge de ese modo un estudio del circo como mecanismo capaz de modificar constantemente la relación del hombre con lo posible y que de algún modo transgrede los patrones considerados universales e inmóviles. De forma paralela a lo artístico, se deduce un universo superior que enmarca su proceder y contextualiza su desarrollo y hace de lo refutable las bases para configurarse. La historia de cómo un arte surge como contrapunto de todo proceso de normalización. Se despierta entonces una cuestión más profunda. ¿Qué papel juega la verdad en la historia del circo y cuál el circo en la historia de la verdad ?

Se dice de él que es un filósofo *-del cómo-* por encima *-del qué-*, y ese interés continuo por los perseguidos y los excluidos viene dado por hechos autobiográficos. Descubre su homosexualidad con pronta edad y parte de su vida huye de los nazis. Todo esto le llevará a preguntarse por la singularidad y la persecución, que se convierten en elementos principales de su filosofía. Y así también podemos definir al circo, como un arte que puede hacer de lo susceptible de encierro de Foucault un verdadero espectáculo.

Como decimos su pensamiento abarca una gran variedad temática necesaria para configurar la antología de la actualidad. Para su estudio acudiremos a publicaciones, entrevistas y conferencias que hacen alusión a múltiples objetos de estudio, ya que según su entender, cada uno de ellos se convierte en fuente importantísima para comprender el comportamiento del hombre e intentar responder a las principales cuestiones que se convierten en eje de su trabajo: ¿Cómo hemos llegado a ser lo que somos? ¿Podemos ser de otra manera? Por esa

razón, él mismo se define como un analista de la sociedades y de sus problemas y no solamente como un filósofo:

A decir verdad, no soy filósofo. No hago filosofía en lo que hago y si tuviera que denominarme, darme un rótulo, decir lo que soy, confieso que estaría en un terrible aprieto. Yo no hago la pregunta: ¿Qué es conocer? Mi problema no consiste en saber si los discursos científicos son verdaderos o no, si están relacionados con algo objetivo o no, si es necesario considerarlos como simplemente coherentes o sólo cómodos, si ellos son la expresión de una realidad terrible. Esos no son mis interrogantes. Yo diría que lo que hago es la historia de las problematizaciones. Es decir, la historia de la manera en que las cosas se vuelven problemas<sup>3</sup>

Existen además de sus libros momentos característicos por la ausencia de publicaciones donde todo el material de su pensamiento reside en entrevistas y cursos, principalmente los que forman parte de la Cátedra de *Historia de los sistemas de pensamiento* del *Collège de France*, y a los cuales también prestaremos nuestro estudio.

En su obra estudia cómo se genera lingüísticamente los conceptos que clasifican al ser humano. El loco, el anormal, el preso y el homosexual. Todos conceptos marginados y que no separa de la creación de dispositivos de poder para cada concepto. El hospital para el loco, la cárcel o la muerte para el preso y el psiquiátrico para el homosexual. Realizó numerosas críticas a áreas como la psiquiatría, la medicina, la ciencia, la sexualidad y a la creación de dispositivos como las cárceles, los manicomios o los hospitales. Su obra propone, además, la historia de los conceptos. Todo concepto es lingüístico, la propia palabra

---

<sup>3</sup> Castro, F.(Productor) & Calderon, P. (Director) (2003) *Michel Foucault par lui-meme* (online). Francia: Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=03gZmQqXo3k>

determina todo el engranaje y constituye la representación y nunca lo representado. Asociadas a ella y por ese poder lingüístico, quedamos privados de las cosas tal y como son, es decir, se nos hace imposible no asociar el símbolo, lo que la palabra representa, con su representación. En definitiva estamos llenos de conceptos y éstos son los que condicionan la idea que tenemos sobre algo. Así nos lo dice Foucault (1992) en su libro *El orden del discurso*:

¿Qué es, después de todo, un sistema de enseñanza, sino una ritualización del habla; sino una cualificación y una fijación de las funciones para los sujetos que hablan; sino la constitución de un grupo doctrinal cuando menos difuso; sino una distribución y una adecuación del discurso con sus poderes y saberes? (p. 28)

Por tanto, analiza e investiga el momento en el que nacen los conceptos y observa cómo se modifica el valor y su significado en las diferentes etapas históricas. Para él los conceptos son creados en un momento determinado y es necesario analizarlo partiendo de la fecha y las causas en las que surge, conservando siempre, en ese análisis al presente. A eso le llama genealogía, que estudia las prácticas del discurso y niega a la metafísica que decía que los conceptos de hombre, al igual que el concepto espacio y tiempo, son previos al hombre.

No obstante, son los estudios de sus últimos años los que lo convierten en imprescindible en nuestra propuesta de trabajo. El arte cobra en su pensamiento mucha importancia, principalmente en lo que se conoce como el - *último Foucault*- y que hace referencia a sus últimos años de investigación. Como respuesta a todo ese engranaje que surge de las tecnologías del saber y del poder Foucault vuelve a la idea clásica del arte, entendiendo del mismo modo que en la antigua Grecia la palabra como cuidado de uno mismo. Con todas esas prácticas o técnicas sobre uno mismo de una forma consciente y libre de los dispositivos,

propone hacer de nosotros y nuestra vida una auténtica obra de arte, huyendo de la norma y viviendo fieles a la singularidad, creando con nuestra existencia un discurso de resistencia.

Es frecuente, al consultar libros que tratan la obra del filósofo, encontrar referencias a divisiones. Dicha división, que separa la totalidad de su pensamiento en tres grandes etapas es únicamente posible teniendo en cuenta una investigación cronológica, tal como señala Morey (2014), pues carecería de sentido si sigue un análisis global, ya que su obra es una y continua, que evoluciona y cambia pero que no niega ni aparta a la que le precede. La primera está centrada en la problemática del saber y es denominada *Arqueología del Saber*. La segunda profundiza en el análisis del poder y recibe el nombre de *Genealogía del Poder*. La tercera constituye la *Ética Foucaultiana* donde se plantea el autogobierno del sujeto. Él mismo reflexiona así sobre las diferencias de estas etapas: “*La arqueología sería el método propio de los análisis de las discursividades locales y la genealogía sería la táctica que, a partir de las discursividades locales así descritas, hace jugar los saberes, liberados de su sujeción, que surgen de ellas*” (Foucault, s.f, p.20).

Su filosofía es fundamental en el ámbito de las humanidades, un modelo dentro de la crítica a la modernidad y para nosotros, además, la metodología perfecta para analizar la relación que existe entre circo, norma, verdad y libertad. A finales de los años 70 con la emergencia de cada vez más casos de VIH, Foucault anuncia que se va a ocupar de su muerte. Muere en París el 25 de Junio de 1984 tras haberse contagiado de Sida voluntariamente, dotando así su muerte de un carácter heterotópico. Deja, no obstante, una gran aportación al pensamiento y configura con su muerte el ejemplo de lo que supone vivir la libertad hasta los límites más amplios. Trataremos ahora de demostrar si esa libertad es la que

condiciona también la historia de lo circense. Porque es cierto que nadie sabe hasta dónde pueden llegar los límites del hombre pero, lo verdaderamente importante, es que nadie debe establecer hasta dónde deben llegar. El circo, nunca abandonará esta batalla.

*Maladie mentale et personnalité* es el título del primer texto de Foucault publicado en 1954 con el que comienzan los interrogantes sobre la cuestión arqueológica y la relación que el hombre establece con el saber. Este primer acercamiento está centrado en un tema que ocupará gran parte de la obra completa del filósofo: la locura. No obstante, como recoge Castro (2004) la locura bajo dominio social y regulador; “*la locura no es un evento que pertenece a la naturaleza humana, ni un dato médico o psicopatológico, sino que estamos ante un hecho de civilización*” (p.97)

Asistimos en *Enfermedad mental y personalidad* a una indagación sobre el concepto de locura así como a una crítica del campo de la patología mental basado fundamentalmente en el estudio de la progresión de las psicopatologías. Es cierto que *Enfermedad mental y personalidad* nunca satisfizo a Foucault, quien a pesar de reeditarla con ligeras modificaciones en 1962 siguió sin ser de su agrado y optó por silenciarla e incluso negarse a posibles reediciones.

Desde nuestro objetivo, acercarnos a la relación del hombre y la verdad, la importancia de esta primera obra no reside tanto en su engranaje, ya que no hay ningún elemento del que no se reflexione en su obra posterior con más precisión, sino más bien en el interés que Foucault muestra por lo que denominará *procesos de normalización* y que continuará analizando, como veremos, en la gran mayoría de su obra. La sospecha de una división binaria entre lo que está a favor de la norma y lo que está en su contra nos conducirá de ese primer acercamiento sobre

la problemática del saber a la publicación en 1961 de un texto más contundente, *Histoire de la folie à l'âge classique*. En él se consolidará la importancia del papel de la locura en la construcción de nuestra sociedad, no obstante pudiendo apreciar un cambio importante con respecto a su primer texto, cambio principalmente en la forma de escribir del autor.

Con la llegada de su segunda obra comienza realmente la trilogía donde se ensaya el método arqueológico foucaultiano que estará compuesta también por *Naissance de la clinique* publicada en 1963 y *Les mots et les choses* en 1966. Esa concepción de trilogía que no nos permite concebir las obras como independientes es defendida por el mismo Foucault que conecta cada uno de los tres textos como apoyo y continuación del otro. Morey (2014) en su libro *Escritos sobre Foucault* hace referencia precisamente a este cambio en el discurso que podemos apreciar con la llegada de la trilogía arqueológica y también a la concepción de proyecto común que se constituye con las tres publicaciones:

Entre *Maladie mentale et personnalité* y *Histoire de la folie* media, ante todo, un cambio de modalidad enunciativa: algo así como un cambio de tono, que es también cambio de posición estratégica respecto al propio discurso y al universo del discurso en el que se ubica. En *Maladie mentale et personnalité*, su discurso es el discurso de un psicólogo que, en nombre del hombre concreto, exige una reordenación de la psicología con objeto de que cumpla el cometido social al que está llamada: reimplicar expresión y reconocimiento, desalienar al hombre.(...) Y si la institucionalización de esa definición de la <<humanidad del hombre>> es la forma precisa bajo la que se da la alienación histórica(...) La toma de postura que hallaremos en *Histoire de la folie* (y que da como resultado una historia de la locura, y no de la psiquiatría, la psicopatología, o la psicología), puede entenderse como reelaboración de esta sospecha. Todo el texto es una interrogación morosa acerca de cómo se constituye ese objeto que denominamos << locura >> al igual

como *Naissance de la clinique* es una interrogación acerca de cómo se constituye ese objeto denominado << enfermedad >>; o *Les mots et les choses* es una interrogación acerca de cómo se constituye ese objeto denominado <<humanidad abstracta>>. Por debajo de las diferencias de perspectiva (que hacen que en un caso se pregunte directamente por la constitución de un objeto -la locura- ; en el otro, por la constitución de un sujeto- mirada- el médico, la clínica-; y en el último por la constitución de unas formas enunciativas -las ciencias humanas -), creemos que es éste el registro por el que se unen en una intención y dibujan un proyecto en común. (pp. 47-50)

De esa forma, el estudio arqueológico Foucaultiano, pretende explicar la manera por la cual el hombre consolida sus saberes y produce sus verdades. El tema de la locura, que se relaciona de forma evidente con el saber médico, se convierte en el ejemplo más propicio desde el cual generar un análisis de la razón que parta del tratamiento de la sinrazón. Es preciso recordar que en ese sentido el Renacimiento, se caracteriza por aportar a la locura una visión idealizada que pasa a formar parte de la cosmovisión humanista y literaria de la época a través de un elogio a la figura del loco. Más adelante, cuando nos adentremos en el papel del *clown*, heredero de esa relación, profundizaremos con mas detalle sobre el valor de la locura en la antigüedad. Del mismo modo, debemos saber que el Clasicismo supone otro momento fundamental en la historia de la locura a través de una nueva concepción del loco como enfermo. Para Foucault sólo puede entenderse si se observa como un proceso de exclusión mediante el cual existe un interés por controlar la producción de un nuevo discurso. Es decir, pasar de entender al loco como el poseedor de la verdad a ejercer sobre él un nuevo sistema de ordenación basado en normal/anormal, no sólo evidencia un cambio claro en la relación del hombre y la locura, sino que además deja entrever, y ahí reside el verdadero interés foucaultiano por el tema, la emergencia de un nuevo modo de saber, en

donde el hombre alberga ahora un papel fundamental que antes no le correspondía.

Recordemos que tras el fin del Antiguo Régimen el ser humano entra en un momento de profundos cambios sociales, imprescindibles para entender el presente, marcados entre otras muchas cosas por la Revolución Industrial, que supone el paso definitivo de un sistema feudal a una nueva ordenación capitalista. En este contexto la producción se convierte en eje de todo el sistema y los valores giran y se modifican en búsqueda únicamente del aumento de la productividad, provocando desplazamientos muy fuertes en la forma que tiene el hombre de entender el mundo. Esta nueva concepción de la locura es también resultante de ese sistema marcado por la productividad, como así se refleja cuando en 1656 se crea el edificio de fundación del *Hospital General de París* que promoverá lo que conocemos como *El Gran Encierro*, por el cual se prohíbe a todas las personas mendigar en las calles de París. Por lo tanto, tal como expone el francés, el nuevo tratamiento de la locura no se basa en una reordenación, sino más bien en una conexión con la improductividad. “(...) en la historia de la sinrazón, señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo (...)” (Foucault, 1998, p. 59).

En esta nueva sociedad el loco es identificado como el reflejo de lo improductivo, por lo que el encierro fue principalmente laboral, por el que se encerraban del mismo modo a los insensatos, degenerados y locos que a los pobres, mendigos y ociosos. Todos tenían algo en común, un cuerpo que desafiaba al *Cuerpo productivo* por su incapacidad ante el trabajo.

La medicina, en un intento por objetivar la locura dentro de sus dominios específicos, se ejercita ya en la elaboración de, ante todo, una taxonomía de las(s) locura(s), y en poner en obra un ideario terapéutico. Esta existencia subterránea de un saber (y una tecnología) en gestación será precisamente la condición de posibilidad de la medicalización del encierro(...)" (Morey, 2014, p.79)

Si en otra época teníamos que hablar de razón-sinrazón ahora debemos hablar de normal-patológico. El hombre ordena la locura bajo el contexto de la productividad, lo que designa un cambio perceptible en la constitución de un nuevo saber médico. Y es precisamente en esa emergencia de la observación médica y en sus mecanismos donde se centrará en el estudio que Foucault realiza en *Naissance de la clinique*, donde tratará de dar una descripción al nacimiento de la medicina moderna.

En *Historia de la locura* Foucault concluyó que la exclusión moderna castigaba al cuerpo improductivo, trata ahora en esta obra, de estudiar el proceso por el cual el hombre desarrolla un saber basado en la norma. "*La medicina (...) desarrollará también un conocimiento del hombre saludable, es decir, a la vez una experiencia del hombre no enfermo, y una definición del hombre modelo*" (Foucault, 2004, p. 61). Esto es importantísimo ya que supone, según el filósofo, una nueva ordenación que se construye alrededor de la norma. El cuerpo modelo que surge de ello será justamente el que trate de contradecir, como insinuaba Sáinz, el espectáculo circense moderno.

Pero es importante tener en cuenta que la medicina moderna surge por el cambio que se produce con la llegada de la anatomía patológica, y el desplazamiento del interés médico de lo visible a lo tangible. Esto quiere decir que el nuevo modo de medicina substituiría a la anterior donde la enfermedad era reconocida por sus síntomas y signos. El síntoma es la forma bajo la que se

presenta cualquier enfermedad mientras que el signo pronostica aquello que va a ocurrir, resume lo ocurrido para con todo ello desarrollar lo que falta por ocurrir. La medicina abre así un espacio tangible del cuerpo, lo que hará dejar de pensar en la enfermedad como contra-natura a querer averiguar sobre los adentros, las lesiones invisibles y en definitiva sobre los tejidos.

El nuevo interés médico sobre los tejidos guarda relación con el estudio de los cadáveres, que supone la aceptación de la muerte como resultado de un fallo orgánico, naciendo un nuevo saber médico muy lejano al anterior basado en el entendimiento de la enfermedad como castigo. *“Cuando la muerte ha convertido en el a priori concreto de la experiencia médica, es cuando la enfermedad ha podido desprenderse de la contranatura y tomar cuerpo en el cuerpo vivo de los individuos”* (Foucault, 2004, pp. 275-276).

Pero dicha aceptación de la muerte como elemento de investigación médico conducirá de manera definitiva a la constitución moderna de la medicina mediante las cuales se establece esas alianzas entre saber-dolor que reajustaran las nuevas tecnologías de poder. Esa lenta reestructuración que abarca desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX está profundamente influida por el liberalismo y las exigencias de una sociedad en proceso de reorganización. *“(…) la clínica va a reestructurarse bruscamente(…) va a recibir un campo de aplicación ya no limitado a éste en el cual se dice un saber, sino coextensivo con aquel en el cual nace, se prueba y se realiza: formará un cuerpo con el todo de la experiencia médica”*(Foucault, 2004, p.96). En definitiva, son todos esos cambios que señalamos los que llevan según Foucault a la configuración de un nuevo saber médico, que conlleva además una nueva relación con la locura. No obstante, falta en ese análisis, el estudio del sujeto en el que recaen los nuevos modelos, y en el

que Foucault centra la tercera de las obras arqueológicas: el hombre de la modernidad.

*Les mots et les choses* centrará su estudio ahora en él, y en como en esa nueva sociedad se constituye el hombre moderno. De este modo Foucault se propone construir la arqueología de las ciencias humanas, fundamentalmente las que consolidan el lenguaje, la vida y el trabajo a través de una excavación horizontal; esto quiere decir que no busca realizar una comparación de los tres elementos en diferentes épocas, sino conectarlos para intentar construir y entender el modo de pensar de una misma época. Así podemos ver la diferencia clara entre un discurso y lo que denominaremos episteme. El discurso hace referencia a la estructura de conceptos que configuran una ciencia en concreto, mientras que la episteme configura el andamio conceptual de todo un conjunto de ciencias de una época.

De alguna manera la episteme marca los límites de lo que es posible pensar, y se convierte en indispensable para entender la impugnación circense. Por ejemplo, Galileo Galilei demostró con estudios científicos que la tierra era cilíndrica y no plana, sin embargo, esos avances científicos quedaron imposibilitados por la estructura epistemológica de la época, por la cual la tierra debía ser plana encontrándose justo en medio del cielo, la salvación, que se haya arriba, y el infierno, la condena, que esta debajo. La episteme de cada época imposibilita miradas y discursos que puedan romper todo el esquema que mantiene unido y coherente el mundo.

La episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su posibilidad

y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad. (Foucault, 1968, p.7)

Acercarnos a esa visión de las épocas como estructuras epistemológicas que nos da Foucault es imprescindible para poder hacer un estudio basado en el discurso impugnativo como el que planteamos, pues las verdades epistemológicas son las que entendemos como absolutas, inmovibles e indiscutibles, y justamente aquellas sobre las cuales el circo desarrolla su labor refutador desmontando cualquier relación de imposibilidad. Entender el cuerpo del circo como cuerpo transgresor capaz de contradecir las verdades de una época, capaz de desmontar la relación del hombre con su episteme, nos obliga a conocer un poco mejor como se configuran en la historia las distintas epistemes, principalmente las que conducen hacia el hombre de la modernidad. A través de el estudio epistemológico Foucault señala la percepción de las verdades del hombre en las distintas épocas.

Así, la episteme renacentista viene marcada por la figura de la semejanza que hasta el siglo XVI es el elemento constitutivo del saber y de sus verdades al igual que la unidad mínima por la que se entiende el mundo. Se produce así una visión absoluta del mundo basada en lo que nos asemeja a Dios y lo que nos diferencia de él y nos acerca al pecado. *“Todas estas semejanzas manifestaban el consensus del mundo que las fundamentaba; se oponían al simulacrum, la mala semejanza, que se basaba en la disensión entre Dios y el Diablo”* (Foucault, 1965, p. 27).

Podemos encontrar, según su explicación 4 modos de semejanza:

- 1) Conveniencia: yuxtaposición de todo con todo lo demás. Un ejemplo sería la relación del alma y el cuerpo.

- 2) Emulación: Manera en que las cosas separadas por el espacio pueden reflejar la una a la otra. El hombre es creado a semejanza del Padre.
- 3) Analogía: Semejanza en la estructura de las cosas. Un ejemplo puede ser la visión de las venas como ríos en nuestro cuerpo.
- 4) Simpatía: Describe la atracción que guardan las cosas entre sí. La relación que guardan las piedras con el suelo, o los pájaros con el cielo.

La época renacentista se entiende así como una prosa, como *La Prosa del Mundo* en la que Dios une por medio de la semejanza una cosa con la otra. En la episteme renacentista no hay una distinción entre mundo y palabras que lo representan, ya que las palabras mismas son parte de lo que describen; las palabras y las cosas son un solo tejido, por lo que el discurso tiene sentido cuando las palabras se asemejen a las cosas que significan.

La episteme neoclásica, por el contrario, se configura a través de la representación. Las palabras no se conectan a las cosas por una relación de semejanza, sino que las representan volviéndose transparentes para consolidar un medio que sirve únicamente para categorizar las cosas. Donde la semejanza unía, la representación separa de forma jerárquica. El énfasis ya no reside en el significado sino en el sentido que funciona según la episteme como ordenamiento de la estructura. Foucault sitúa así el ojo humano como el ojo que ve y organiza en tablas de identidades y diferencias todo menos a sí mismo.

El problema esencial del pensamiento clásico se alojaba en las relaciones entre el nombre y el orden: descubrir una nomenclatura que fuese una taxonomía o aun instaurar un sistema de signos que fuese transparente para la continuidad del ser. Lo que el pensamiento moderno va a poner fundamentalmente en duda es la relación del sentido con la forma de la verdad y la forma de ser: en el cielo de nuestra reflexión reina un discurso -discurso quizá inaccesible- que sería de un solo golpe una ontología y una semántica.(Foucault, 1968, p. 206)

La episteme decimonónica queda marcada por la continuidad de esa clasificación exhaustiva de las cosas añadiendo al hombre como objeto de estudio. Es cierto que el hombre de la episteme neoclásica ya aparecía en las tablas de la época; era un objeto capaz de manejar representaciones pero lo representado ya era dado por Dios. Al ponerse en tela de juicio ese orden y su origen el hombre pasa de ser objeto entre objetos y se convierte en sujeto entre objetos. El interés no está sólo en el orden de las cosas sino en el hombre como ordenador de esas cosas, convirtiéndose así en sujeto y objeto de su propia comprensión.

El saber se modifica con la llegada de la nueva episteme ya que ahora el hombre de la modernidad es el fundamento de todo conocimiento. Dejar de aceptar la enfermedad como contra-natura, o dejar de ver la locura como algo sobrenatural no puede darse sin este cambio importantísimo. El hombre tiene la necesidad, por esa realidad epistemológica de clasificar, incluso de clasificarse a sí mismo, y de ella proceden sin duda las transformaciones y la consolidación de las ciencias humanas.

Existe un desplazamiento de la estructura a la función. De la estructura mecánica a la estructura orgánica, interna al organismo mismo y que no se puede reducir a lo visible. La verdad venía antes de la mano de Dios, pero queda ahora en manos del hombre, él es centro del conocimiento, y de él procede la nueva

organización del saber. Y también se modifican los tres dominios que venía estudiando Foucault desde el Renacimiento. Así lo describe Morey (2014):

De este modo, la filología introducirá los conceptos de morfología e historia para analizar el dominio continuo entre juicio y significaciones; la biología, por medio de los conceptos de organismos y organización y con el método de la anatomía comparada se ocupará de la mediación presupuesta ontológicamente entre estructura y carácter; y, finalmente, la economía política se dará por objeto fundamental la relación entre valores y precios, por medio del análisis de la producción y de la distribución. (pp. 182-183)

Ya no es el hombre el que conforma el mundo, sino el mundo el que se conforma al modo de saber del hombre. El diccionario de la Real Academia Española<sup>4</sup> define lo ontológico como “ *Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales*”. De esa forma desde un punto de vista ontológico, el hombre no es el centro del mundo, pero sí epistemológicamente ya que es la fuente del conocimiento; de algún modo el lugar de Dios es ocupado por el hombre. De esta forma se genera lo que será la tensión principal del pensamiento moderno y de su episteme y sobre lo que Foucault centrará la última parte de *Las palabras y las cosas*: el hombre de la modernidad es el fundamento de todo conocimiento pero a la vez es finito.

En esta analítica de la finitud Foucault intenta explicar los mecanismos que utiliza el saber para conseguir que las limitaciones del hombre y su finitud sirva como fundamento para el conocimiento. Es en este análisis cuando Foucault introduce lo que se ha convertido en eslogan de su filosofía, esa *muerte del*

---

<sup>4</sup> Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=aeli1T23QDXX2Ww9tLMI>  
(Consultada el 29/10/2014 a las 13:22)

*hombre*, que alude a la corta vida del concepto de hombre como hombre, y a la posible desaparición y sustitución por un concepto nuevo. “*El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin*”(Foucault, 1968, p. 375).

¿Pero qué es para Foucault el saber realmente? ¿Qué diferencia existe entre saber y aprender?. G. Deleuze (2002) hace una reflexión sobre el tema en *Diferencia y repetición*: “*Aprender es la palabra que conviene a los actos subjetivos que se realizan frente a la objetividad del problema(Idea); mientras que saber designa únicamente la generalidad de concepto, o la calma posesión de una regla de las soluciones*”(p.251). Saber y aprender se enfrentan y, de algún modo, aprender es sinónimo de des-saber. Este enfrentamiento entre saber y aprender nos conduce a la crítica del hombre de conciencia soberana, del hombre -átomo del saber absoluto, al hombre que posee “la verdad”. Y es en este momento cuando podemos entender la frase. Muerte seguramente del hombre como objeto y sujeto de saber, muerte necesaria para que el saber libere nuevos caminos de pensamiento.

Si el descubrimiento del Retorno es muy bien el fin de la filosofía, el fin del hombre es el retorno al comienzo de la filosofía. Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido. Pues este vacío no profundiza una carencia; no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más, ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo. (Foucault, 2005 , pp. 332-333)

Y así se cierra la trilogía arqueológica. Nace el *Hombre* como objeto de conocimiento, nacen con él las *Ciencias Humanas* y así la nueva configuración del *Saber* en la modernidad. Es cierto que en 1969 Foucault publica una obra que se titula precisamente así *L'archéologie du savoir*. Pero dicha publicación se trata

de un libro coyuntural en el que pretende sistematizar un método que ensayaba en la trilogía anterior. Es más bien la respuesta a infinitud de cuestiones y justificaciones que con el escándalo de la publicación de las *Les mots et les choses* generó en muchos sectores culturales. Entendemos pues *La arqueología del saber* como un texto balance que reajusta un método en respuesta a multitud de preguntas. Sin embargo, el camino ya estaba hecho con la trilogía, y así mismo las conclusiones. El viaje de la enfermedad a la mirada médica y a las ciencias humanas, de la locura a la enfermedad mental y a la medicina. Y con él también nuestra trayectoria en ese descubrimiento de cómo se generan los límites de lo verdadero y lo posible.

La episteme como contexto de posibilidad, las ciencias humanas como maquinaria de saber, y un intento constante por adueñarse de los discursos de verdad para reorganizar la vida en nuevos parámetros. En definitiva el estudio de cómo la modernidad constituye al hombre como hombre, y al hombre como objeto y fundamento del saber sitúa a Foucault en otro punto del estudio de la modernidad, ya que tras un periodo de silencio y reflexión, se da cuenta de que al hablar de una intencionalidad del saber, que al hablar de la verdad que genera las nuevas ciencias humanas, está haciéndolo también de algo que aunque parezca evidente no aparece como término. Su pensamiento pasado se centrará en algo fundamental que transformará toda su obra. El poder :

No creo haber sido el primero en plantear esta cuestión. Al contrario, me sorprende lo que me costó plantearla. Cuando pienso en ello ahora, me pregunto de que pude hablar en *Histoire de la folie* o en *Naissance de la clinique*, por ejemplo, sino del poder. Ahora bien, soy perfectamente consciente de que prácticamente no empleé la palabra y que no tuve este campo de análisis a mi disposición. Puedo decir que ciertamente hubo una incapacidad que estaba seguramente ligada a la situación política en la que nos encontrábamos. No veo

de que lado – a derecha o a izquierda- podía haberse planteado el problema del poder. A la derecha, no se planteaba más que en términos de constitución, de soberanía, etc.; es decir, en términos jurídicos; del lado del marxismo, en términos de aparato del Estado. El modo como se ejercía concretamente y en el detalle, con su especificidad, sus técnicas y sus tácticas, no se buscaba; bastaba con denunciarlo en el “otro” en el adversario, de un modo, a la vez polémico y global: el poder en el socialismo soviético era denominado por sus adversarios totalitarismo; y el capitalismo occidental, era denunciado por los marxistas como denominación de clase, pero nunca se analizaba la mecánica del poder. (Foucault, 200, p.134)



## CAPÍTULO 2. CUERPO Y BIPODER EN MICHEL FOUCAULT

*“La historia de las luchas por el poder (...) sigue estando casi totalmente oculta. El saber no entra en ello: eso no debe saberse”*  
(Foucault, 1980, p.32).

### 2.1. Genealogía del poder

Realmente es en 1971 con la publicación de *L'ordre du discours* cuando Foucault habla por primera vez sobre la problemática del poder. Sin embargo, sus primeros estudios lo trataban de un modo negativo, como imagen de lo que coacciona, censura, castiga y prohíbe. Por ello de este texto sólo es posible sacar conclusiones con respecto al funcionamiento extremo del poder. Pero a medida que avanza en su estudio, se da cuenta que es necesario otorgarle al poder un análisis distinto, no como el obstáculo que nos imposibilita ser hombres mejores, sino analizar esas relaciones como la fuente que nos convierte en los hombres que somos. Su obra posterior y el cambio de óptica con respecto a la cuestión del poder viene profundamente influida por los estudios y cursos que da Foucault en el *Collège de France*.

En la cita del final del capítulo anterior Foucault alude al cambio político como hecho indispensable para poder comenzar el trabajo genealógico. Se refiere al Mayo Francés. Recordemos que el Mayo del 68 es la explosión última de una serie de revueltas universitarias que se producen en contra de otra posibilidad ante

la vida. Andrea Revueltas (1998) hace alusión al sentido mismo de tal movimiento con la siguiente explicación:

En el lapso de una semana, millones de personas habían expresado su deseo de cambiar la vida, de romper los condicionantes de una vida enajenada, de mera supervivencia, sin sentido, de manipulación ideológica. El ambiente era de fiesta, no existían jerarquías, no había intelectuales por un lado y obreros por el otro, sino revolucionarios que discutían libremente entre sí de todo. (p. 125).

No obstante, todo esto se desencadena por múltiples y pequeñas manifestaciones que se dan de forma aislada alrededor del mundo y que colisionan de forma definitiva en el movimiento del 68.

La agitación estudiantil que se inició en Berkeley a fines de 1964, como crítica a la forma autoritaria de la enseñanza y al modo de vida consumista de la sociedad estadounidense, marcó el inicio de una revuelta que se iba a extender unos cuantos años más tarde a casi todos los países europeos y a otros países de Asia y de América: de París a Berlín, de Varsovia a Praga, de San Francisco a Tokio, de Estambul a México. En Alemania, en el verano de 1967, un policía mató a un joven estudiante en una manifestación realizada contra la visita del sha de Irán, lo cual produjo una gran indignación; unos meses más tarde, en abril de 1968, una serie de violentas manifestaciones se desencadenaron como protesta contra un atentado sufrido por el líder estudiantil alemán Rudi Dutschke. En diciembre de 1967, los estudiantes italianos, principalmente en la ciudad de Turín, ocuparon sus facultades, lo que provocó el cierre de las universidades más importantes del país a principios de 1968. En Checoslovaquia, desde fines de 1967, por presiones de los intelectuales y de los estudiantes así como de los obreros que empezaban a reivindicar la gestión directa de sus fábricas, comenzó un proceso de liberación que se conoció como "La Primavera de Praga." en Polonia, en marzo de 1968, se inició un importante movimiento de estudiantes. (Revueltas, 1998, pp. 119- 121)

No es que Foucault participara activamente en las revueltas y en todo el movimiento estudiantil, lejos de ello, se encontraba en Túnez por entonces. Sin embargo, como pasará con otros muchos autores e intelectuales, quedará muy influenciado por todo el movimiento naciente de las protestas. Uno de los muchos efectos que genera el Mayo del 68 es en relación al universo carcelario y a su visión por parte de estudiantes e intelectuales. “*Luchar contra lo intolerable: este parecía ser, en cualquier caso, el nuevo signo de la época*” (Orellana y Fortanet, 2011, p. 214). Comienzan así a proliferar movimientos en contra de cárceles y prisiones y cuestionamientos a la intervención policial y el funcionamiento del sistema penitenciario. Para el pensamiento foucaultiano toda esta proliferación, la creación del *Grupo de Información sobre las Prisiones* o la aparición de grupos como *Comité de Asociación de los Prisioneros* y *Asociación para la Defensa de los Derechos de los Detenidos* va a ser fundamental, ya que marcará de una manera muy significativa el rumbo de su analítica sobre la genealogía del poder, dando lugar a su texto capital de esta época, *Surveiller et punir*.

Decíamos antes que existe un cambio en el modo de entender el poder, y nos gustaría, antes de continuar, detenernos en las características de esa nueva concepción. Foucault estudia las relaciones de poder, y las desprende de cargas negativas, de la idea errónea sobre un poder dominante. El primer cambio viene al entender al poder como un conjunto de relaciones complejas que se producen en una situación de libertad: sin esa libertad no podemos hablar de relación de poder, sino de un estado de dominación del poder. Así nos lo explica Foucault (1988) en un artículo titulado *El sujeto y el poder* publicado por la revista *Mexicana de Sociología*:

(...) una relación de poder se articula sobre dos elementos, ambos indispensables para ser justamente una relación de poder: que el otro (aquél

sobre el cual ésta se ejerce) sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción y que se abra, frente la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones. (...) ahí donde las determinaciones están saturadas, no hay relación de poder; la esclavitud no es una relación de poder cuando el hombre está encadenado (en este caso se trata de una relación física de coacción), sino justamente cuando pide desplazarse y en última estancia escapar. (pp. 14-16)

De esa manera el análisis del poder se busca en la relación que se genera entre dos elementos que ejercen de forma libre, pudiendo trasladarse continuamente de uno a otro. Lo describe también, no como una estructura ni institución, ni tampoco como un mecanismo que se herede al regir instituciones ni estructuras. Esta configuración del poder se construye y se describe principalmente en *Vigilar y castigar* y en el primer tomo de la historia de la sexualidad *La voluntad del saber*. A partir de esas descripciones trataremos de realizar un esquema que nos permita visualizar de forma más clara las teorías que se desarrollarán en la obra foucaultiana para posteriormente analizar de que manera, todo este engranaje del poder se une a ese nuevo saber creado con las ciencias humanas, y a la nueva configuración de las verdades del hombre. Las características del poder son las siguientes:

- a. El poder no se comparte, no se adquiere no es algo que se pueda conservar o dejar ir, simplemente se ejerce a partir de muchos puntos dispersos que enmarcan el juego de relaciones móviles y desiguales. El poder no es una propiedad que se pueda poseer; simplemente es una estrategia que se puede ejercer.
- b. El poder no puede aplicarse sobre algo o alguien sino que pasa a través de, y está en todas partes:

Omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­dades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. Hay que ser nominalista, sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada. (Foucault, 1998, p. 113)

- c. No existe una oposición entre dominadores y dominados que se ejerza desde arriba hasta las capas más profundas de la sociedad, si no que el poder viene de abajo, se forman y actúan en las familias y aparatos de producción. Hay que sustituir ese esquema piramidal del poder del Estado por una imagen reticular:

Por poder no quiero decir “el Poder”, como conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un Estado determinado. Tampoco indico un modo de sujeción que, por oposición a la violencia, tendría la forma de regla. Finalmente no entiendo por poder un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro, y cuyos efectos, merced a sucesivas derivaciones, atravesarían el cuerpo social entero. El análisis en términos de poder no debe postular, como datos iniciales, la soberanía del Estado, la forma de la ley o la unidad global de una dominación; éstas son más bien formas terminales. Me parece que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad

de las relaciones de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o , al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. La condición de posibilidad de poder, en todo caso el punto de vista que permite volver inteligible su ejercicio(...) no debe ser buscado en la existencia primera de un punto central, en un foco único de soberanía del cual irradian formas derivadas y descendientes; son los pedestales móviles de las relaciones de fuerzas que sin cesar inducen, por su desigualdad, estados de poder – pero siempre locales e inestables. (Foucault, 1998, pp. 112-113)

- d. Las relaciones de poder son inmanentes a otros tipos de relaciones como pueden ser relaciones de conocimiento, sexuales o procesos económicos.
- e. Las relaciones de poder tienen un papel productor, lejos de ser superestructuras que solamente prohíben y reconducen.
- f. El poder no se ejerce sin riesgos, es inestable.
- g. Las relaciones de poder son del mismo modo intencionales y no subjetivas. Forman parte siempre de miradas y objetivos.
- h. Esta intencionalidad de las relaciones de poder no quiere decir que sea decisión de un sujeto individual.

- i. Siempre donde hay poder hay resistencia y nunca esa resistencia va a estar fuera del poder.
- j. Poder y saber se relacionan.

Teniendo más claro esa nueva configuración en el estudio foucaultiano del poder, nos preguntamos ahora por la última de las características que Foucault le otorga. El saber y el poder se relacionan. Decíamos que Foucault descubre que esa intencionalidad del saber no deja de ser un mecanismo de poder. Pero, ¿de qué manera se conectan realmente? ¿Qué ocurriría si pensamos las ciencias humanas como instrumentos no sólo de conocimiento del hombre sino de dominación? Veíamos antes que el nuevo saber médico en relación a la figura del loco escondía detrás de sí un discurso a favor a la productividad. Pues bien, ¿y si no es una mera casualidad?

La verdad y el poder se relacionan. El poder es el encargado de crear la verdad, ya que hace aparecer de esa multitud de interpretaciones sobre lo verdadero una que domine. El poder es el que define el saber. Impone su interpretación de la verdad como verdad para todos. Volvemos una vez más a la idea de verdad con mayúsculas, al rechazo de otras posibles, y en su respuesta a la necesidad de la experiencia impugnativa, para frenar esa situación estratégica de dominio y posesión de la verdad.

Es por esta razón que insistimos en no separar la etapa genealógica de la arqueológica. Si antes hablábamos de *L'archéologique du savoir* como texto balance de la obra pasada, *Surveiller et punir* significa un ajuste de todos los antiguos procesos estudiados reflexionados ahora introduciendo el punto de vista

del poder. La obra de Foucault cobra nuevo significado, hasta el punto de que muchos ven aquí el nacimiento de su pensamiento y colocan a *Vigilar y castigar* realmente como la primera obra foucaultiana. Lejos de ello, es sólo por la existencia de sus estudios arqueológicos pasados por los que se puede configurar esta nueva etapa. No es que la cuestión del saber desaparezca, simplemente se integra con la del poder. Poder y saber pasarán a formar un mismo dominio de su investigación. Hablar de un saber que controla, es al fin y al cabo hablar de poder.

De este modo, *Vigilar y castigar* se presenta como un estudio que pretende llegar a consolidar la genealogía de la prisión, sin embargo, es mucho más que eso, intentando hacer una historia del nuevo modo de juzgar. “(...) una historia correlativa (...) de un nuevo poder de juzgar; una genealogía del actual complejo científico-jurídico en el que el poder de castigar toma su apoyo, recibe sus justificaciones y sus reglas, extiende sus efectos y disimula su exorbitante singularidad” (Foucault, 2002, p.30).

Ya dijimos que el interés por la prisión surge de todo el movimiento procedente de las revueltas del 68, y que como consecuencia Foucault decide realizar una historia la prisión. Del mismo modo que el análisis de la locura desmonta el comportamiento de la razón, el análisis del castigo, pretende descubrir el verdadero comportamiento del poder. Foucault percibe un cambio muy significativo en la mecánica del castigo que pasa del castigo público y sangriento a un nuevo modo de penalidad que parece suavizado. Lejos de aceptar la penalidad moderna como un intento de suavizar las penas por procesos de humanización, Foucault decide investigar sobre el discurso que se esconde ante este hecho.

Como ocurría con el loco-enfermo Foucault apunta a que detrás de dicho suavizamiento existe un interés que opera a través de esa unión de poder-saber. Descubre también que ese nuevo sometimiento se sale del cuerpo constituyendo una penalidad incorpórea del poder de castigar que pasará a centrarse ahora en el alma, que se convertirá en el nuevo objetivo de la penalidad en la modernidad. Este cambio en el que se centrará *Vigilar y castigar* nace a finales del siglo XVIII por mutaciones extensas y complejas y divide, como decimos, la historia de la penalidad en dos; por una lado, la penalidad corporal y, por otro, la penalidad incorpórea, y con ellas dos formas completamente distintas de ejercer el poder de castigar, el suplicio y el empleo del tiempo.

Analizar el cambio del sistema punitivo es también analizar el modo en el que el cuerpo es sometido al sistema de castigos. Foucault a través de una historia del modo de castigar, profundiza en las tres imágenes de poder que surgen por el sometimiento del cuerpo a ese poder que castiga, y de algún modo nos relata la historia en la que los hombres ubican, aceptan y entienden el poder. Dicho de otro modo; si la razón es poderosa y de ella emana la verdad, es necesario descubrir los mecanismos a través de los cuales se afianza, es decir, a través de los cuales el cuerpo es sometido y rendido a su aceptación.

## **2.2. Las tres imágenes del poder**

Hablar del cuerpo circense como impugnativo, en cierta forma es hablar de un cuerpo libre de intervenciones. A lo largo de la historia existe claramente una posesión de los cuerpos de los hombres por parte de un poder-saber que los regula. Sin embargo, ese sometimiento cambia y varía en relación a las distintas concepciones epistemológicas. Foucault estudia los tres tipos de cuerpo que surgen como consecuencia e imagen de un determinado modo de ejercer el poder, y de la forma de sometimiento para la aceptación de las verdades de la época. Parte el estudio con el cuerpo ante el poder del soberano, hasta llegar al sometimiento del cuerpo del hombre moderno en la biopolítica. Foucault distingue así entre el *Cuerpo del delito*, el *Cuerpo productivo* y el *Cuerpo controlado*, los tres cuerpos resultado de las prácticas de intervención del poder.

### **2.2.1. El Cuerpo del delito**

Hablamos de un cuerpo propio del Antiguo Régimen y ligado de alguna forma al poder del soberano en las monarquías absolutas simbolizadas con la espada de la justicia. El poder de esta época se caracteriza principalmente por su derecho de muerte y su poder sobre la vida. Este derecho procede de la antigua *patria potestas* que daba poder al padre romano a disponer de sus hijos y de su vida como de sus esclavos; sin embargo, durante la Edad Media y la Edad Moderna, dicho poder no opera en lo absoluto, dejando su hacer simplemente a los momentos en los que el soberano se encuentra en exposición, creando, de algún modo, un derecho de réplica.

No es un derecho absoluto en tanto y cuanto se condiciona a la defensa del soberano y su supervivencia, generando dos tipos de relaciones en esa exposición.

Una que es indirecta: si el soberano es amenazado por enemigos exteriores, puede disponer de los cuerpos de sus súbditos para que luchen en una guerra por su defensa. Y otra que es más directa: el súbdito es el que genera una amenaza y expone la vida del soberano. El soberano que gobierna por y para su pueblo tiene derecho sobre la vida de este súbdito traidor siempre que se genere una amenaza para él y todo su pueblo. En ambos casos, sea o no absoluto, directo o indirecto, el poder de vida o muerte es un derecho disimétrico, es decir, no se ejerce un derecho sobre la vida; la vida cobra sentido ante el derecho de matar; este derecho no indica poder sobre la vida sino a favor de la muerte a la que se tiene derecho exigir:

El derecho que se formula como de “vida o muerte” es en realidad el derecho de hacer morir o dejar vivir.(...) Y quizá haya que referir esa forma jurídica a un tipo histórico de sociedad en donde el poder se ejercía esencialmente como instancia de deducción, mecanismo de sustracción, derecho de apropiarse de una parte de las riquezas, extorsión de productos, de bienes, de servicios, de trabajo y de sangre, impuesto a los súbditos. El poder era ante todo derecho de captación: de las cosas, del tiempo, los cuerpos y finalmente la vida; culminaba en el privilegio de apoderarse de ésta para suprimirla. (Foucault, 1988, p. 164)

Si el poder se caracteriza por el derecho a dar muerte, el momento histórico donde se ejerce el *Cuerpo del delito* queda caracterizado por el mecanismo que rige y dirige la muerte, el suplicio. Foucault (2002) en *Vigilar y castigar* cita la definición de Jaucourt de suplicio: “*pena corporal, dolorosa, más o menos atroz*” (p.39). para a partir de ella continuar con su propia definición:

El suplicio es una técnica y no debe asimilarse a lo extremado de un furor sin ley. Una pena para ser un suplicio debe responder a tres criterios principales: en primer lugar, ha de producir cierta cantidad de sufrimiento que se puede ya que

no medir con exactitud al menos apreciar, comparar y jerarquizar. La muerte es un suplicio en la medida que no es simplemente privación del derecho a vivir, sino que es la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos: desde la decapitación – que los remite todos a un solo acto y en un solo instante: el grado cero del suplicio- hasta el descuartizamiento, que los lleva al infinito, pasando por la horca, la hoguera y la rueda, sobre la cual se agoniza durante largo tiempo. La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en “mil muertes”(…). El suplicio pone en correlación el tipo de perjuicio corporal, la calidad, la intensidad, la duración de los sufrimientos con la gravedad del delito, la persona del delincuente y la categoría de sus víctimas.(…) El suplicio forma, además, parte de un ritual. Es un elemento en la liturgia punitiva, y que responde a dos exigencias. Con relación a la víctima debe ser señalado: está destinado, ya sea por la cicatriz que deja en el cuerpo, ya por la resonancia que lo acompaña, a volver infame a aquel que es su víctima; el propio suplicio, si bien tiene por función la de “purgar” el delito, no reconcilia; traza en torno o, mejor dicho, sobre el cuerpo mismo del condenado unos signos que no deben borrarse; (...) Y por otra parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo. (pp. 39-40)

De este modo el suplicio se convierte en la ceremonia mediante la cual, el cuerpo del rey se reconstruye a través de deconstrucción del cuerpo del condenado. El Rey es la ley, y quien escapa de la ley, de algún modo somete la corporalidad real, por lo que es necesario que el suplicio se convierta en espectáculo, no sólo en el espectáculo que muestre las consecuencias de delinquir, sino el espectáculo que reafirma el poder del soberano reactivando nuevamente la circulación del poder mediante esa representación de la venganza del Rey.

Durante el suplicio se restablece la verdad que había sido negada (ya que la atrocidad es reveladora de la verdad) y también el orden que había sido

transgredido. *“El verdadero suplicio tiene por función hacer que se manifieste la verdad, y en esto prosigue, hasta ante los ojos del público, el trabajo del tormento. Aporta a la sentencia la firma de aquel que la sufre. Un suplicio con resultado satisfactorio justifica la justicia, en la medida en que publica la verdad del delito en el cuerpo mismo del supliciado”*(Foucault, 2002, pp. 49-50).

Es importante entender el suplicio no simplemente como una muestra de exceso de poder, sino como el mecanismo mediante el cual se genera las relaciones de poder, pues es únicamente así como podemos comprender el cambio en el modelo punitivo. El suplicio desempeña una función jurídico- política, a través de la cual se recupera la soberanía que fue momentáneamente ultrajada; la ejecución pública se convierte en ésta época mucho más que en un modo de castigar, es a la vez castigo y rito que acompaña a todos los grandes momentos de restauración del poder. Genera de ese modo una fuerza invisible que reactiva el poder del soberano y la sumisión, en tanto al derecho de vida y muerte del pueblo. Foucault (2002) continúa explicando la presencia militar en los episodios del suplicio de esta forma:

Nada debía quedar oculto de ese triunfo de la ley. Sus episodios eran tradicionalmente los mismos y, sin embargo, las sentencias condenatorias no dejaban de enumerarlos, que hasta tal punto eran importantes en el mecanismo penal: desfiles, altos en los cruces de las calles, detención a la puerta de las iglesias, lectura pública de la sentencia, genuflexión, declaraciones en voz alta de arrepentimiento por la ofensa hecha a Dios y al rey. Ocurría que las cuestiones de precedencia y de etiqueta las decía el propio tribunal. (...) Ahora bien, este ceremonial escrupuloso es, de una manera muy explícita, no sólo judicial sino militar. La justicia del rey se muestra como una justicia armada. El acero que castiga al culpable es también el que destruye a los enemigos. Todo un aparato militar rodea al suplicio: jefes de la ronda, arqueros, exentos, soldados. Se trata

desde luego de impedir toda evasión o acto de violencia; se trata también de prevenir, de parte del pueblo, un arranque de simpatía para salvar a los condenados, o un arrebató de furor para darles muerte inmediatamente; pero se trata también de recordar que en todo crimen hay una sublevación contra la ley y que el criminal es un enemigo del príncipe. (p. 55)

Es curioso, retomando la idea de sometimiento del cuerpo, que durante esta época el cuerpo se somete a una mínima intervención. El cuerpo sometido, condenado e intervenido aparece únicamente cuando existe delito, de ahí su nombre; Foucault insiste en dejar bien claro que el sometimiento del cuerpo al poder es mínima en la época del *Cuerpo del delito*, negativa y extrema cuando existe delito pero casi imperceptible cuando no lo hay. Es el cuerpo del no condenado, del súbdito fiel al poder de su estado el que da sentido a la continuidad del derecho de vida y muerte, a la continuidad del suplicio como modo de castigo y quien reafirma la figura del soberano como hombre divino elegido desde las alturas, que debe permanecer gobernando. Tenemos que asociar también el *Cuerpo del delito* a esa episteme de la semejanza, donde el rey absoluto procede de la mano de Dios y, a semejanza de él, castiga al pecador y nos protege del pecado.

### **2.2.2. El Cuerpo productivo**

Como ya explicamos antes, tras la Revolución Francesa y la Revolución Industrial surge un ordenamiento burgués donde el ser humano empieza a ser valorado por su eficacia, por su utilidad y productividad. Es quizás la época de mayores cambios que se evidencian también en el modo de castigar que provoca un desplazamiento del derecho ante la muerte que recaía antes en el soberano. El hombre se convierte en mano de obra necesaria en términos de productividad, y el derecho de muerte da lugar a un derecho nuevo para los hombres que se configura

ahora ante la vida. Nace con él el término que Foucault emplea para referirse a este nuevo proceder del poder, en una sociedad marcada por la proliferación de la vida, el biopoder:

A partir de entonces el derecho de muerte tendió a desplazarse o al menos a apoyarse en las exigencias de un poder que administra la vida, y a conformarse a lo que reclaman dichas exigencias. Esa muerte que se fundaba en el derecho del soberano a defenderse o a exigir ser defendido, apareció como el simple envés del derecho que posee el cuerpo social de asegurar su vida, mantenerla y desarrollarla. Sin embargo, nunca las guerras fueron tan sangrientas como en el siglo XIX e, incluso salvando las distancias, nunca hasta entonces los regímenes habían practicado sobre sus propias poblaciones holocaustos semejantes. Pero ese formidable poder de muerte (...) parece ahora como el complemento de un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer positivamente sobre ella controles precisos y regulaciones generales. Las guerras ya no se hacen en el nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en el nombre de la existencia de todos; se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en el nombre de la necesidad que tienen de vivir.(...) el poder de exponer a una población a una muerte general es el envés del poder de garantizar a otra su existencia. El principio de poder matar para poder vivir, que sostenía la táctica de los combates, se ha vuelto principio de estrategia entre Estados.(Foucault, 1988, pp. 165-166)

Ese desarrollo del poder sobre la vida se debe, como decíamos, fundamentalmente a la nueva concepción del cuerpo como máquina que se desarrolló con profundidad desde el gran cambio industrial. La educación, la fuerza, las aptitudes, la utilidad, la docilidad son todos términos que afloran en este momento y que pretenden ir a favor de la búsqueda y del aumento del *Cuerpo productivo*. Cambio que significa también la aparición de todo un sistema de normas y verdades para constituir un *cuerpo tipo* ante esa búsqueda productiva. Si

antes el sometimiento en el cuerpo era ocasional, en esta etapa será profundamente continuo. Este fenómeno va acompañado de algo de lo que antes hablábamos de la episteme del clasicismo y que viene marcada por el interés del *cuerpo-especie*.

Los grandes genocidios aparecen, pese a lo que podemos pensar aparentemente, tras este desplazamiento del poder que da vida y no del poder que da muerte, pues únicamente de él pueden proceder los ideales de especie, de raza y de los fenómenos masivos de la población. Es el cuerpo lo que sirve de soporte ante el nacimiento de esos nuevos procesos biológicos que marcarán el interés de la vida como objeto de estudio, y en donde podemos situar todos los análisis de la natalidad, mortalidad, duración y calidad de vida, etc. Se constituye así una biopolítica de la población.

Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz – anatómica y biológica, individualizante y específicamente, vuelta hacia las realizaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida – caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente.(Foucault, 1988, pp. 168-169)

Y desde que el poder asumió el derecho de administrar la vida no nos extraña que crecieran los estudios y las preocupaciones sobre fenómenos como los que lleva al hombre a matar o el suicidio. Anteriormente eran entendidos como un crimen ya que suponía la usurpación del derecho que sólo residía en el soberano y en Dios, sin embargo ahora que los cuerpos se controlan por su derecho a la vida, atacan a la plena concepción.

El nuevo modelo, el biopoder, se encarga de los cuerpos para hacerlos producir, generando toda una red de dispositivos para crear ese cuerpo óptimo para la productividad, que enmarca todos los momentos de la vida. Es lo que Foucault define como la política del encierro. El cuerpo es bautizado, censado, escolarizado, acude a la mili, a la fábrica, al hospital, etc. El poder y sus verdades te acompaña y cada vez que te sales de él hay un dispositivo disciplinario. Todo está organizado en las instituciones del encierro que vienen marcadas por la obligatoriedad de permanecer en función de la edad en un determinado espacio: el colegio, el trabajo o la residencia de ancianos. En consecuencia, la primera forma de poder, la del *Cuerpo del delito*, queda relegada a los desviados o a los criminales. Asistimos a un discurso del poder presentado de forma positiva, de hacer lo que es bueno, pero que encierra los mismos mecanismos que hace funcionar la nueva sociedad.

Esa biopolítica que crea la apropiación sobre la vida de los cuerpos produce, así mismo, modificaciones importantes con respecto al modelo punitivo. El suplicio encuentra en la historia de una forma progresiva su fin. En Francia la retracción pública se abolió en 1791 por primera vez para hacerlo nuevamente en 1789. También los trabajos forzados se suprimen en casi todos los países a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Poco a poco el castigo ha dejado de ser teatralidad para convertirse en otra cosa. *“El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos”* (Foucault, 2002, p.18).

Asistimos a un doble proceso de cambio; por un lado la desaparición del espectáculo y por otro la anulación del dolor. Esa búsqueda del castigo ausente de dolor se encuentra en la penalidad moderna incluso en los presos condenados a

muerte. Los médicos, psiquiátricos, enfermeros, educadores, vigilantes y un largo etc., que son los que ocupan el lugar de gestión de la nueva penalidad, son encargados de garantizar la vida sin dolor hasta la privación de la misma. La ejecución carece de dolor. La utopía del pudor judicial es la que da sentido al nuevo modelo de penalidad incorporal, en tanto y en cuanto el sujeto del castigo deja de ser el cuerpo.

No obstante, cuando hablamos de incorporalidad debemos entenderlo en su amplitud, pues a pesar de la llegada de la nueva penalidad el cuerpo sigue siendo sometido, bien sea por la racionalización del alimento, el encierro, la privación sexual, golpes o la planificación del trabajo, que son en cierto modo prácticas de sometimiento corporal. A pesar de ello el desplazamiento, el cambio, es real y significativo. Pese a ese fondo corpóreo de la modernidad penal hay un cambio imprescindible en la intención de castigar. Ya no hay una se busca castigar al cuerpo del condenado, es ahora el pensamiento, la voluntad, las disposiciones, el corazón, en definitiva sobre el alma sobre quien recaerá los nuevos procedimientos de castigo:

No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y se corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. Realidad histórica, de esa alma, que a diferencia del alma representada por la teología cristiana, no nace culpable y castigable, sino que nace más bien de procedimientos de castigo, de vigilancia, de pena y de coacción. Este alma real e incorpórea no es en absoluto sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de

poder y la referencia de un saber, el engranaje por el cual las relaciones de saber dan lugar a un saber posible, y el saber prolonga y refuerza los efectos del poder. (Foucault, 2002, p. 36)

Un saber y una ciencia nace del poder de castigar, y con toda ciencia la creación de un nuevo modelo de verdad. Los aparatos disciplinarios son los encargados de controlar el cumplimiento de ese nuevo sistema de verdades al que nos debemos y en donde cualquier tipo de visión ajena al discurso normalizador, es frenada y sometida por los aparatos de la disciplina. Pero no sólo se modifica el lugar donde recae la pena sino también el acto mismo de juzgar.

Es cierto que conforme avanzan los siglos se va produciendo una sustitución de objetos a la hora del castigo. No es que se haya pasado a castigar otros delitos, simplemente que existe una modificación del valor del delito en relación a la época, situación religiosa o tipo de vida económica. Sin embargo es el estudio del crimen el que cambia profundamente; ya no se juzga únicamente al asesino que va en contra del poder del soberano, ahora el asesinato mismo va acompañado de pasiones, de agravantes y atenuantes, las violaciones del estudio de las perversiones, el asesinato de pulsiones y pasiones, las agresiones del comportamiento agresivo. Ya no se juzga sólo el delito, es momento de juzgar el alma de los delincuentes, es el momento de preguntar el motivo por el cual los hombres atacan a los componentes que generan vida. Aparece así alrededor del castigo todo el sistema científico y médico de analizar al hombre, dividirlo y clasificarlo.

(...)desde que funciona el nuevo sistema penal – el definido por los grandes códigos de los siglos XVIII y XIX -, un proceso global ha conducido a los jueces a juzgar otra cosa que los delitos; han sido conducidos en sus sentencias a hacer otra cosa que juzgar; y el poder de juzgar ha sido transferido, por una parte, a

otras instancias que los jueces de la infracción. La operación penal entera se ha cargado de elementos y de personajes extrajurídicos. Se dirá que no hay en ello nada extraordinario, que es propio del destino del derecho absorber poco a poco elementos que le son ajenos. Pero hay algo singular en la justicia penal moderna: que si se carga tanto de elementos extra jurídicos, no es para poderlos calificar jurídicamente e integrarlos poco a poco al estricto poder de castigar; es, por el contrario, para poder hacerlos funcionar en el interior de la operación penal como elementos no jurídicos; es para evitar que esta operación sea pura y simplemente un castigo legal; es para disculpar al juez de ser pura y simplemente el que castiga.(...) La justicia criminal no funciona hoy ni se justifica sino por esta perpetua referencia a algo distinto de sí misma, por esta incesante reinscripción en sistemas no jurídicos y ha de tender a esta recalificación por el saber. Bajo la benignidad cada vez mayor de los castigos, se puede descubrir, por lo tanto, un desplazamiento de su punto de aplicación, y a través de este desplazamiento, todo un campo de objetos recientes, todo un nuevo régimen de la verdad y una multitud de papeles hasta ahora inéditos en el ejercicio de la justicia criminal. Un saber, unas técnicas, unos discursos “científicos” se forman y se entrelazan con la práctica del poder de castigar. (Foucault, 2002, p. 29)

Ya no es el cuerpo, es el alma sobre la que recaen las penas, y también su productividad. ¿Por qué razón la sociedad iba a acabar con un *Cuerpo productivo* del que puede apropiarse? Es preciso que sirvan al Estado, a la sociedad inminente que fue atacada con un crimen que ha perjudicado a todos. Por encima de la muerte es más útil buscar el ejemplo de un hombre que pasa a formar parte de la vigilancia perpetua de los mecanismos sociales; que se obliga con la privación de la libertad a utilizar su vida para sanear la eterna deuda que tiene con la sociedad desde el momento que la atacó con su delito.

El preso pasa a ser propiedad de la sociedad ultrajada, objeto de una apropiación colectiva y útil. Los principios que rigen las sanciones disciplinarias

dejan de estar en la ley (en el cuerpo de las prohibiciones) para pasar a la norma (que codifica las costumbres). El cuerpo ya no se concibe como *Cuerpo del delito*, el cuerpo es ahora un *Cuerpo productivo*, un cuerpo útil, necesario tras el sistema capitalista y las necesidades industriales. La llegada del *Cuerpo productivo*, la emergencia de la sociedad y de su defensa, el cambio del modelo punitivo del castigo del cuerpo al castigo del alma son imprescindibles para poder estudiar los nuevos lenguajes subjetivos, para poder analizar diferentes espacios discursivos y direcciones corpóreas impugnativas pues consolidan el mayor proceso de normalización de los cuerpos. ¿Qué lugar ocupan las nuevas subjetividades en esta sociedad? Pues la homogeneidad es regla y la diferencia mecanismo de medida. El hombre es norma, el cuerpo es útil y el saber absoluto.

### **2.2.3. El Cuerpo controlado**

El poder dominio seductor pretende influir en el deseo, ante el nacimiento de una sociedad marcada por el consumo. El poder opera desde el deseo y se ha adecuado contra la rebeldía; está en todos lados, por eso pensamos que ha desaparecido. Tiene máxima visibilidad, lo que lleva a que se confunda con la propia resistencia al poder. Es el momento del poder que seduce, y ese poder seductor opera a través de los medios de comunicación y de los dispositivos de sexualidad. Ahora el mundo es la propia institución, mientras que antes el mundo estaba lleno de instituciones. El *Cuerpo controlado* aparece cuando es el propio sujeto el que exige la aplicación de los dispositivos.

Anteriormente el cuerpo tenía que trabajar, estudiar, etc., porque los mecanismos disciplinarios lo determinaban; en este nuevo modelo que nos acompaña en la actualidad, el cuerpo exige sus derechos. Derecho al trabajo, derecho a los estudios, al hospitalizado, a las residencias, etc. La sexualidad opera

detrás de la verdad y el *Cuerpo controlado* marca el cambio definitivo del hombre del suplicio. Con él se dejan atrás unos valores basados en “la sangre” para sustituirlos por la emergencia de otros basados en la “sexualidad”. El matrimonio, el linaje, la casta, las enfermedades y las relaciones monárquicas sólo pueden entenderse bajo el predominio de una sociedad de sangre:

Durante mucho tiempo la sangre continuó siendo un elemento importante en los mecanismos del poder, en sus manifestaciones y sus rituales. Para una sociedad en que eran preponderantes los sistemas de alianza, la forma política del soberano, la diferenciación en órdenes y castas, el valor de los linajes, para una sociedad donde el hambre, las epidemias y las violencias hacían inminente la muerte, la sangre constituía uno de los valores esenciales: su precio provenía a la vez de su papel instrumental (poder derramar sangre), de su funcionamiento en el orden de los signos (poseer determinada sangre, ser de la misma sangre, aceptar arriesgar la sangre), y también de su precariedad (fácil de difundir, sujeta a agotarse, demasiado pronta para mezclarse, rápidamente susceptible de corromperse). Sociedad de sangre (...) honor de la guerra y miedo de las hambrunas, triunfo de la muerte, soberano con espada, verdugos y suplicios, el poder habla a través de la sangre; ésta es una realidad con función simbólica. (Foucault, 1988,p. 178)

Del mismo modo, los procesos de proliferación de la vida, los mecanismos de normalización, los agentes disciplinarios, vienen todos marcados por el fin de la era de la sangre y el comienzo de la era donde la sexualidad dirige el comportamiento del hombre. A *Vigilar y castigar* debemos añadir otro texto fundamental para entender los mecanismos de la verdad, *Histoire de la sexualité*.

La publicación de *Historia de la sexualidad* no es una sorpresa después de seguir la evolución de la obra del francés, pues ya en muchas ocasiones,

entrevistas y debates hacía mención a la necesidad de un estudio como el que aquí plantea. Un poco más adelante profundizaremos en la evolución de este proyecto, pero ahora analizaremos únicamente la importancia que porta la sexualidad en una sociedad dominada por la vida y que pone fin a la antigua sociedad marcada por la sangre.

¿Es el sexo algo prohibido, o las prohibiciones son simplemente trampas dentro de una estrategia compleja y positiva? Foucault incide en esta obra en la separación del poder como estructura represiva por lo se pregunta las razones por las que se construye alrededor del sexo un complejo dispositivo para producir verdad. Se invierte el tratamiento tradicional de la cuestión de sexualidad desmarcando la hipótesis represiva, por el cual se intenta responder no a la pregunta por la prohibición, sino al sexo o la sexualidad como dispositivo complejo para producir verdad:

Nosotros, en cambio, estamos en una sociedad del “sexo” o, mejor, de “sexualidad”: los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada. Salud, progeneración, raza, porvenir de la especie, vitalidad del cuerpo social, el poder habla de la sexualidad y a la sexualidad; no es marca o símbolo, es objeto y blanco. Y lo que determina su importancia es menos su rareza o su precariedad de insistencia, su presencia insidiosa, el hecho de que en todas partes sea a la vez encendida y temida. El poder la dibuja, la suscita y utiliza como el sentido proliferante que siempre hay que mantener bajo control para que no escape; es como un efecto con valor de sentido. No quiero decir que la sustitución de la sangre por el sexo resume por sí sola las transformaciones que marcan el umbral de nuestra modernidad. No es el alma de dos civilizaciones o el principio organizador de dos formas culturales lo que intento expresar; busco las razones por las cuales la sexualidad, lejos de haber

sido reprimida en la sociedad contemporánea, es en cambio permanentemente suscitada. Los nuevos procedimientos de poder elaborados durante la edad clásica y puestos en acción en el siglo XIX hicieron pasar a nuestras sociedades de una simbólica de la sangre a una analítica de la sexualidad. Como se ve, si hay algo que esté del lado de la ley, de la muerte, de la transgresión, de lo simbólico y de la soberanía, ese algo es la sangre; la sexualidad está al lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y de las regulaciones. (Foucault, 1988, pp. 178-179)

Se dice que el cuerpo es controlado, porque el poder te permite ser lo que quieras, mientras exista información, mientras quede registrado, mientras algún aparato lo vigile. Antes hablábamos de la filosofía del encierro ahora todo es una cárcel porque todo está a la vista, todos estamos en constante vigilancia y generamos continuamente información. El cuerpo está controlado hasta el punto que cualquiera puede ir a la cárcel, cualquiera puede ser atrapado por el dispositivo. El poder opera por deducción o por control. Lo importante no es que descargar música en internet sea un delito, lo importante es que quede constancia para poder utilizarlo y castigarlo cuando sea conveniente. Aparece la figura del sospechoso frente al malhechor. El malhechor es el que iba en contra de la sociedad, el sospechoso es aquél que no genera información. Aquellas practicas controladas por las disciplinas están ahora en nuestro entendimiento de las cosas, nos han poseído, hasta tal punto que consolidan nuestra idea de lo verdadero. No hay ningún dispositivo visible porque no es posible pensar de otra manera. La sociedad ha heredado el -ver sin ser visto - que dio fruto al modelo panóptico y a través del cual pretendemos ejemplificar el modelo de control continuo e invisible que existe sobre él. Foucault (2002) describe el panóptico de esta manera:

(...) en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre; ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La

construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la peri-feria. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible. (p. 203)

Es, por lo tanto, un sistema extremo de ejercer el control, y una máquina de poder por sí misma. No importa quien es el jefe, quien tiene el control, la posibilidad de ser visto en cualquier momento es la que pone en marcha la propia maquinaria:

Un individuo cualquiera, tomado casi al azar, puede hacer funcionar la máquina: a falta del director, su familia, los que lo rodean, sus amigos, sus visitantes, sus servidores incluso. Así como es indiferente el motivo que lo anima: la curiosidad de un indiscreto, la malicia de un niño, el apetito de saber de un filósofo que quiere recorrer este museo de la naturaleza humana, o la maldad de los que experimentan un placer en espiar y en castigar. Cuanto más numerosos son esos observadores anónimos y pasajeros, más aumentan para el detenido el peligro de ser sorprendido y la conciencia inquieta de ser observado. El panóptico es una máquina maravillosa que, a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder. (Foucault, 2002, pp. 205-206)

El panóptico se convierte en el modelo perfecto para todos los dispositivos de control, como prisiones, fábricas, hospitales, escuela, etc. Es además un lugar privilegiado para la experimentación y el análisis del hombre y su comportamiento y el laboratorio óptimo para observar la respuesta a las

modificaciones de los agentes externos a los que desde afuera se les quiera someter. El modelo panóptico se ha impuesto en nuestras sociedades a un nivel mucho más imprevisible. Ya no hay edificios ni disposiciones que lo delaten. Ahora el control y la vigilancia ejerce activamente porque es el propio cuerpo el que lo exige.

A través de los nuevos mecanismos el cuerpo es controlado, sometido, modificado y neutralizado para que ejerza las necesidades de las políticas de consumo, de los estudios sobre la población y de todas las tácticas de nuestros días. La sexualidad y los medios de comunicación son su principal aliado; y los cuerpos su principal objetivo. La norma no somete a los cuerpos, porque los cuerpos son la norma. El *Cuerpo controlado* vive libre de todo dispositivo; eso sí, en una libertad donde lo primordial es ver sin ser visto. Lo explican perfectamente en *Imperio*, Hardt y Negri (2000) :

(...) la sociedad del control como aquella (que se desarrolla en el extremo más lejano de la modernidad, abriéndose a lo posmoderno) en la cual los mecanismos de comando se tornan aún más "democráticos", aún más inmanentes al campo social, distribuidos a través de los cuerpos y las mentes de los ciudadanos. Los comportamientos de inclusión y exclusión social adecuados para gobernar son, por ello, cada vez más interiorizados dentro de los propios sujetos. El poder es ahora ejercido por medio de máquinas que, directamente, organizan las mentes (en sistemas de comunicaciones, redes de información, etc.) y los cuerpos (en sistemas de bienestar, actividades monitoreadas, etc.) hacia un estado de alineación autónoma del sentido de la vida y el deseo de la creatividad. La sociedad de control, por lo tanto, puede ser caracterizada por una intensificación y generalización de los aparatos normalizadores del disciplinamiento, que animan internamente nuestras prácticas comunes y cotidianas, pero, en contraste con la

disciplina, este control se extiende muy por fuera de los sitios estructurados de las instituciones sociales, por medio de redes flexibles y fluctuantes. (p.25)

Dejábamos atrás la sociedad de sangre y su funcionamiento a través del poder de vida y muerte para pasar a una sociedad de sexualidad, propia de los nuevos aparatos de la biopolítica, que resultan en sociedades disciplinarias y sociedades de control. Veíamos como las sociedades disciplinarias se caracterizan porque la verdad se constituye a través de aparatos que someten los hábitos, las costumbres y las prácticas sociales. Dichas sociedades provocaban el cambio punitivo hacia los castigos del alma, y desarrollan sistemas de vigilancia y disciplina para garantizar los procesos de normalización y de docilidad. Por otro lado, llegábamos a *la sociedad de control* como la evolución, o más bien, el resultado del asentamiento definitivo de las *sociedades disciplinarias*. En ellas el control es más democrático, y se distribuye a través de las mentes y de los cuerpos de los hombres. Los mecanismos necesarios para el gobierno, principalmente los de inclusión y de exclusión, están ahora cada vez más interiorizados en los sujetos, que son los que piden y exigen el derecho a los procedimientos anteriormente nombrados. La sociedad disciplinaria crea hombres máquina; la de control es una fábrica de sujetos.

Foucault para ejemplificar las diferencias que existe entre ambas sociedades las compara con dos modelos de poder que idearon ante la presencia de dos enfermedades siglos atrás: el modelo de la peste y el de la lepra. En el modelo de la peste el espacio está completamente cerrado con vigilancia continua y control extremo. Los individuos son puestos en lugares fijos, determinantes para vigilar y a la vez para ser vigilados. Cada uno tiene su lugar, ya que el ordenamiento funcional es completamente necesario. El modelo de la peste es la utopía de la sociedad disciplinaria, donde, como hemos visto se le da a cada uno

su lugar. El modelo de la lepra viene como herencia del modelo de exclusión y expulsión que ocurría en la Edad Media con los leprosos. Durante esta época el leproso era marcado y expulsado a las afueras de la vida social, constituyendo un modelo binario de leproso/no leproso. La diferencia con el modelo de la peste es que éste, se apoya en una organización de control y vigilancia que se ramifica y individualiza, mientras que el modelo de la lepra divide en contrarios.

La sociedad moderna, no obstante, combina ambos modelos apoyándolos. Las ciudades y sus dispositivos, las sociedades en definitiva, organizan mediante el sistema binario de la lepra dividiendo en normal-anormal, loco-cuerdo, sano-enfermo, etc., del mismo modo que aplica sobre el excluyente mecanismos individualizantes que tratan de llegar a reconocerlo para curarlo. Así es cómo el universo moderno construye las verdades en torno a la norma. Con ella un único cuerpo, un cuerpo correcto, un cuerpo perfecto. El cuerpo es sometido de manera que su apropiación lleve al beneficio de la sociedad, al cumplimiento de lo que la sociedad acepta como verdadero. Ahí el cuerpo tiene su lugar. ¿Pero qué pasa cuando el cuerpo rechaza el lugar impuesto? ¿Existe en ese contexto un lugar otro? ¿Cuál es su sitio? ¿Qué ocurre cuando el cuerpo quiere ser libre y no acepta un único cuerpo sino un cuerpo único?

### 2.3. Biopoder y docilidad de los cuerpos

Si observamos las líneas de estudio de Foucault que hemos analizado, podemos darnos cuenta que a pesar de ser exámenes dispares, todos se conectan por un mismo hecho que los reafirma y les da sentido: la aparición de la concepción del hombre como “hombre” y del cuerpo como “cuerpo”. La episteme moderna comienza cuando el “hombre” pasa a ser objeto de conocimiento. De una imagen divina de la locura se pasa a las ciencias humanas por el interés que surge sobre el “cuerpo” del hombre como paciente. La necesidad de un “cuerpo” útil para una sociedad emergente transformará el modo de establecer el poder y con él el cambio del sistema punitivo, del suplicio a la prisión, de la sociedad de sangre a la sociedad de sexualidad. Detrás de toda transformación y asociada a ella, Foucault sitúa esa nueva concepción que el propio hombre genera de sí y de su cuerpo.

Es por ello que sus estudios toman fuerza también en el ámbito de la corporalidad. El cuerpo pasa a ser centro del saber, y de ese interés proviene las grandes transformaciones de las que hemos hablado. El cuerpo es fundamental en Foucault y también lo son los procesos que sobre él recaen. *“Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”* (Foucault, 2002, p.140). De esta forma nos explica Foucault lo que entiende por cuerpo dócil. Es cierto que hemos hablado ya de procesos de normalización, de *Cuerpo productivo* y de disciplinas de castigos corporales, sin embargo, el interés de Foucault (y el nuestro propio) por la docilidad de los cuerpos, nos lleva a hacer un análisis más exhaustivo de como los mecanismos de poder y de saber se adueñan de nuestros cuerpos para dominarlos. Es necesario todavía saber de que manera el hombre genera mecanismos para hacerse con el

control de ese nuevo modo de verse en el universo. Sólo de esa manera podremos plantear el estudio de un cuerpo libre de dominaciones:

Ha habido en el curso de la edad clásica todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. El gran libro del hombre-máquina ha sido simultáneamente sobre dos registros: el anatómico-metafísico, del que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y los filósofos continuaron, y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo. Dos registros muy distintos ya que se trataba aquí de sumisión y de utilización, allá de funcionamiento y de explicación: cuerpo útil, cuerpo inteligible. Y, sin embargo, del uno al otro, puntos de cruce. (Foucault, 2002, p.140)

El interés analítico del cuerpo y sus funcionamientos se entremezcla con los procesos utilizados en el entrenamiento militar, que será para Foucault el ejemplo más claro al que acudir para reflexionar sobre la educación del cuerpo y sus transformaciones. El cuerpo del militar como el gran ejemplo de la docilidad de los cuerpos, y el sistema militar como imagen de la fábrica de los cuerpos fabricados que sirve para ejemplificar esa rigurosa coacción que sufre el cuerpo y sus propiedades, para sacar el mayor beneficio de él en un sistema codificado y para unas necesidades concretas.

Si pensamos en rendimiento del cuerpo, es cierto que esta búsqueda del aprendizaje para potenciar y duplicar resultados está en el hombre desde sus orígenes y en muchas artes y profesiones, sin ir más lejos, es una constante en el

arte circense. Cuando hablemos del *Cuerpo heroico* comenzaremos un análisis sobre estos términos centrados en el circo, que trate de fundamentar la relación que pueda existir entre un cuerpo que entendemos como libre, y a la vez, un cuerpo sometido a entrenamiento riguroso.

Sin embargo la búsqueda del cuerpo dócil de la que hablamos con el fin del Antiguo Régimen suma algunas características que lo distinguen. Por un lado, ya no hablamos del cuerpo como una unidad en líneas generales, sino de un trabajo más específico, en cada una de sus partes, sobre cada uno de sus mecanismos. Movimientos, actitudes, gestos, velocidad. Se traslada de esta forma la escala de control. Se modifica también el objeto, pues la transformación que se busca no está tanto en la conducta o el lenguaje del cuerpo sino en la eficacia del mismo:

No los elementos, o ya no los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo, sino la economía, la eficacia de los movimientos, su organización interna; la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio. La modalidad, en fin: implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que retícula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad- utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”. (Foucault, 2002, pp. 140-141)

Hay que diferenciar, no obstante, el sistema disciplinario de la esclavitud puesto que en él no existe una apropiación forzosa de los cuerpos. También de las relaciones de vasallaje ya que no proviene de una relación de sumisión codificada.

Del mismo modo de las disciplinas religiosas que prohíben más que utilizan. La disciplina existe desde mucho tiempo antes, en los ejércitos, en los sistemas eclesiásticos y también en los talleres, pero se vuelven regla con el nacimiento del arte del dominio del cuerpo humano. Pasa a ser una anatomía política ya que el poder explora al cuerpo para docilitarlo.

Esta nueva anatomía política, como todos los nuevos procesos, no surgen de forma repentina, sino que son fruto de múltiples procesos menores de orígenes varios, que coinciden hasta generar un método general. Los procesos disciplinarios están en los colegios, en los hospitales, institutos y en los nuevos modelos de organización militar, así como en las fábricas y cualquier mecanismo productivo. Camina de un dispositivo a otro hasta consolidarse y generar todo un sistema de poder alrededor de lo corporal. Evidentemente cada aparato tiene unas necesidades y por lo tanto un modo diferente de ejercer esa anatomía política, sin embargo son más los puntos que los unen, donde coinciden y se consolidan como técnicas esenciales. Todos esos similitudes responden a una anatomía política del detalle:

Una observación minuciosa del detalle, y a la vez una consideración política de estas pequeñas cosas, para el control y la utilización de los hombres, se abren paso a través de la época clásica, llevando consigo todo un conjunto de técnicas, todo un corpus de procedimientos y de saber, de descripciones, de recetas y de datos. Y de estas fruslerías, sin duda, ha nacido el hombre del humanismo moderno. (Foucault, 2002, p.145)

La disciplina opera normalmente a través de la distribución en el espacio. Acompaña a la disciplina un lugar cerrado al que llamamos *clausura*. Dicho lugar protege el reglamento disciplinario a través del encierro. Anteriormente hablábamos del *Gran Encierro*, pero ha existido muchos otros que han operado de

una manera más silenciosa pero con paralela semejanza. Los colegios convierten el internado en el régimen educativo modelo. Los cuarteles llenan los colegios militares, mientras que la fábrica se convierte en una ciudad cerrada, donde los trabajadores viven y se someten a las normas de comportamiento que tal ciudad exige; el patrón, el educador o el superior obtienen con esta economía del encierro el máximo de ventajas y la posibilidad de neutralizar los inconvenientes desde el comienzo. Sin embargo el principio de “clausura” no es ni indispensable ni suficiente para la mecánica disciplinaria.

*“A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo”* (Foucault, 2002, p.146), o lo que es lo mismo, ejercer el principio de localización elemental y el de la división por zonas. Se tratan de impedir así las distribuciones por grupos, analizar las pluralidades ambiguas, controlar la presencia y la ausencia de los individuos, dominar las comunicaciones. En definitiva poder vigilar y analizar las conductas individuales para poder llevarlas a un sistema basado en sanciones y méritos. El *principio de clausura* simplemente delimita el espacio, facilita el procedimiento pero es el principio de localización elemental y el de la división por zonas el que permite conocer para dominar y extraer utilidad, a través de la mecánica de una organización del espacio analítico. La arquitectura de los dispositivos avanza a favor de las necesidades. No es necesario únicamente saber donde encontrar a un individuo o tratar de conducir su conducta, también lo es poder establecer reglas de emplazamientos funcionales. Reglas basadas en la vigilancia conjunta y al mismo tiempo individual que localice y seleccione. Visión general para observar que el aparato funcione a la vez que la visión individual permite sacar conclusiones personalizadas y contabilizar variables como la fuerza, la rapidez, la constancia, etc.

La vigilancia cobra así dos funciones, por un lado la de impulsar la productividad, y por otro la de analizar para después comparar, la de sacar conclusiones del cuerpo singular en relación a unidades de estudio comunes que permiten establecer patrones, y de ese modo normas. De esas comparativas sobre la productividad de los cuerpos aparece el *rango* que designa el lugar que cada uno ocupa en esa clasificación. Y con él viene el orden y la distribución que pronto se hará con el dominio del orden escolar:

(...) rango atribuido a cada uno con motivo de cada tarea y cada prueba, rango que obtiene de semana en semana, de mes en mes, de año en año; alineamiento de los grupos de edad unos a continuación de los otros ; sucesión de las materias enseñadas, de las cuestiones tratadas según un orden de dificultad creciente. Y en este conjunto de alineamientos obligatorios, cada alumno de acuerdo con su edad, sus adelantos y su conducta, ocupa ya un orden ya otro; se desplaza sin cesar por esas series de casillas, las unas, ideales, que marcan una jerarquía del saber o de la capacidad, las otras que deben traducir materialmente en el espacio de la clase o del colegio la distribución de los valores o de los méritos. Movimiento perpetuo en el que los individuos sustituyen unos a otros, en un espacio ritmado por intervalos alienados. (Foucault, 2002, p.150)

Ocurre lo mismo con la enseñanza. La organización del espacio en series permitió pasar del sistema tradicional (que se basaba en el trabajo de un alumno con el maestro mientras los otros esperaban su turno) al control simultáneo de conjunto. Dando a cada individuo un lugar y un rango es posible controlar a cada uno de ellos situando el espacio escolar como una maquinaria de aprendizaje. La disciplina opera a través del análisis y de la distribución que transforman las masas confusas en ordenadas.

El control de presencia y ausencia, la distribución de los enfermos y de las enfermedades sistemáticamente, la asignación de rangos al escolar y al trabajador en respuesta a sus variables de conducta y de aprendizaje; todos ejemplos de organización de lo múltiple por el cual se impone un orden. La disciplina se ejerce mediante el continuo ejercicio de clasificación en función a las características comunes, reduciendo así las singularidades individuales. Es necesario clasificar y ordenar las masas para poder acercarse al individuo, pero no con intención de potenciar lo que lo diferencia sino con intención de potenciar lo que lo acerca al conjunto para que el propio conjunto recobre su sentido útil.

El empleo del tiempo, que ya interesaba al hombre en las viejas instituciones se desarrolla por entonces en colegios talleres y hospitales, que heredan las antiguas relaciones temporales modificándolas para aumentar su precisión. Si bien antes los tiempos venían marcados por la relación con Dios, (la hora de rezar, la hora de santiguarse, la hora de bendecir la mesa, etc.) ahora se desarrolla un nuevo modelo temporal basado en el rendimiento y la organización. Pronto el tiempo de las escuelas queda completamente definido, y su división perfectamente ceñida. Se construyen así horarios que marcan la hora de rezar del mismo modo que la hora del dictado, de las cuentas numéricas o la gramática. En mismo proceso ocurre en las fábricas al establecerse toda una política de reglas y sanciones con referencia al tiempo que regule a aquel que llega tantos minutos tarde, o que se excusa tanto tiempo de la hora de trabajo. El tiempo ya no es sólo un elemento de controlar las jornadas de trabajo sino una forma de controlar el modo en que se ejerce la jornada. El control del tiempo no funciona únicamente por su durabilidad sino también por su calidad.

Aparecen de esa forma nuevos mecanismo de control más precisos, como los cronómetros que permiten relacionar a los trabajadores, o a cualquiera que se

convierta en objeto de análisis, bajo una nueva variable, la comparación cronométrica. Este nuevo modo de análisis va a propiciar un sometimiento del cuerpo más específico. No se trata ya de conseguir la rapidez de un cuerpo dócil, se trata pues de estudiar e investigar como reducir décimas con el control parcial de cada elemento y cada gesto:

El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida, a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder. (Foucault, 2002, p.156)

Pronto todo ejercicio corporal estará codificado estableciendo una correlación del cuerpo y del gesto. La caligrafía, la lectura, al igual que cualquier trabajo en fábrica se rigen ahora bajo el buen empleo del cuerpo que será el que nos garantice el buen empleo del tiempo. Cada actividad concreta exige para su mayor productividad una posición definida de cada uno de los elementos de nuestro cuerpo, una actitud marcada y unos malos hábitos también explícitos de los que hay que huir por completo. A través de la disciplina se busca el gesto eficaz del mismo modo que se establece las relaciones que debe tener con los objetos que se manipula.

Cambia además el significado y el sentido del tiempo. Anteriormente su consciencia era completamente negativa, se ponía de manifiesto cuando se derrochaba o se perdía. Ir en contra del tiempo que Dios ha puesto a nuestro alcance era deshonoroso y pecado. La disciplina, sin embargo, plantea el tiempo con un carácter positivo. Es necesario no perder el tiempo, aprovecharlo y economizarlo para que en ese fraccionamiento parezca inagotable.

Foucault nos señala tres aparatos a través de los cuales opera la disciplina: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y el examen como procedimiento específico. La inspección jerárquica se fundamenta mediante la vigilancia, que ya analizábamos cuando hablábamos del modelo panóptico. Se produce pues una transformación en el acto arquitectónico. Se deja atrás el construir para ser visto (propio de los antiguos palacios), o el primar las situaciones estratégicas bajo las que se consolidaban las fortalezas para vigilar lo de fuera y proteger lo de dentro. Se desarrolla por entonces un tipo de arquitectura que va a favor del control y de la vigilancia de lo de dentro, para poder responder a los aparatos disciplinarios.

El modelo del panóptico de Bentham, se consolida como la maquinaria perfecta para ejercer el arte de vigilar, sin embargo hasta llegar a él se podría analizar multitud de modelos y de propuestas arquitectónicas que buscan la potenciación de la utilidad del edificio como dispositivo de control. La base de toda propuesta, la que convierte a los edificios en puros observatorios proviene del funcionamiento del campamento militar, y es de él justamente del que se extrae el funcionamiento de la vigilancia jerárquica. En los campamentos militares el control estaba medido de forma exacta, repartido con una exactitud tal que todo el conjunto operaba en ese sistema de control, y cada parte se convertía en pieza imprescindible del puzle del poder. Se estudia y se esquematiza desde la geometría de las avenidas, la colocación de las tiendas de campaña, la orientación, las entradas. Todo queda perfectamente definido para elaborar sobre ese plano de la ciudad un sistema mayor de miradas de control. Ya no prima el muro que encierra y que oculta sino el calculo perfecto de las aberturas y de las transparencias.

Y pronto la síntesis del campamento militar se extiende en la construcción de ciudades obreras, hospitales, asilos, edificios educativos, prisiones. Las construcciones y el urbanismo cambia, avanza, se modifica, pero queda la esencia que lo fundamenta, vigilar de forma jerárquica. Aparece lo que Foucault llama edificio como dispositivo; *el hospital-edificio, la escuela-edificio*, etc. El hospital ya no es simplemente el lugar donde acudir por las dolencias; *el hospital-edificio* tiene la obligación de operar como instrumento de acción médico, distribuir las enfermedades para evitar contagios, establecer el orden necesario para la observación de los enfermos, debe controlar incluso el recorrido del aire y la ventilación. Lo mismo ocurre con la *escuela-edificio* que articula todo su potencial arquitectónico para controlar el aprendizaje, la conducta y garantizar todo el sistema educativo impuesto.

Y así todos y cada uno de los dispositivos, de los edificios construidos por y a merced del poder disciplinario. Las instituciones han creado una maquinaria de control que opera de la misma forma que un microscopio con la conducta humana, y ahora la arquitectura apoya el proceso. Al mismo tiempo el que vigila es vigilado, y el poder reside en el propio sistema de vigilancia. Los aparatos disciplinarios no colocan el poder en manos de unas personas concretas, pone en marcha un sistema que lo garantiza por parte de todos, como si de una máquina se tratara. El modelo de Bentham consolida el funcionamiento de la maquinaria disciplinar sin embargo en él sigue operando el mismo ideal de vigilancia jerárquica. Los sistemas disciplinarios utilizan además de la vigilancia el castigo como modo de garantizar la disciplina:

En el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal. Beneficia de cierto privilegio de justicia, con sus propias leyes, sus delitos especificados, sus formas particulares de sanción, sus instancias de

juicio. Las disciplinas establecen una “infra- penalidad”, reticulan un espacio que las leyes dejan vacío; califican y reprimen un conjunto de conductas que su relativa indiferencia hacía sustraerse a los grandes sistemas de castigo. (Foucault, 2002, p.183)

Existe en ellos una micropenalidad del tiempo, de la actividad, de la palabra y la sexualidad. Los retrasos, la desobediencia, las charlas, la indecencia, la falta de higiene, de atención y de recato y una multitud de comportamientos más se convierten en objeto de esa micropenalidad. Se ocupan de algún modo de penalizar las conductas y las infracciones mas leves del comportamiento humano, aquellas que no sanciona los grandes aparatos punitivos, generando toda una serie de castigos, desde leves sometimientos físicos a humillaciones y privaciones. En definitiva tratan de someter a castigo todo lo que el sistema disciplinario considera castigable. Pero además, no sólo se ocupan de castigar las malas conductas, o las impropias que van en contra de la propia disciplina, sino que el castigo aparece también como modo de garantizar o regir todo el proceso del dispositivo.

De ese modo se elabora todo un sistema punitivo también de las “faltas” que se producen cuando un soldado, alumno o trabajador, no alcanza el nivel requerido. Se establece así unos tiempos de aprendizaje, de elaboración, de curación y de constituir aptitudes que establece una relación jurídico-natural, por la cual lo natural se convierte en referencia y lo excluyente en castigable. El castigo es pues esencialmente correctivo. La repetición se consolida como modelo de penar e aprendizaje insatisfactorio convirtiendo el castigo en modo de aprendizaje intensificado, mediante el cual castigar es ejercitar. Del mismo modo, el sistema de castigo se completa con su oponente, el de la recompensa. La disciplina premia del mismo modo que castiga, y es ahí donde más se diferencia de la sanción jurídica. La disciplina se rige pues una micropolítica del bien y el

mal, de sanción recompensa, donde la conducta se sitúa en el campo de las buenas y las malas puntuaciones, notas o apreciaciones. Esa contabilidad penal, que es ajena a la justicia ya que sólo castiga cuando se ejerce un delito, es la que permite obtener la balanza punitiva de cada individuo:

A través de esta microeconomía de una penalidad perpetua, se opera una diferenciación que no es la de los actos, sino la de los individuos mismos, de su índole de sus virtualidades, de su nivel o su valor. La disciplina, al sancionar los actos con exactitud, calibra los individuos “ en verdad”; la penalidad que pone en práctica se integra en el ciclo de conocimiento de los individuos. La distribución según los rangos o los grados tiene un doble papel: señalar las desviaciones, jerarquizar las cualidades, las competencias y las aptitudes; pero también castigar y recompensar. (..) La disciplina recompensa por el único juego de los ascensos, permitiendo ganar rangos y puestos; castiga haciendo retroceder y degradando. El rango por sí mismo equivale a recompensa o a castigo. (Foucault, 2002, p.186)

En definitiva, la disciplina opera a través de la diferenciación de los individuos en relación a un umbral al que se hace ver como natural. Medir cuantitativamente y jerarquizar en función del nivel de las capacidades, es su función principal generando límites y fronteras del comportamiento *normal* marcando y situando de forma clara el comienzo de lo *anormal*. La disciplina normaliza los cuerpos, y ese proceso de normalización se convierte en mecanismo fundamental del poder a partir del Neoclasicismo. La vigilancia opera en función de la norma que se ha de cumplir. Los procedimientos disciplinarios tienen sentido cuando buscan y garantizan el cumplimiento de la norma. Ahora todo es poder y el propio poder se confunde con la resistencia, decíamos, pues bien, esto únicamente es posible, tras procesos desde muchas instituciones de normalización. Poco a poco el cuerpo máquina va dejando lugar al cuerpo normal. La normalidad invade la conducta de los cuerpos que ya no se relacionan en

parámetros de utilidad sino de norma. La disciplina ha creado una fábrica de hombres normales:

El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de “enderezar conductas”; o sin duda, de hacer esto para retirar mejor y sacar más. No encadena las fuerzas para reducirlas; lo hace de manera que a la vez pueda multiplicarlas y usarlas. En lugar de plegar uniformemente y en masa todo lo que le está sometido, separa, analiza, diferencia, lleva sus procedimientos de descomposición hasta las singularidades necesarias y suficientes. “Encauza” las multitudes móviles, confusas, inútiles de cuerpos y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales – pequeñas células separadas, autonomías orgánicas, identidades y continuidades genéticas, segmentos combinatorios. La disciplina “fabrica” individuos; es la técnica específica de un poder que se da los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio. No es un poder triunfante que a partir de su propio exceso pueda fiarse en su superpotencia; es un poder modesto, suspicaz, que funciona según el modelo de una economía calculada pero permanente. (Foucault, 2002, p.175)

Y para facilitar esa mirada jerárquica y esos procesos normalizadores, que permitan diferenciar para sancionar aparece el examen. Examinar, independientemente del dispositivo que estemos analizando, significa la unión de experiencia y de poder, y como resultado el establecimiento de verdad. En el primer apartado hablábamos de las ciencias humanas como instituciones que generan las verdades del ser humano, sin embargo el examen (clínico, médico, laboral, académico) es el procedimiento mediante el cual esto ocurre. El examen permite analizar para diferenciar para clasificar para castigar para corregir. En él opera toda la mentalidad disciplinaria evolucionada y pone en evidencia la docilidad de los cuerpos. El examen se convierte en un nuevo modo de vigilar

para poder castigar al colocar los resultados examinados en la escala de los patrones de normalidad.

El hombre máquina de la utilidad evoluciona en el hombre de las normas naturales. La utopía se adueña de la sociedad, para establecer un mundo de iguales, un paraíso de semejanzas. La singularidad, la diferencia se sitúa en contra de la norma, fuera del nuevo espacio social y es sometida a procesos de corrección y de encauzamiento. El comportamiento heterotópico es encerrado bajo los grandes dispositivos sancionadores, que en el mejor de los casos reconducen conductas, o bien, en el peor, las apartan y las esconden. Ya no nos ocupa únicamente la relación verdad-posibilidad, ahora, la norma, el rango, la naturalidad de las cosas apoya a esa construcción de lo verdadero. Las verdades no provienen únicamente de una ciencia que las introduce a través de un discurso, son defendidas, garantizadas y sacralizadas al someterse a la regla comparativa de la normalidad.

## **CAPÍTULO 3. BIOPODER, ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA Y CIRCO**

*“Sin duda el objetivo principal en estos días no es descubrir  
lo que somos,(...) tenemos que imaginar y  
construir lo que podríamos ser (...)”*  
(Foucault, 1988, p. 11).

### **3.1. Tecnologías del yo**

Cuando Foucault decide comenzar con la investigación sobre la historia de la sexualidad, sus pretensiones son las de configurar un análisis de los aparatos normalizantes. Sin embargo, lejos de hacer una historia basada en las grandes prohibiciones acerca del sexo, Foucault descubre un nuevo camino que liga de manera compleja la sexualidad con el autodescubrimiento. El filósofo francés encuentra en este tipo de prohibiciones diferencias evidentes, ya que las prohibiciones sexuales se relacionan con la obligatoriedad de decir, justamente, la verdad sobre sí mismo. *“(...) el que concierne a la sexualidad ha sido emparejado con la obligación de un cierto desciframiento de uno mismo”* (Foucault, 2008, p. 35).

Su primer proyecto sufre así un desplazamiento al cuestionarse sobre el momento en el que se produce esa unión entre sexualidad y moralidad, y al descubrir en la antigüedad, modelos de subjetivación donde pensaba encontrar

mecanismos de coacción. Cuando el mecanismo de control, normalización y docilidad es inminente al sujeto y no a los dispositivos, el biopoder ya no busca disciplinar a la sociedad sino que opera, en este momento, para controlar y transformar la subjetividad. Busca crear la verdad y sofocar otras verdades posibles. Opera en las conciencias para sujetar la subjetividad de los sujetos.

Rodrigo Castro Orellana en su tesis doctoral titulada *Ética para un rostro de arena: Michael Foucault y el cuidado de la libertad* hace un análisis profundo de la subjetividad en toda la obra del francés y que se relaciona de manera clara con el modo que tienen los sujetos de entender la vida. Ahora bien, hay que tener claro que en la obra de Foucault hay dos partes muy diferentes en el estudio de la subjetividad. En su pensamiento, la mayor parte de las referencias a la subjetividad, viene ligadas a ese proceso de apropiación, por el cual los mecanismos de biopoder y saber se adueñan y construyen por nosotros, nuestra percepción de las cosas. Los procesos de subjetivación ligados al dominio de la subjetividad ocupan casi todas las publicaciones del pensamiento del filósofo, sin embargo, en sus últimos años de su vida, Foucault nos habla de la subjetividad desde otro punto de vista que niega la única relación entre subjetividad y sujeción. Foucault nos muestra entonces la posibilidad que tienen los hombres de autoconstituir su propia subjetividad, alejándose de los aparatos de dominación y convirtiéndose en dueños de su propia existencia:

Se trata de la constatación de que hay modalidades de subjetivación que no se reducen a la mera sujeción; de que existe procesos de autoconstitución de la subjetividad que implican una relación del individuo consigo mismo y no el simple sometimiento al imperativo normativo de ciertas prácticas. (Castro, 2004, p. 36)

Tras *La Voluntad del Saber* en 1976 la obra de Foucault entra en un periodo de descanso de casi ocho años, que se caracterizan por la ausencia de publicaciones, ubicando toda su reflexión en entrevistas y en los cursos del *Collège de France* hasta que en 1984 publica el segundo y tercer volumen de *Historia de la Sexualidad*. Es a partir de ese parón tras el primer volumen de la trilogía donde Foucault comienza a indagar en un nuevo terreno de investigación, y justamente por dicha indagación por la que aparece el nuevo valor de los procesos de subjetivación como *práctica de sí*: “*el individuo se toma a sí mismo como objeto para dar a su vida una orientación determinada, para autoconformarse*” (Álvarez, 1995, p.177).

De alguna forma Foucault justifica todos sus estudios, reubica todas sus conclusiones y les da una utilidad práctica. Da sentido a su obra, la dota de un carácter intencional, buscando respuesta a la problemática de la modernidad, que tantos años habían ocupado su obra: “*Debemos fomentar nuevas formas de subjetividad mediante el rechazo del tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante varios siglos*” (Foucault, 1988, p. 11). No se trata únicamente de saber quien somos sino de saberlo para poder negarlo y descubrir en esa negación un horizonte de nuevas verdades y subjetividades que de algún modo impugnen las impuestas por el saber y los mecanismos del biopoder. La subjetividad crea una nueva voluntad dedicada al individuo que permita crear espacios otros, líneas discursivas que escapen de los procesos de normalización que dominan la sociedad moderna, para poder ser libre y consolidarnos, únicamente de esta forma, como nosotros mismos. Del planteamiento de la subjetividad como tecnología de biopoder pasamos a un planteamiento basado en la autoconstitución, centrando ahora el interés en las técnicas del yo causantes de la auténtica transformación del individuo.

Esta nueva etapa no es más que el cambio de prisma de su pensamiento anterior. El objetivo es el mismo. Es el paso del que habla Deleuze del ¿qué puedo saber? al ¿qué puedo hacer? al ¿quién soy?; de la arqueología a la genealogía y a las técnicas de subjetivación. Del saber, al biopoder y a la gobernabilidad. De la verdad inmóvil al planteamiento de los otros modelos de verdad. Implícito en esa autoconstitución la resistencia. Veámoslo cuando analizábamos las características del poder para Foucault, que siempre donde hay poder hay resistencia y que esa resistencia nunca está fuera de las propias relaciones del biopoder. En *El sujeto y el poder* se recoge la siguiente declaración de Foucault (1988):

Quisiera sugerir aquí otra manera de avanzar hacia una nueva economía de las relaciones de poder(...). Este nuevo modo de investigación consiste en tomar como punto de partida las formas de resistencia contra los diferentes tipos de poder. O, para utilizar otra metáfora, consiste en utilizar esa resistencia como un catalizador químico que permita poner en evidencia las relaciones de poder, ver dónde se inscriben, descubrir sus puntos de aplicación y los métodos que utilizan. En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, se trata de analizar las relaciones de poder a través del enfrentamiento de las estrategias. (p. 5)

De esta forma ve en el análisis de las resistencias un camino necesario para entender el funcionamiento de las relaciones de poder, planteando un modelo de investigación donde es imposible observar la cordura sin la locura y el biopoder sin su resistencia. Es por ello apropiado centrarse ahora en ellas, ya que están lejos de ser únicamente una lucha contra la autoridad, siendo necesario para comprender su existencia encontrar sus similitudes. En el mismo artículo el propio Foucault describe una serie de características que están en todas las resistencias. Al igual que hicimos con el poder, vamos ahora a configurar un

esquema con las características que extraemos del análisis del filósofo acerca de toda resistencia:

- 1- Son transversales, ya que no se limitan a un lugar concreto, tipo de economía ni de gobierno.
- 2- El objetivo de las luchas reside en los efectos del biopoder como tal.
- 3- Son inmediatas ya que atacan al poder más cercano, al que acciona sobre los individuos. No se centran en el enemigo principal sino en el inmediato.
- 4- Cuestionan en todos los casos al individuo y a su estatus.

Por una parte, sostienen el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuales. Por otra parte, atacan todo lo que puede aislar al individuo, hacerlo romper sus lazos con los otros, dividir la vida comunitaria, obligar al individuo a recogerse en sí mismo y atarlo a sus propia identidad de un modo constrictivo. (Foucault, 1988, p.6)

- 5- Van en contra de todo privilegio que pueda establecer el saber.
- 6- Todas las resistencias están relacionadas con la pregunta ¿quiénes somos?
- 7- Pueden ser de tres tipos: las que se oponen a las formas de dominación, las que denuncian la explotación y las que lo hacen en contra del sometimiento del individuo. Aún cuando se conjugan siempre va a predominar un tipo de lucha. Nuestra sociedad es un claro ejemplo de ello, pues aun cuando no han desaparecido las luchas contra la dominación y la

explotación, las luchas contra las formas de sujeción lidera, sin duda, todas las luchas y resistencias, quizá porque el dominio de las subjetividades sea la nueva estrategia de las relaciones del poder.

Foucault realiza el estudio de las grandes tecnologías del yo y su evolución, que dividirá en dos contextos diferentes; por un lado en la filosofía grecorromana de los dos primeros siglos y por otro con la llegada del cristianismo. En *Michael Foucault. Tecnologías del yo y otros textos afines*, nos explica que existen cuatro tipos de tecnologías:

- 1) Tecnologías de producción (para producir, transformar o manipular cosas).
- 2) Tecnologías de sistemas de signos (para utilizar signos o símbolos).
- 3) Tecnologías de poder (para modelar conductas).
- 4) Tecnologías del yo (para transformarse a uno mismo).

Todas tienen en común que exigen la adquisición de habilidades a través de la modificación de la conducta del individuo, y por ello casi nunca funcionan de manera aislada. Generalmente las dos primeras afectan de forma directa a las ciencias y a la lingüística, mientras que las dos últimas, la del poder y del yo son las que afectan al dominio y al sujeto. Son las tecnologías de la gobernabilidad, que Foucault define como la relación entre las tecnologías de dominación de los otros y las tecnologías que afectan a uno mismo. Sobre las que afectan a las transformaciones personales, las tecnologías del yo, amplía la definición de esta forma:

(...) permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1988, p. 48)

El conjunto de prácticas que en Grecia se destinaban a la preocupación por sí o el cuidado de sí se constituían como *epimelesthai sautou*. El ocuparse de sí era para los griegos un principio fundamental en las ciudades y una regla necesaria para la conducta; se convierte además en un principio filosófico básico no sólo en la cultura griega y helenística sino también en la romana. *La epimeleia* marca un modelo de comportamiento con el mundo, una actitud ante la vida y un desplazamiento hacia los propios adentros, siendo así imprescindible en la historia de las prácticas de la subjetividad. Sin embargo en la actualidad tenemos una noción del preocuparse por uno mismo muy distinta. Se ha extrapolado el concepto y se ha puesto a merced de una ética del no-egoísmo, bien por la obligación de renuncia a uno mismo que marca la moral cristiana, o bien por la necesidad moderna para con la colectividad. Evidente pues, la necesidad de un estudio histórico sobre el cuidado de sí, que llevó a Foucault en sus últimos años a una relectura de los clásicos desde Platón a los padres de la iglesia:

En primer lugar nos encontramos con que el concepto equivale a una actitud general, a un determinado modo de enfrentarse al mundo, a un determinado modo de comportarse, de establecer relaciones con los otros.(...) En segundo lugar la *épiméleia heautou* es una determinada forma de atención, de mirada. Preocuparse por uno mismo implica que uno reconvierta su mirada y la desplace desde el exterior, desde el mundo, y desde los otros, hacia sí mismo. (...) designa también un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre

uno mismo a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo. (Foucault, 1994, pp. 34-35)

En *Hermenéutica del sujeto*, libro que recoge resúmenes del curso de 1982 del *Collège de France* que Michael Foucault pronuncia en su cátedra *Historia de los sistemas de pensamiento* define el término de *espiritualidad* diferenciándolo del de *filosofía*. Mientras que la filosofía pretende definir las condiciones del acceso del sujeto a la verdad, la espiritualidad sería el conjunto de prácticas y acciones sobre uno mismo que el sujeto realiza para provocar las transformaciones pertinentes para acceder a la verdad. Por tanto, se entiende que la verdad no está en el sujeto sino que para acceder a ella uno debe transformarse a sí mismo. La verdad se convierte no sólo en la recompensa a las transformaciones del yo, se convierte además en la tranquilidad del espíritu. La verdad por entonces no la crean las ciencias, ni el saber, ni la norma, ni la disciplina. Sólo es posible transformándonos a nosotros mismos y convirtiéndonos en adecuados para conseguirla. En este análisis del hombre y la verdad, las practicas de sí, en definitiva todas las tecnologías del yo, van a ser fundamentales para concebir otro tipo de sociedad posible, y para pensarnos como contrapunto de las antiguas sociedades.

Uno de los textos que Foucault considera más importantes en relación al principio de *cuidado de sí* es el *Alcibiades I* de Platón. A pesar de su origen incierto en cuanto a fecha y a las dudas con respecto a la veracidad del autor, se establece como texto fundamental y punto de partida para conocer la filosofía de Platón. En él encontramos a un personaje central, Alcibiades, que próximo a emprender su carrera pública y política, desea encontrar la manera de ser respetado e influyente por otros méritos ajenos a los privilegios de herencia. En una de las conversaciones, Sócrates (personaje de la obra) hace referencia al

cuidado de sí como forma para llegar al conocimiento. La conversación que sigue trata de dar respuesta a dos preguntas fundamentales: ¿qué es el sí? y ¿cómo hay que cuidarlo? Foucault (2008) lo analiza así:

El sí es un pronombre reflexivo y tiene dos sentidos. Auto significa - lo mismo- , pero también implica la noción de identidad. El sentido más tardío desplaza la pregunta desde - ¿Qué es este sí mismo? hasta ¿Cuál es el marco en el que podré encontrar mi identidad?(...) Cuando uno se preocupa del cuerpo uno no se preocupa de sí. El sí no es el vestir, ni los instrumentos, ni las posesiones. Ha de encontrarse en el principio que usa esos instrumentos, un principio que no es el cuerpo sino el alma. Uno ha de preocuparse por el alma: ésta es la principal actividad en el cuidado de sí. El cuidado de sí es el cuidado de la actividad y no el cuidado del alma como sustancia. La segunda pregunta es: ¿cómo debemos cuidar este principio de actividad, el alma? ¿En qué consiste este cuidado? Uno debe saber en que consiste el alma. El alma no puede conocerse a sí misma más que contemplándose en un elemento similar, en un espejo. Así, debe contemplar el elemento divino. En esta contemplación divina, el alma será capaz de descubrir las reglas que le sirvan de base únicamente para la conducta y la acción política. El esfuerzo del alma por conocerse a sí misma es el principio sobre el cual solamente puede fundarse la acción política, y Alcibiades será un buen político en la medida en que contemple su alma en el elemento divino. (pp. 58 – 59)

No sería acertado escoger el texto de Platón como único referente del cuidado de sí, ni siquiera sería correcto hablar únicamente de un tipo de tecnologías del yo en toda la cultura clásica. Existen diferencias notables en cuanto a la concepción del cuidado de sí y al tipo de técnicas del yo que se desarrollan en los distintos periodos grecorromanos. Por ejemplo en los periodo helenísticos y romanos la preocupación de sí no es únicamente una preparación para la vida política como nos describe Foucault en sus reflexiones sobre el *Alcibiades* de Platón, ni tampoco afectante únicamente a la gente joven. El

cuidado de sí se desplaza en este periodo para convertirse en un principio universal que alberga una manera de vivir para todo el mundo y durante toda la vida. Deja de ser un elemento pedagógico para convertirse en auto-medicina. Asimismo las primeras concepciones del cuidado de sí lo relacionan únicamente como preparación a la vida adulta mientras que en los periodos helenísticos y romanos como preparación para una proximidad feliz a la muerte.

Del mismo modo, el diálogo, técnica clave durante la Grecia de Platón, desaparece dando lugar a una cultura del silencio propia de las nuevas relaciones pedagógicas en los movimientos filosóficos del estoicismo que florecen en el periodo imperial. El silencio se convierte norma por lo que ya no se plantean preguntas sino que todo el énfasis se pone en desarrollar un arte de la escucha que pueda después de escuchar la voz del maestro, dar a la escucha la razón en uno mismo. Y de ese afán por escuchar más que por dialogar aparece una nueva configuración de las tecnologías del yo; destacamos de este periodo ejercicios como el examen de sí que se unen a la escritura, que se convierte en un técnica de introspección detallada, y a la vigilancia de los estados de ánimo, de las pasiones, la salud, las experiencias de la vida cotidiana para poder después escribir sobre ello. Es común así encontrarnos en esta época con cartas a amigos o anotaciones personales sobre lo que se ha hecho, lo que debería haberse hecho y la diferencia entre ambas reflexiones. Mientras que en el *Alcibiades* de Platón la verdad está dentro de uno mismo para los estoicos está en la enseñanza de los maestros.

Otra técnica estoica que muestra diferencias con las primeras concepciones del cuidado de sí es *la askesis*. La *askesis* incluye distintos ejercicios en los cuales se sitúa a sí mismo en situaciones complejas para ponerse a prueba: “(...) *el sujeto se pone a sí mismo en una situación en la que puede verificar si es capaz de afrontar acontecimientos y utilizar los discursos de los que dispone. Es una*

*cuestión de poner a prueba la preparación*” (Foucault, 2008, p.74). Esta práctica proviene de la *Melete* griega que consistía en suponer como sería la reacción de uno mismo ante una determinada situación. Los estoicos dotaron de esta práctica de características propias. Para ellos no se ha de imaginar situaciones de futuro posible, sino de imaginar situaciones desastrosas pese a su improbabilidad, debiendo además imaginarlas con la realidad en la que vives en el momento de la práctica no en la hipotética situación en la que estarás en un futuro. Es para los estoicos un ejercicio para afrontar situaciones. La *gimnasia*, otra de las prácticas griegas de donde proviene la *askesis*, consiste para los estoicos en hacer real el entrenamiento de afrontar situaciones. Para los griegos únicamente eran ejercicios de purificación. La abstinencia sexual, la privación física, la renuncia a la comida forman parte de este tipo de prácticas de examen de independencia del mundo externo al individuo.

Dejando las diferencias que puedan existir sobre el entendimiento del cuidado de sí debemos retomar lo que las une. A pesar de la evolución del término, todas las prácticas de sí están basadas en el ideal de transformación del yo. Está en ellas el principio de espiritualidad, por el cual el hombre no posee la verdad ni la condición necesaria para acceder a ella. Dicho principio marcará toda la configuración de las prácticas del arte de vivir. La determinación de que la verdad no está en el hombre como simple regalo por ser hombre, sino que precisa de una preparación y una transformación para conseguirla es común a todo el periodo clásico hasta que siglos más tarde el cartesianismo postulará al conocimiento como único acceso a la verdad. Es más, si en la actualidad se reflexiona sobre el principio filosófico más importante de la antigüedad, sin duda nuestra cabeza no nos traslada al *-cuidarse de sí mismo-* sino al *-gnothi sauton-* traducido como *-conócete a ti mismo-*, aforismo inscripto en el pronaos del templo de Apolo en Delfos. Pero este aforismo aparece en todos los textos

clásicos en relación al principio de cuidado de sí, y es este principio el que resulta como consecuencia para poder después ocuparse de uno mismo. Debes ocuparte de ti y por tal motivo debes conocerte. Ahora conocerse a sí mismo es la forma de renunciar a sí mismo, mientras que ocuparse de uno mismo es una inmoralidad pues la herencia cristiana propone la renuncia de sí como principio de salvación. Sin embargo el cristianismo prolonga el principio de transformación del individuo de los griegos, con la diferencia de que el objetivo no es el acceso a la verdad, sino el acceso al perdón y la salvación:

El cristianismo pertenece a las religiones de salvación. Es una de aquellas religiones que, en principio, deben conducir al individuo de una realidad a otra, de la vida a la muerte, del tiempo a la eternidad. Para conseguirlo, el cristianismo ha impuesto una serie de condiciones y de reglas de conducta con el fin de obtener cierta transformación del yo. El cristianismo no es tan sólo una religión de salvación, es una religión confesional. Impone obligaciones muy estrictas de verdad, dogma y canon, más de lo que hacen las religiones paganas. Las obligaciones referidas a la verdad de creer tal o cual cosa eran y son todavía muy numerosas. El deber de aceptar un conjunto de obligaciones, de considerar cierto número de libros como verdad permanente, de aceptar las decisiones autoritarias en materia de verdad, el no sólo creer ciertas cosas sino el demostrar que uno las cree y el aceptar institucionalmente la autoridad, son todas características del cristianismo. (Foucault, 2008, pp. 80-81)

Las transformaciones, las obligaciones y los dogmas buscan en el cristianismo el reconocimiento de sí. Existe un vínculo entre las obligaciones de la fe y lo referente a uno mismo. Conocerse a uno mismo no nos dará las herramientas para ocuparnos de nosotros sino para la purificación del alma. El fiel tiene el deber de realizar un examen introspectivo procurando no sólo conocer lo que ocurre en su interior (pasiones, tentaciones, deseos) sino confesarlas. La

verdad queda relegada al texto, a la palabra de Dios en los libros sagrados: *“El acceso a la verdad no puede concebirse sin la pureza del alma. La pureza del alma es una consecuencia del conocimiento de sí y una condición para comprender el texto (...)”*(Foucault, 2008,p. 81).

Este cambio lleva a que se desarrollen otra forma de tecnologías del yo, muchas herederas del pasado pero con las transformaciones oportunas para ser válidas en la nueva configuración del ser ante la divinidad. Veamos por ejemplo el cambio en el proceder de las tecnologías eclesíásticas referentes al perdón de los pecados, pues, la confesión y la penitencia tal como nosotros la conocemos son tecnologías tardías. En los primeros siglos del cristianismo existían dos formas que caracterizan el proceder de los padres de la iglesia, la *exomologèsis* y la *exagouresis*.

El término *exomologèsis* que del griego se traduce como -reconocimiento del hecho- significaba para los cristianos el reconocimiento público de ser cristianos. Se refería al ritual mediante el cual el pecador se reconocía convirtiéndose en penitente; el penitente era una condición que una vez impuesta nunca se borraba, una marca que impedía vivir de la misma manera que el resto, recordando el precio que se ha de pagar por el perdón. Incluso cuando se superaba con éxito los largos años de penitente, éste jamás podrá casarse ni ordenarse en el sacerdocio. Para obtener este estatuto, el de penitente, el pecador, debe solicitar al obispo la imposición explicando sus faltas, es decir haciendo uso de la *exomologèsis*. *“(...) es una forma de vida continuamente regida por la aceptación del tener que descubrirse a sí mismo. Debe estar visiblemente representada y acompañada por otras personas que reconozcan el ritual ”*(Foucault, 2008, p. 84). Cobra así la *exomologèsis* un carácter público que era inexistente por ejemplo para los estoicos. Lo privado para los estoicos es público para los cristianos ya

que el acto de hacer público se convertía en la moneda de cambio para obtener nuevamente la pureza conseguida mediante el bautismo. Borra el pecado al mismo tiempo que nos revela, no al hombre explicando el pecado sino al hombre como pecador.

Este acto de publicar para poder borrar se fundamentaba en el cristianismo primitivo partiendo de tres modelos. Por un lado el modelo médico y el del tribunal judicial. Uno debe mostrar las heridas para que puedan ser sanadas del mismo modo que se confiesan las faltas al juez para conseguir restablecer tu posición ante la ley. El tercer modelo, es probablemente al que los primeros cristianos le dieron más importancia para explicar la conexión entre borrar y publicar, y se trata del modelo de la muerte y los martirios. La penitencia se basa y se construye alrededor de la idea del hombre o la mujer, los mártires, que prefieren la muerte dolorosa antes al abandono de su fe. La penitencia se convierte en el motor que mueve la iglesia, y también en el que modifica a los hombres. Dejamos atrás el ocuparse de sí, lo que prima en la nueva moral cristiana es el descubrimiento de sí, que nos lleva según Foucault de una forma inminente a la destrucción del individuo y al fin de la creación de una propia subjetividad:

La penitencia es la consecuencia del cambio, de la ruptura consigo mismo, con el pasado y con el mundo. Es una forma de mostrar que se es capaz de renunciar a la vida y a sí mismo, de mostrar que se es capaz de enfrentarse a la muerte y aceptarla. La penitencia del pecado no tiene como objetivo el establecimiento de una identidad, pero sirve, en cambio, para señalar el rechazo del yo, la renuncia a sí mismo. (...) Representa una ruptura con la identidad pasada. Los gestos ostentosos tienen por función mostrar la verdad del estado en el que se encuentra el pecador. La revelación de sí es al mismo tiempo destrucción de sí. (Foucault, 2008, pp. 85-86)

El hacer público la condición de pecador en los primeros siglos de la iglesia dista mucho de la confesión de nuestros días que se sostiene por unos principios de verbalización. El arrepentimiento hoy debe ir de la mano de la confesión verbal ante un cura que mediante el sacramento, y haciendo de transición entre Dios y la tierra perdona las faltas cometidas. La *exomologèsis* no se puede entender como publicación verbal, es más bien ritual, teatral y simbólica.

La *exagouresis*, por otro lado, es un nuevo modelo de examen de sí sostenida por los principios cristianos de obediencia y contemplación. Veíamos antes que ya en periodos anteriores existe una fuerte unión entre maestro y aprendiz ya que el segundo necesitaba del primero para el perfeccionamiento de sí. Veíamos también que la relación llegaba a su fin una vez que el discípulo obtenía una vida feliz y la autonomía para ser dueño de sí, ya que la guía en ese camino era la función del maestro. Del mismo modo la vida monástica está basada también por una relación de maestro y discípulo pero el objetivo no es llegar a ser autónomo sino que en este caso la obediencia al maestro se concibe como eterna e indisoluble. El monje deberá tener siempre permiso de su director para todos y cada unos de sus actos, incluso el de la muerte. No existe ningún momento en el que el monje sea autónomo pues el yo se construye a sí mismo a través de la obediencia.

Ocurre igual con la vida contemplativa, que era destinada anteriormente para reforzar el conocimiento de uno mismo, está ahora enfocada a la contemplación permanente de Dios. Es obligación del monje descubrir si habita en él la pureza necesaria para a través de todos sus pensamientos contemplar a Dios. La *exagoreusis* analiza y verbaliza de forma continua los pensamientos llevada a cabo en la relación de la obediencia hacia otro. Existe por lo tanto conexión entre *exagoreusis* y la *exomologèsis*, ya que bien sea mediante el

modelo del martirio o el de la plena obediencia la revelación del yo es equivalente a la renuncia del propio yo. El ocuparse de sí deja paso a la renuncia de sí que será fundamental durante todo el cristianismo.

Durante el siglo XVIII dice Foucault, todas estas técnicas de verbalización serán reutilizadas por las ciencias humanas substituyendo la renuncia al yo por la constitución positiva de un nuevo yo marcando otro paso definitivo en ese precipicio de la libre subjetivación. De todo este procedimiento nos habla en *Michael Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* libro que publica una serie de conversaciones de Foucault un año antes de su muerte. Podemos observar como el filósofo insiste en el papel de la subjetividad en la cultura griega y en el proceso fundamental de la absorción y modificación radical de esos valores por parte de la moral cristiana. La hermenéutica sobre el cuidado de sí pasa de ser una actividad controlada por cada individuo a estar ligada a la dependencia de la voluntad divina:

Desde el instante en que el cuidado de sí mismo fue tarea de Dios, el hombre comenzó a perder el arsenal de recursos y técnicas que durante siglos habían sido desarrolladas a tales efectos. En consecuencia, el control de la subjetividad fue concedido a una figura superdotada; es decir el hombre transformó la ontología de su ser a un super-ser. Este rol lo asume más tarde el Estado moderno quien con su aparato hegemónico ha intervenido, controlado y pulverizado los remanentes de esta auto- educación ético- estética a manos de un sistema de educación dualista y utilitario que convierte al ser humano en máquina de consumo, alejándolo así de sus proyectos de vida y crecimiento espiritual como en ninguna etapa anterior de la historia. (Cenzano, 2012, p. 41)

Y podemos ahora hacer el recorrido inverso. Es a partir de aquí cuando comienza el estudio de la subjetividad como sujeción. El paso de la consolidación

de la moral cristiana en la configuración de las sociedades europeas, la llegada de la filosofía moderna y la adjudicación al conocimiento como único camino a la verdad, el nacimiento de las ciencias humanas, el hombre máquina, los procesos de normalización, la observación detallada, y un largo etcétera que evidencian la necesidad de constituir un nuevo modelo de sociedad y de dar respuesta a lo que el filósofo asume como el desmoronamiento de la libre práctica de la subjetividad.

### 3.2. La estética de la existencia

Cuando Foucault descubre ese nuevo camino del que antes hablamos en el la creación de la historia de la sexualidad su labor queda marcado por dos proyectos. Por un lado la pretensión de realizar un estudio genealógico sobre las tecnologías del yo (que hemos analizado antes). Por otro, uno mucho más ambicioso, el de trasladar los conceptos *del sí* al presente, para construir la nueva ética del hombre moderno. Sólo hay un camino ante la ausencia de moral, la actualización de la *Estética de la Existencia*:

Con el cristianismo vimos instaurarse lenta y progresivamente un cambio respecto a las morales antiguas que eran esencialmente una práctica, un estilo de libertad. Naturalmente también había algunas normas de comportamiento que regulaban la conducta de cada uno. Pero la voluntad de ser un sujeto moral y la búsqueda de una ética de la existencia eran, en la Antigüedad, un esfuerzo por afirmar la libertad y para dar a la propia vida cierta forma en la cual uno podía reconocerse, ser reconocidos por los otros y en donde la posteridad misma podía encontrar un ejemplo. Esta colaboración de la propia vida como una obra de arte personal, incluso si obedecía a cánones colectivos, me parece, estaba en el centro de la experiencia moral de la Voluntad de moral en la Antigüedad, mientras que en el cristianismo, con la religión del texto, la idea de una voluntad de Dios y el principio de una obediencia, la moral tomaba mucho más la forma de un código de reglas(...) De la Antigüedad al cristianismo pasamos de una moral que era esencialmente búsqueda de una ética personal a una moral como obediencia a un sistema de reglas (...) y a esta ausencia de moral responde y debe responder una búsqueda como la de una estética de la existencia. (Alba, 2012, pp. 174-175)

Existe entonces un deseo y una intención Foucaultiana, más allá de realizar un estudio únicamente teórico, de actualizar a nuestro hoy la tradición

clásica del arte de vivir. “De la idea de que el yo no nos es dado, creo que existe una sola consecuencia práctica: crearnos a nosotros mismos como una obra de arte” Foucault (citado por Castro, 2004, p. 307). Cabe aclarar que dicha pretensión no incluye que nos convirtamos en los griegos de otra época sino que esa insistencia en el comportamiento del hombre clásico se basa en el entusiasmo de comprobar la posibilidad de otras maneras de constituirse en sociedad. La experiencia que nos deja Grecia nos muestra que puede existir una moral sin la necesidad de un sistema de prohibiciones y de normas. Pero no basta únicamente con suprimir las prohibiciones pues el fin de estas no negaría la verdadera necesidad de una nueva sociedad. Es necesario conformar una ética que sustituya a la actual basada en la prohibición por una nueva configurada en elaboración del yo. Es necesario retomar y reconstruir nuestra propia *Estética de la Existencia*:

Me pregunto si nuestro problema de hoy no es similar a ése, en cierta manera, ya que muchos de nosotros no creemos más que la ética se funde en la religión, ni queremos tampoco un sistema legal que intervenga en nuestra vida moral, personal y privada. Muchos recientes movimientos de liberación se enfrentan con el hecho de no poder encontrar ninguna que no sea una ética fundada sobre el llamado conocimiento científico que dice qué es el yo, que es el deseo, qué es el inconsciente (...). Foucault (citado por Castro, 2004, p. 304)

Es cierto que este tipo de reflexión que une la existencia con lo artístico y lo estético no es nuevo ni contemporáneo. Desde la antigüedad griega los patrones de belleza eran cimientos conceptuales sobre los que desarrollar la existencia al igual que otras etapas en la historia o movimientos concretos como el Renacimiento o el Dandismo de Oscar Wilde. A pesar de la ya existencia de una visión marcada por una fuerte estetización de la vida el término como tal emerge del pensamiento filosófico contemporáneo y alude además a un compromiso mayor. “El carácter estético de los criterios éticos apuntan en Foucault, antes

que a una propuesta esteticista, a la conceptualización de la subjetividad como entidad desubstantivizada, estrictamente formal, en definitiva, como modo, como estilo de vida” (Lópiz, 2010, p. 363). La alusión a este concepto aparece en el segundo tomo de *Historia de la Sexualidad* al preguntarse por la problematización que surge de la unión de sexualidad y moralidad; sin embargo un año antes de ésta publicación, en 1983 Foucault lo introduce al estudiar la práctica de la parresia en uno de sus seminarios en el *Collège de France*. Y es que la parresia se convierte en la última etapa foucaultiana en centro importante de su estudio.

Es indispensable en la construcción de la relación del sujeto y la verdad. Es, además, una de las prácticas de sí que marcan la ética clásica y configuran una estética de la existencia pasada de la cual, según el proyecto Foucaultiano, debemos partir para configurar la nuestra propia. La parresia es el nexo de unión entre el cuidado de sí y el cuidado de los otros o lo que es lo mismo entre el gobierno de sí y el gobierno de los otros, haciendo alusión de manera igualitaria a la ética y a la política. Pero es además un concepto fundamental en esa historia de la verdad.

Es por tanto una actividad verbal o un modo de utilizar la palabra que se distingue de otras muchas como la retórica, que se convierte en su práctica oponente. En la parresia el que habla dice de manera exacta lo que piensa en su mente. Se conecta en gran medida al hablante y al discurso pues forma parte de una propia opinión. El parresisiastés habla con claridad huyendo de rodeos que puedan ocultar el pensamiento tal y como es. Al contrario de la retórica que utiliza una serie de técnicas para ganar el favor del que escucha, para convencer y persuadir, con la parresia no existe ánimo de modificar la opinión del que escucha, el que habla muestra tan directamente como pueda lo que él cree realmente. Sin embargo no es una opinión más, no se trata únicamente de decir lo

que cada uno piensa, la parresia va unida de alguna manera a la verdad: *“El <<juego parresiástico>> presupone que el parresiastés es alguien que tiene las cualidades morales que se requieren, primero para conocer la verdad y, segundo, para comunicar tal verdad a los otros”* (Foucault, 2004, p. 40).

Otra de las características básicas de la parresia es que siempre existe riesgo y peligro para el que dice la verdad en el acto de decirla. De tal forma que un profesor que da su opinión convencido de que es verdadera, no actúa con parresia. *“La parresia, por tanto, está vinculada al valor frente al peligro: requiere el valor de decir la verdad a pesar de cierto peligro. Y en su forma extrema, decir la verdad tiene lugar en el <juego> de la vida o la muerte”* (Foucault, 2004, p.42). Tiene la función de crítica más que la de conducir a la verdad, pero se apoya en ella para poder realizar el examen crítico. Crítica en la que además el que critica se sitúa en una posición de inferioridad. Es así voluntaria y cuando una confesión se produce a través de mecanismos de coacción o tortura no podremos hablar de parresia:

(...) la parresia es una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas) y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresia es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas(y también a sí mismo). En la parresia, el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, y el deber moral en lugar del propio interés y la apatía moral. (Foucault, 2004, p.46)

Foucault realiza un análisis minucioso de su evolución, de las diferencias entre los distintos periodos griegos, de cómo se refleja el término en la literatura de Eurípides profundizando en la genealogía de la palabra. Pero lo cierto, es que para nuestro análisis la parresia cobra importancia en su sentido más impugnativo. Decir una verdad a la que yo tengo acceso y que desmonta tu verdad preconcebida, es además de un ejercicio de subjetivación, un modelo de vida donde el deseo de autoconstituirse para acceder a la verdad y el deber en la obligación de compartirlo con el mundo marcan un recorrido claro en las artes de la existencia. “*Cuidarnos de nuestras conductas, de las relaciones con nosotros mismos y con los otros (...) tiene el carácter de una auténtica misión, una tarea reglada, una ocupación con sus procedimientos y sus objetivos. Su función es prácticamente curativa y terapéutica (...)*” (Foucault, 2004, p.21). La parresia encierra en sí toda la ética de la estética de la existencia.

El proyecto Foucaultiano de configurarnos hoy según una estética de la existencia viene marcado por la elección del sujeto de convertir los criterios estéticos como finalidad y fundamento durante su vida. Según palabras de Castro Orellana (2004): “*La actualización de la estética de la existencia vendría a resolver el vacío y la pobreza de nuestra experiencia moral contemporánea*” (p. 304). Lleva por lo tanto implícita la tarea de autoconstitución y el propósito de modelarse a sí mismo basándose en criterios de belleza, donde cada decisión y cada momento cree una experiencia de goce de sí fruto de una vida conducida por uno mismo y por propia decisión a la *inquietud de sí* o *epimeleia heautou*. La estética de la existencia propone un entendimiento del arte en nuestros días que no haga referencia únicamente a los objetos y a las cosas sino la posibilidad de extrapolar esa visión a la propia vida del sujeto, llevando a la vida a los mismos análisis y términos artísticos. “*Lo que me sorprende es el hecho de en nuestra*

*sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia(...)*¿Por qué no podría cada uno hacerse de su vida una auténtica obra de arte?” Foucault (citado por Giraldo, 2008, p.91). Propone crear nuevas posibilidades que convierta nuestra vida en obras de arte.

En el simple hecho de decidir moldear nuestra existencia partiendo de componentes estéticos hay subyugada la decisión de crear con nuestra obra un nuevo espacio donde la subjetividad se convierta en regla. ¿Qué hay más subjetivo que la belleza o los patrones estéticos? Lo que es bello para una persona puede resultar no serlo para otra, por lo que inminente a la decisión está el compromiso con la lucha contra la sumisión de las subjetividades y los gobiernos de individualización. Dice Foucault (citado por Giraldo, 2008, p.91) que “*no existe otro punto de apoyo primero y útil de resistencia al poder político que el que se encuentra en la relación de uno para consigo mismo*”. Lo que convierte a la práctica de convertir nuestra existencia en piezas artísticas en la primera y más básica de las resistencias que antes analizábamos. Se encuentra entre dos campos políticos el de autogobernarse y el de resistir al biopoder que intenta gobernarnos. Crea así necesariamente espacios otros, espacios personales de autogobierno.

Interesante la reflexión que hace sobre este hecho María Helena Bouiles Correa (2012) en un artículo titulado *Un concepto foucaultiano: estética de la existencia*:

El sujeto de la estética de la existencia se entiende a sí mismo y a los demás como fuerzas creadoras que, desde su libertad y su condición de posibilidad, devienen formas múltiples. (...) Por tanto es un sujeto que define sus propios criterios de estilo y de belleza, que pueden ser absolutamente disímiles: mientras que para unos lo bello es la actividad, la velocidad y el vértigo, para otros es la lentitud, la quietud y el recogimiento.(...) El sujeto de la estética de la existencia, asume las

diferencias (religiosas, políticas, de identidad sexual, de formas de vida, etc.) entre los individuos como formas posibles de los humano que despliega en el campo social sus posibilidades creativas. Los criterios estéticos y la racionalidad estética atienden asuntos de forma, composición, y transformación, en lugar de normas, preinscripciones, imperativos categóricos o pretensiones de verdad. El significado que se ha construido para el concepto estética de la existencia es un himno a la voluntad de poder que ha elegido la racionalidad estética como fundamento y finalidad a su existencia. Racionalidad estética que es diferente a la racionalidad instrumental, positivista y moderna; que ha derogado el < pienso, luego existo>, ha desmitificado (sin caer en el error de desvalorar o minimizar) la razón y ha elegido el siento, pienso y creo (de crear) luego existo. (p. 70)

Queda unido por tanto de manera indisoluble la estética de la existencia con la subjetividad. Pero ojo, la estética de la existencia contiene una clara dimensión política, no se trata únicamente de la defensa del hombre libre, o del cambio de la institucionalidad a favor de la libertad del individuo, se refiere más bien a los procesos que mediante la subjetivación se oponen a los mecanismos de sujeción; es sin ninguna duda un modelo de resistencia. No podríamos entender entonces las prácticas de la estética de la existencia como un retorno al sujeto, ya que la concepción del sujeto Foucaultiano es temporal, cambiante y en continua necesidad de rehacerse. *“El cuidado de sí, entonces, no supone un individualismo, sino una experiencia de intensificación de las relaciones con uno mismo.(...) describiría (...) el conjunto de posiciones variables que ocupa el sí mismo dentro del proceso de autoconformación de la subjetividad”* (Castro, 2004, p.319).

Se debe distinguir al sujeto de la estética de la existencia por su mutabilidad y su multiplicidad. Esa ética del arte de vivir huye del yo fijo y estable para constituir una ética basada no en la identidad sino en el estilo de la existencia. El sujeto en constante creación nos reafirma en la imposibilidad de

buscar en la ética de Foucault el retorno al sujeto y nos recuerda su carácter micropolítico. Refleja de alguna forma el arte de desobedecer al dispositivo y se reafirma en su modo de ser como resistencia. Analicemos las palabras de José Wilson Márquez Estrada (2007), en su artículo publicado con el título *La problematización del poder en Michael Foucault* y observemos como su descripción de micropolítica refleja claramente la alusión política de la estética de la existencia de la que estamos hablando:

Una micropolítica se distingue ante todo por la concepción que tiene del poder. Para la micropolítica el poder no es el Estado, no es el Príncipe, no es el aparato gubernamental, no es la Ley. No es una política que respuesta a los ejercicios del Estado o del aparato centralizado del poder. La micropolítica es anterior a la macropolítica, ya que plantea que el poder es anterior a lo político, es anterior a la Ley, es anterior al Estado, es la fuerza de lo social, es una fuerza primaria, es una fuerza activa, es la vida misma puesta en dinamismo. En este sentido, la micropolítica es minoritaria, minoritaria en el sentido en que no busca el control de lo social, no busca el ejercicio del control del poder.(...) busca romper, cuestionar, transformar la realidad por medio de la transformación de los efectos alienantes del poder en el sujeto.(...) La micropolítica busca la disolución del principio de identidad, para bloquear la macropolítica, pasando por un proceso de subjetivación, de afirmación de la diferencia, de la apertura del campo experimental, que posibilite la afirmación del tercero excluido como una promoción del afuera del sujeto. (...)En este orden de ideas, una micropolítica sería una práctica secreta en el orden privado del sujeto, donde se promueve la subjetivación como una experimentación por fuera de nuestros hábitos, abriendo un espacio de resistencia al poder, y ya que el poder esta interiorizado en el sujeto, permitir dentro de dicha micropolítica, una desterritorialización del poder como una práctica de expulsión. Esto sería, en términos foucaultianos, instalar una micropolítica como proceso de subjetivación por fuera del sujeto como instrumento del poder. Entonces, entendamos la micropolítica como un

ejercicio de deconstrucción de un pensamiento del afuera, que implica la emancipación definitiva del sujeto y que tiene vigencia inmediata en la práctica del ejercicio pleno de la vida, en términos de libertad y de posibilidad auténtica de creación. (pp. 100- 1015)

Podemos decir que ese carácter micropolítico de la estética de la existencia aleja la ética foucaultiana de la mera búsqueda individual de libertad y asume un compromiso político. No obstante también que su propuesta ética engloba el sentido mismo de su ideal de lo transgresor. Transgredir, en ese sentido significa construir discursos a favor de debilitar dominios. Si prestamos atención a la definición que Foucault hace de lo transgresor podemos comprender esta noción:

La transgresión es un gesto que concierne al límite; es ahí en esa finura de la línea que se manifiesta el destello de su paso pero quizás también de su trayectoria total, su origen mismo. (...) la transgresión franquea y no cesa de traspasar una línea que detrás de ella pronto se cierra en una ola de poca memoria retrocediendo así nuevamente hasta el horizonte de lo franqueable. (Foucault, 2010, s. P)

De ese modo, lo transgresor en Foucault adquiere un componente ético de solución y resistencia a las tácticas del biopoder que como veíamos atacar al dominio de la vida: “ (...) *de ese gran poder absoluto, dramático, sombrío que era el poder de la soberanía (...) con la tecnología del biopoder, la tecnología del poder sobre población como tal, sobre el hombre como ser viviente, aparece ahora un poder continuo, sabio, que es el poder de hacer vivir*” (Foucault, 2001, p. 223). Pero la singularidad debe no alejarse del hecho político y servir de modelo de resistencia: “*la experiencia debe permitir una transformación, una metamorfosis, que no sea simplemente la mía sino que pueda tener determinado valor, que sea accesible para los otros de forma tal que estos puedan hacer esa experiencia*” (Foucault, 2013, p.39).

Pues bien, es ahora, una vez dibujado todo el pensamiento de Michel Foucault, cuando podremos comenzar con el análisis del cuerpo transgresor del circo. Con él vendrán las respuestas a multitud de preguntas que ya se han esbozado y que serán decisivas para poder responder a nuestro planteamiento hipotético. Intentaremos descubrir de qué manera el carácter impugnativo es importante en la historia del circo. También buscaremos respuesta en la relación que existe entre circo y sociedad. Y fundamentalmente conduciremos nuestro estudio a comprender qué función ocupa lo transgresor en la búsqueda de lo sorprendente.

### 3.3. Circo, biopoder y transgresión

Dice Sartre que: *“Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que nosotros hacemos con lo que han hecho de nosotros”* Sartre (citado por Farina en Tognonato, 2001, p.61). En ese sentido, tras profundizar en el pensamiento foucaultiano y crear así una base conceptual de lo transgresor, podemos comenzar con el análisis en tales términos sobre la figura del cuerpo circense. Recordemos que de lo antes tratado cobraba valor la noción transgresora como herramienta micropolítica que además de construir singularidades, las enfrenta a los modelos del hombre del biopoder. Por esa razón, a partir de entonces comenzaremos a estudiar lo transgresor del cuerpo circense desde dos ópticas que se combine: por una lado como concepción de lo escénico y por otro como discurso en relación a su época. Descubriremos así como condiciona a su realidad el desarrollo del biopoder.

No obstante, para ello es necesario potenciar el factor específico concretando un poco más el campo de nuestro estudio. Por ese motivo, y aunque se puede intuir que el carácter impugnativo se desarrolla desde muchos aspectos, hay que dejar claro que nuestro enfoque se centrará por encima de todos en el cuerpo como centro de la investigación. Por ello, en ese intento de ir hacia lo específico, es imprescindible comprender que la corporalidad circense se compone de un amplio conjunto de cuerpos distintos donde la pluralidad es una de sus características. Por esa razón no sería acertado justamente en el arte de las diferencias agrupar a multitud de distintos en el estudio general de un único cuerpo. Sería más bien ir en contra de lo pretendido, y destruir, con tal agrupación, los distintos matices que lo separan.

Surge, de todo esto, la necesidad de evolucionar el estudio bajo la idea de construir grupos de análisis que, de alguna forma, conserven las características particulares de todas las representaciones escénicas que encontramos en la historia de lo circense. También que, al mismo tiempo, puedan generar agrupaciones fuertes en cuanto a su sentido y que además permitan traspasar sin problema el estudio de lo transgresor. Por esa razón, en este momento, dejaremos de hablar del cuerpo circense para comenzar a indagar sobre los cuerpos del circo.

Ahora bien, para desarrollar dicho esquema, tenemos que tener en cuenta el propio material de análisis y no obviar la relación entre público y escena en esta configuración. Por ello proponemos un desdoblamiento basado en el modo y las causas que provocan la sorpresa en el espectador. De esa manera obtendremos una catalogación de la tipología corpórea circense a despenas del modo de recepción. Tratamos de dar así al público del graderío el poder de, bajo su estudio, componer dichas agrupaciones específicas. Es evidente que cualquier manifestación transgresora pasa por el filtro del espectador. De alguna manera él decide lo que aplaude como novedoso y sorprendente o por el contrario repudia. En nuestra particular visión el espectador es parte absolutamente fundamental de su proceder y su construcción, por lo que comprendemos oportuno buscar a través de él las respuestas a nuestras pretensiones.

En este punto y mediante dicha reflexión, recordamos una catalogación que realizó Valle Inclán sobre la mirada del autor y la recepción del espectador que nos parece fundamental traer a colación. El 7 de Diciembre de 1928 en el diario *ABC* escribe lo siguiente:

Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modelos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira

de rodillas -y ésta es la posición más antigua en la literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean por decirlo así seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. Y hay una tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. (Redacción, 1928, p.3)

De esa manera propone Valle Inclán una relación imprescindible entre la mirada del autor y la mirada del espectador que fundamenta la distinción de los géneros artísticos. Explica así, que cuando el espectador observa a los personajes desde arriba, como seres inferiores con características que no les corresponden, se genera a través de la ironía dramática y por ese exceso de información que tiene el espectador, la risa y lo cómico. Por el contrario cuando los personajes son vistos desde una posición enfrentada, en el mismo nivel, aparece lo real, ya que lo que vemos en escena son situaciones vividas por personajes como nosotros mismos. Cuando los personajes que observamos no nos representan porque su diferencia se basa en su cercanía a lo divino aparece la tragedia y lo heroico.

El autor gallego añadirá una cuarta opción, que es la que dará fruto al

*Esperpento*, mediante la cual los personajes son vistos como una deformación grotesca de la realidad, de tal forma como si se vieran a través del culo de un vaso de cristal, o reflejados en unos espejos cóncavos o convexos, como los que se encuentran en el *Callejón del Gato* de Madrid.

No obstante, el planteamiento del autor, conecta, tal como nosotros buscamos, lo representado con la mirada, por lo que surge la oportunidad de someter la realidad circense a un análisis similar al de Valle Inclán. De esa manera podemos tratar de responder cómo, y desde qué prisma observa el público del circo a los distintos comportamientos corporales.

Descubrimos así que efectivamente existen manifestaciones que son asignadas por el público como propias de una corporalidad superior, y que se acerca a todo ese universo de lo heroico que nos explica el autor de la *Generación del 98*. También encontramos representaciones corpóreas pertenecientes al mundo de lo irrisorio y de lo repugnante, que nacen de la aceptación de una corporalidad inferior a la humana por parte del público de circo. No obstante, y de forma comprensible, no podemos hablar de manifestaciones que se produzcan como representación misma de la corporalidad humana, por lo que, la visión de igual a igual planteada por el escritor gallego es inexistente en la realidad corpórea circense.

Decimos que es comprensible ya que, como insistimos, el circo se configura a través de la sorpresa; la representación de lo cotidiano se fundamenta a través de otro tipo de codificación escénica que no se basa en lo sorprendente, por lo que generar corporalidades a imagen de la humana sería ir en contra de la propia pretensión de lo inesperado. Tenemos que negar así, de manera rotunda, la existencia de exhibiciones de cuerpos cercanos a quien se sienta a contemplarlos. Asistiremos únicamente al nacimiento del héroe, la reencarnación de lo cómico, o

a la exaltación de lo inferior humano pero nunca a la observación de lo cotidiano. El cuerpo que provoca risa o miedo porque como espectador nos hace observar lo inferior; o el cuerpo que asombra porque en su lejanía es extraordinariamente diferente a la norma.

Proponemos por lo tanto, una división del cuerpo del circo en tres tipos según lo hasta ahora expuesto, que darán lugar a los siguientes tres capítulos de la investigación: uno que agrupe a las corporalidades que generan ante el espectador la admiración heroica; otro que asocie a los cuerpos que provocan repulsión y miedo; y un tercero que reúna a las manifestaciones procedentes de la risa y lo cómico. Hablaremos desde ahora del *Cuerpo heroico*, del *Cuerpo monstruoso* y del *Cuerpo del payaso*.

Para ello daremos también prioridad investigativa a todos los textos y referencias que Foucault desarrolla cercano a los temas de nuestro análisis y en relación a las tres corporalidades propuestas. De esa manera, *Historia de la locura* será primordial para la comprensión de lo clownesco mientras que la arqueología del monstruo presentada en su texto *Los Anormales* se convertirá en fundamental para desarrollar las nociones afectantes al *Cuerpo monstruoso*. Del mismo modo, cobra gran valor una cita de Foucault, a la que acudiremos cuando desarrollemos su noción de heterotopía, en la que utiliza el ejemplo de la diversidad corpórea de los emplazamientos cercanos al circo como ejemplo de los espacios marcados por la singularidad.

Analizaremos en cada uno de los capítulos la fórmula de lo transgresor y la cercanía a la libertad corpórea. También de que manera se configuran cercanos a los saberes, las verdades y las políticas del hombre y su época; para poder descubrir cómo y a quién afecta la propia sorpresa que genera. Para ello aplicaremos sobre cada uno de los cuerpos una estructuración que pretenda

recorrer de manera arqueológica su propia existencia y desarrollo. Buscaremos en cada uno de los cuerpos su sentido en los tres grandes momentos que afectan de forma imprescindible a la escena circense y su porvenir: los orígenes, la consolidación del espectáculo y la actualidad.

Acudiremos primeramente a las primeras manifestaciones circense, al origen de su comportamiento asociado a los ancestros, para tratar de comprender de qué manera y bajo qué sentido surge todo aquello cercano a su corporalidad. Pasaremos después a observar su configuración durante la consolidación del circo como espectáculo definido, o bajo lo que también conocemos como circo moderno. Trataremos de observar que porta de su sentido anterior y cuales son aquellas cosas que evolucionan y se reestructuran. Finalmente trataremos de observar su presencia en la escena circense actual. Sólo de esa manera podemos encontrar su verdadero sentido.



## **CAPÍTULO 4. LA ESTÉTICA DEL CUERPO HEROICO EN EL CIRCO**

*“Hay que ser un verdadero héroe para enfrentarse con la moralidad de la época”* Foucault (citado por Molina, 2000, s.p).

### **4.1. El héroe inesperado**

El primero de los siguientes tres capítulos que siguen la investigación está dedicado al estudio del cuerpo que genera en el espectador la percepción de estar observando un cuerpo superior. El *Cuerpo heroico*, como así lo definimos, está compuesto por todas aquellas corporalidades que se desarrollan en el interior de lo circense bajo una búsqueda positiva de lo no normal. Así, todas sus manifestaciones buscan sorprender a través de la observación satisfactoria del vencimiento de los límites, principalmente corporales. La gran mayoría de las disciplinas circenses, se centran en éste modelo de corporalidad, y en dicha fórmula de la sorpresa. Trapecistas, equilibristas, malabaristas, contorsionistas, y todas sus variedades engloban tal proceder. Cada una de las especialidades podría ser estudiada, como veremos con algunos ejemplos, tras la analítica de la superación de los límites de posibilidad.

No obstante, en este capítulo se nos plantean dos realidades bien distintas: por un lado la que surge de la percepción del espectador que los convierte en héroes; por otro la que lejos de simbolismos los asocia al trabajo y la disciplina corporal que los acerca más bien a un cuerpo entendido bajo parámetros de docilidad que de libertad. Por ese motivo, trataremos en éste análisis de conjugar ambos componentes primordiales.

Si pensamos primero en el factor que los agrupa dentro de éste apartado, podemos comprender que tras la observación del vencimiento de los límites corporales el espectador se sale de la carpa para viajar a otro mundo, ya que la propia imposibilidad de lo que observan hace que lo que ve se asocie con otra realidad superior. Esas habilidades circenses que nos ubican en una esfera fuera de la humana, coloca al cuerpo milagroso en el ámbito de lo divino pues, aunque forme parte de las destrezas de hombres entrenados, la mente del espectador admira lo que contempla a través de un proceso de diferenciación de realidades. De forma inconsciente se carga de un valor estético y simbólico al cuerpo del artista, y sin saberlo, el público cambia su mirada, de espectador a devoto. El espectador deja de verlo para pasar a admirarlo.

Se acepta así un cuerpo ajeno y superior que, de alguna forma, se convierte en una sátira del cuerpo natural y que carga su heroicidad en el la misma lejanía. Dice Gasch (1947) en su obra *El circo y sus figuras* que “*Este triunfo de la voluntad humana sobre la materia, convertida esta última en obra bella merced de tal victoria, produce un doble placer: el placer estético y el que causa el espectáculo de la dificultad vencida*” (p. 25). El aplauso, por consiguiente, no sólo parte de un goce estético al observar lo bello sino que también está relacionado con el descubrimiento del héroe oculto en el hombre, con aquello que creíamos imposible y aprendimos posible. El aplauso también es para el propio

espectador, por descubrir, junto al artista, una nueva posibilidad sobre los límites corporales. Esa misma admiración por el valor de su aportación es lo que convierte al propio artista en héroe.

Precisamente, si comenzamos a indagar sobre la figura del héroe y nos detenemos, como es imprescindible hacer, en el estudio de Joseph Campbell, pronto encontramos alusiones al valor añadido del que hablamos. Nos explica en su libro *El Héroe de las mil caras* que toda aventura heroica, viene conectada con las fases de los ritos de iniciación, es decir: separación, iniciación y retorno. “*El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos*” (Campbell, 1972, p. 35). Así, el héroe comienza su viaje partiendo de la cotidianidad para adentrarse en lo misterioso y divino.

Existe, por lo tanto, una separación de las realidades humanas, que se nos dan en un comienzo, con las realidades heroicas, que marcan el inicio de la aventura. En ella, a través del viaje, el héroe ha de conseguir ese valor añadido al que nos referimos; un objeto, una victoria, algo que lo haga regresar al punto de partida habiendo modificado la situación inicial, liberando a sus vecinos del lugar de una amenaza, o recobrando la paz quebrantada. El retorno, sólo es posible tras las muestras del valor que todo héroe porta durante el viaje, y que lo convierten al regresar en un ser superior, reflejo del auténtico héroe que se escondía en interior de lo que parecía un hombre corriente.

Esta fórmula que englobaría el monomito del que nos habla Campbell, se cumple, según su estudio, en todas las historias heroicas y, por consiguiente, en todos los personajes de cuentos y religiosos. Si pensamos por ejemplo en Jasón,

veremos que abandona *Yoco* para adentrarse en el *Mar de las Maravillas* donde engaña al dragón que guarda el *Vellocino de Oro*, para una vez recuperado regresar y pedir su acceso al trono. Moisés liberó al pueblo de Israel y cruzo los desiertos en busca de tierra prometida; el viaje hasta el *Monte Sinaí* está plagado de hechos sobrenaturales, y con su llegada, fruto del valor de servir de guía del pueblo Israelita, obtuvo de mano de Dios la tabla de los diez mandamientos. Pensemos también en Caperucita, que abandona la casa de sus padres, para adentrarse en un bosque fantástico lleno de peligros, y que su valor ante el lobo disfrazado, y con la ayuda del Cazador, reestablecen nuevamente la paz en las sendas del bosque que se había convertido en despiadado con la presencia del Lobo Feroz.

Campbell elabora en ese estudio sobre el *Psicoanálisis del mito* infinidad de ejemplos y de puntos de unión entre las historias que nos conforman como hombres y que de alguna manera son creadas por nosotros mismos, en diferentes épocas, diferentes lugares, pero que, como demuestra en su libro, tras los mismos patrones de razonamiento. Por ello, en todas se cumple esa triple división: La aparición del hombre corriente, el viaje con peligros y el regreso tras el triunfo.

Si llevamos el análisis del viaje del héroe que nos presenta Campbell a nuestro objeto de estudio, descubrimos que del mismo modo se cumple la fórmula del monomito. Recordemos, separación, iniciación y retorno que, fruto del valor desempeñado, lo niega como el hombre que parecía y lo convierte en el héroe inesperado. También el artista de circo se muestra en un comienzo con una apariencia natural, humana, en ese *-mundo de todos los días-* que el espectador acepta como comprensible. Ve a un hombre, lo entiende, lo sitúa, se iguala a él. Cuando el acto comienza lo hace consigo el viaje. El espectador descubre que lo que parecía a simple vista no se corresponde con la realidad a través de la

separación de realidades de la que antes hablábamos. La cotidianidad es separada y negada por el sentimiento del espectador que observa. Comienza, a partir de ese momento la iniciación del viaje por tierras extrañas, que los personajes hacían por un mundo de aventuras, y que llevará al espectador de circo a un mundo de desconocimiento y de sorpresas, que destruye la concepción de las cosas y nuestra relación con las verdades creadas. Es durante ese viaje donde el espectador acepta su error a favor de la superioridad mostrada, así como el impugnativo carácter de convertir en posible lo pensado imposible.

De esa manera, la etapa de la que nos habla Campbell destinada al viaje misterioso se produce en la realidad circense relacionada con los propios límites del conocimiento. El mundo de riesgos del héroe comienza con el artista de circo al empezar a indagar en lo no conocido. La aceptación de las verdades y los límites que el hombre construye alrededor de lo posible, potencian y llevan a término este proceso de admiración heroica. La singularidad del artista va acompañada de un factor determinante marcado por la intención de transformar la perspectiva del espectador. Del mismo modo que ocurre con el monomito el valor añadido que porta el héroe debe modificar a su contexto. Sin ella es imposible hablar de realidad heroica.

Cuando el artista termina, cuando inmóvil espera y recibe el aplauso, el hombre retorna héroe y trae ese valor añadido imprescindible. Vuelve con él el entendimiento de que existe otra realidad posible oculta y desconocida de pensar en lo humano. Nos enseña con su regreso que los límites del hombre los crea el propio hombre y perplejos ante el descubrimiento, aplauden. Con su vuelta el público se transforma en algo que evidencia la relatividad humana y que pone de manifiesto la necesidad de alejarse de todo lo que nos dice como son y deben ser las cosas para descubrir el universo por nosotros mismos. Esta constitución del

héroe viene marcada por esa idea de relatividad humana que analizábamos en la última parte de *Las palabras y las cosas* donde Foucault oponía la estructura epistémica actual del hombre como centro de ordenanza con su analítica de la finitud humana. Es a través del ataque a esa relatividad del saber que fundamenta la muerte del hombre por la que el circo construye su heroicidad. No busca con ello construir nuevas estructuras de epistemológicas sino convertir en hecho artístico la principal tensión del pensamiento moderno que enfrenta al hombre como centro de entendimiento con las propias limitaciones humanas:

En la experiencia moderna, la posibilidad de instaurar al hombre en un saber, la simple aparición de esa nueva figura en el campo de la episteme, implicaron un imperativo que obsesiona al pensamiento desde su interior (...) lo esencial es que el pensamiento es para sí mismo y en el espesor de su trabajo a la vez saber y modificación de aquello que sabe, reflexión y transformación del modo de ser de aquello sobre lo cual reflexiona. (Foucault, 1968, 318)

No obstante, ese valor añadido fundamental para lo heroico se compone en lo circense muy cercano a la muerte. La nueva mirada no se construye a través de una simple enseñanza, ni se trata únicamente de aportar al conocimiento algo desconocido, sino que se codifica mediante el riesgo que supone la búsqueda de lo que transgrede el conocimiento corporal.

Del mismo modo que la línea de la que nos hablaba Foucault en su definición de lo transgresor se configuran los límites de posibilidad corpóreos, donde una vez franqueados por los artistas surge un nuevo horizonte a traspasar. Esa franja, además, se ubica en una posición de riesgo extremo por lo que lo heroico surge del hecho mismo de ganarle la batalla a la muerte y componer un tipo de corporalidad que era negada según los límites de lo pensado: “(...) *el héroe es el símbolo de esa divina imagen creadora y redentora que está*

*escondida dentro de todos nosotros y sólo espera ser reconocida y restituida a la vida”* (Campbell, 1972, p. 43). De esa manera la posibilidad de muerte completa el esquema heroico.

Podría parecer que la muerte y el peligro en el circo son cosas del pasado. Lejos de ello, para desmontar esa teoría basta con acudir simplemente a noticias y periódicos de los últimos tiempos. Lamentablemente, éstos años han sido nefastos en lo que muertes en el circo se refiere como podemos analizar en las siguientes notas de prensa que se hacen eco de la tragedia de la que hablamos, y que demuestran que la batalla contra la muerte que se establece en una pista de circo no siempre tiene el mismo final:

#### Terror en función de circo en México

Tigre de bengala mata a su domador: Mientras el público se levantaba para escapar, el hombre era ayudado por sus compañeros que golpeaban sin cesar al animal. (...)El domador fue trasladado a la Cruz Roja del Hospital Huatabampo donde murió mientras recibía la atención de urgencia, informó Milenio. (*La Gran Época*. 4 de Febrero del 2013)

#### Muere un acróbata tras un accidente tras una actuación del Circo del Sol

Una acróbata francesa de 31 años, integrante del espectáculo «Ka» del Circo del Sol, murió este sábado al caer desde unos 15 metros de altura durante una presentación en Las Vegas. Sarah Guyard-Guillot, oriunda de París, falleció pocas horas después en un hospital (*ABC*. 7 de Julio del 2013)

### Nueve acróbatas heridos durante un acto del circo Ringling Brothers 5 de Mayo del 2014

Un plataforma colapsó durante la presentación de una escena acrobática presentada en un circo el domingo, causando que ocho acróbatas se desplomaran al suelo. Nueve miembros del elenco del circo resultaron heridos en la caída, incluyendo a un bailarín que estaba debajo de la "lámpara tipo araña humana" que cayó. Otras personas que aún no han sido contadas sufrieron heridas menores. El accidente fue reportado unos 45 minutos tras haberse iniciado el espectáculo *Legends* del Ringling Bros. and Barnum and Bailey Circus a las 11 a.m., en la localidad Dunkin' Donuts Center de Providence, Rhode Island. Stephen Payne, portavoz de Feld Entertainment, la compañía matriz del circo, dijo que el accidente ocurrió durante una parte del espectáculo en la cual ocho acróbatas "cuelgan como una lámpara tipo araña" del cabello. (*People en Español*. 5 de Mayo del 2014)

### La trágica caída de un acróbata de circo

Un acróbata de un circo brasileño murió después de caer de una altura de casi 11 metros sobre el escenario y frente al público durante una presentación en vivo. Un video registrado por el circo 'Tihany Spectacular', ubicado en Londrina, Brasil, registró el momento en que Wilson Gomes Barreto, de 28 años, se perdió su salto y cayó al piso del escenario tras una prueba de alto vuelo. (*Diario Popular*. 26 de Mayo del 2014)

De ese modo podemos considerar que el primer conector del circo con el héroe se establece por el valor ante la muerte. No obstante, el factor mortal en el circo no es un elemento mitificado ni un componente idealizado. Los actos de circo contienen un riesgo real, y su historia está plagada de hombres que perdieron la batalla. El riesgo del acto, y la posibilidad de muerte genera en el espectador,

del mismo modo que en el cine de terror, una tensión producida entre las ganas de ver y el miedo a que en cualquier momento ocurra la tragedia. Lo peligroso se une a la belleza del peligro, ya que el espectador de circo tiene siempre presente la fatalidad en su contemplación.

Por esa razón, hay algo heroico en el acto mismo de jugarse la vida, y aceptar el destino. Sin ir más lejos la aceptación del sino es un componente imprescindible para la existencia del héroe trágico. En un análisis dramático sobre una historia, no podemos hablar de tragedia y héroe simplemente porque éste protagonice una fatalidad. Es necesario, que ese personaje sea conocedor de lo que puede ocurrir, y acepte, con todas las consecuencias el valor de sus actos. Es el héroe alguien que como también Campbell (1972) nos recuerda entrega su vida a una causa superior a su propia existencia:

(...) asimismo es representante de la fuerza de la decisión personal: el Coro (la ciudad) le dice cómo debe comportarse, pero él, «que no oye ni ve más que aquello que le sale del corazón» (Lasso de la Vega, 1992: 51), sólo acata su propia verdad nacida en la soledad de su dolor y en las exigencias de una respuesta personal; el sufrimiento se constituye así en escuela y en prueba, en ocasión para realizar su conflictiva heroicidad. (Lenis, 2014, p. 143)

Pensemos por ejemplo en un personaje que sale de casa y muere por un rayo; su muerte no lo convierte en héroe, sino simplemente en un personaje dramático ante una dramática situación. Si por el contrario, ese mismo personaje sabe antes de salir de casa que existe la posibilidad de ser destrozado por un rayo, y aun así pone por delante la importancia de la realización de su tarea, el hecho ya no es dramático sino trágico; acepta el destino y eso lo convierte en héroe.

El artista de circo, al igual que el héroe trágico lo acepta, a sabiendas que con él puede estar el encuentro con el fin en esa batalla entre volver héroe o morir hombre. En cada repetición del acto, ya sea en una función o un ensayo, el artista vuelve a mantener el mismo pulso. La competición, el triunfo y la derrota, existe en todos los artistas y en todas las épocas. De alguna manera, su presencia, o la posibilidad de su inminente entrada en escena pone de manifiesto la inútil idea de negarle al circo su heroicidad.

Pero en esa idealización mítica de la figura del héroe aparecen diferentes cuestiones que lo relacionan con lo real, ya que todo el universo mitológico se construye como resultado de un pasado ritual. De esa manera, debemos volver la vista atrás y analizar en los orígenes del hombre las primeras manifestaciones circenses. Siempre que hablemos de mito es necesario acudir a un rito: *“Un mito es, en dos palabras, una historia ejemplar (...) el mito narra algo extraordinario, que se sale de la vulgaridad de todos los días y que es majestuoso y digno de ser recordado por ésta y por las generaciones futuras”* (Guzmán, s.f, s.p). Pero esa historia ejemplar siempre hace alusión a una práctica ritual anterior. *“(...) el mito <<surgió de los ritos>>, lo que equivale a decir que era de carácter secundario.(...) primero se inventaron los ritos, para fines de fertilidad, y luego, para fines de propaganda, se inventaron adicionalmente los mitos”* (Burkert, 2011, p. 102).

Más que de ordenar en importancia, lo fundamental es entenderlos como indisolubles. Hay que dejar claro que esta conexión va a ser fundamental en el análisis del cuerpo transgresor. Antes explicábamos que trataríamos de someter el comportamiento corporal circense a un estudio en tres etapas bien distintas, centradas en los orígenes, en la aparición del espectáculo y en la actualidad. Detrás de esa indagación temporal clave, late fuerte esta concepción de causalidad

entre lo que fue rito y surge como espectáculo. Por ello, en esa búsqueda, trataremos de analizar la unión planteada y a través de un viaje hereditario que se formula desde el rito, el mito, la fiesta, hasta la consolidación propia de lo escénico<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta unión de la que hablamos se observa de forma clara en muchos otros ejemplos, que animan a buscar en lo circense este mismo sentido. Si pensamos por ejemplo en *El mito de las lemnias*, no es difícil asociarlo a prácticas rituales anteriores. El mito, que cuenta que las mujeres de la isla de Lemnos se negaron a adorar a la Diosa Afrodita son castigadas por ésta con un insoportable hedor que se desprendía de sus cuerpos. Los hombres de la isla, que no soportaban tal olor, repudiaban a sus esposas y buscaban consuelo en brazos de las esclavas tracias, provocando el enfado de sus mujeres, que veían como sus hombres las abandonaban. Este hecho llevó a que se cobraran venganza y dieran muerte durante una a todos los hombres de Lemnos. Desde ese momento la isla era únicamente habitada por mujeres, hasta que un día llegaron los Argonautas, y las mujeres tomaron como maridos a los nuevos hombres, recuperando la presencia masculina en la isla de Lemnos. No obstante, esta historia ejemplar nace de una práctica ritual anterior, que fundamenta esa unión de la que estamos hablando. El ritual consistía en un proceso de purificación, por el cual se extendían todos los fuegos de la isla de Lemnos y los hombres permanecían separados de las mujeres, hasta que a través de lo que conocemos como *El Rito del Fuego Nuevo* los habitantes de la isla restablecían nuevamente el fuego con uno traído del otro lado del mar. La unión del rito de purificación con la historia ejemplar que nos da el mito es evidente. La separación de hombres y mujeres a través del asesinato de todos los varones, la ausencia de fuego del mismo modo que la ausencia del sexo masculino en la isla, y la recuperación del fuego traído por mar con la llegada de los barcos argonautas, ponen en evidencia la unión, que ejemplificamos con éste, entre mito y rito. Del mismo modo podemos extender el análisis y contemplar multitud de fiestas y espectáculos donde el fuego cobra todo el protagonismo. Es difícil por ejemplo asignar el origen inmediato de las festividades de *San Juan*, sin embargo podemos comprender que dicha fiesta procede de un ritual de adoración. Conserva todavía en la actualidad esa unión con el astro solar, pues además de la presencia del fuego, seguimos celebrándolo el día de la noche más larga. La dificultad de encontrar un origen exacto procede de que desde el origen del hombre y en casi todas las culturas la adoración al sol y los rituales de fuego son una constante. Si pensamos también las *Fallas Valencianas*,

Hay detrás de esta búsqueda el sentido mismo de la investigación. Solamente escurriendo en el origen podremos comprender de una forma más directa y concreta, la síntesis de su carácter, el motivo por el que nacen y la oportunidad perfecta para estudiar su evolución. Porque el espectáculo nace cuando se sustituye la mirada del Dios, que es el que recibe los sacrificios, por la del hombre, que se convierte en el ofrecido. Por ello, para nuestro objetivo, debemos abandonar temporalmente el espectáculo para analizar el rito, y ver en su nacimiento el comportamiento de lo impugnativo y liberador. Es necesario acudir a las primeras manifestaciones circenses para observar desde el principio más remoto qué relación exacta guarda el circo con lo divino y qué porta hasta su nacimiento como espectáculo de todas esas primeras manifestaciones.

*“Hay más de mil muertes pequeñas y acechadoras escondidas en el circo. Por eso el circo es redondo, para que la muerte no pueda ocultarse en ninguna esquina”* (Eguizábal, 2012, pp. 11-12). De esta manera y de un modo poético relaciona Eguizábal la presencia de la muerte con el rito a través de la forma circular de su pista. A pesar de, como analizaremos en breve, el circo moderno se constituye principalmente como un espectáculo ecuestre y lo circular de las pistas es consecuencia inmediata de este hecho, hay investigadores que ven en el círculo una unión todavía mística con los rituales pasados. Pese a no negar la evidencia de la influencia espacial que los caballos traen a escena, sostienen, de ese modo la concepción de un espacio sacro.

---

donde el fuego es el real protagonista del espectáculo, tenemos que volver a conectar el fuego con los ritos al sol, con los mitos naciente de éste, y con una fiesta, según muchos la víspera de San José, según otras fiestas paganas anteriores, pero que preceden al espectáculo, y reafirman la unión planteada.

Además de Eguizábal hace mención a este hecho la historiadora de circo Beatriz Seibel (2005): “*El arte circense ha conservado a través del tiempo el espacio circular y la cualidad del rito de comunicación directa con los espectadores*” (p. 9). Esa relación directa que todavía se sostiene en el circo a través de paradas, miradas, gestos con la mano que piden aplausos, conserva según la historiadora argentina la misma intención ritual de hacer participar a los asistentes. Es contundente Seibel en relacionar la realidad circense existente con un pasado ritual. En su *Historia del circo* se refiere a esa realidad ritual de la siguiente manera:

El arte circense de hoy es el arte de la destreza corporal exhibida para los espectadores, el espectáculo más antiguo del mundo, que puede rastrearse desde tiempos remotos en los rituales de los cinco continentes. Porque la unión de danza en sentido amplio, palabra y música que caracteriza a los ritos, están en el origen del circo. Así como la unidad de opuestos, lo cómico y lo dramático, que se da en forma simultánea, o sucesiva, en la representación seria o la representación paródica del ritual. (p. 9)

También Jacob (2002) habla de lo circular y su asociación con lo infinito:

C'est cette figure géométric simple et puissante, symbole á la fois de pureté et d'infini, qui a constitué le singulier berceau de l'une des formes spectaculiers les plus inventives jamais imaginées par les hommes. Le cirque est avant tout un divertissement, mais c'est également le foyer idéal pour un ensemble d'interpretations poétiques, métaphoriques et mythiques(...). (pp. 6-7)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Traducción: Es esta figura simple y poderosa, símbolo a la vez de lo puro y lo infinito, quien constituyó la singular cuna de una de las formas de espectáculo más ingeniosas jamás

Estas reflexiones nos confirman la relación pensada por muchos autores; no obstante, nuestra indagación pretende más bien analizar el comportamiento del cuerpo y no tanto del espacio sagrado. Por esa razón trataremos de explicar aquellas obras artísticas que se conservan de civilizaciones antiguas donde aparece reflejada la actividad circense para, a través de sus descripciones, tratar de encontrar su sentido y presencia en la configuración misma del acto ritual. En ese sentido, descubrimos que una de las formas circenses que aparece en las manifestaciones artísticas más antiguas es el arte de los malabares.

La primera representación que se conoce sobre el arte de los malabares, la encontramos en Egipto: “*En occidente los egipcios representan en las paredes de roca de las grutas de Beni- Hassan a sus malabaristas con tres pelotas, unos 3500 años antes de Cristo*” (Seibel, 2005, p.25). La pintura a la que se refiere se encuentra en un muro de una tumba de un príncipe desconocido que data de la época del Imperio Medio del Antiguo Egipto sobre 1994-1781 a.C. También encontramos este tipo de representaciones en otra obra importante en relación al valor ritual formada por una escultura de terracota, que actualmente custodia el *Staatliche Museen zu Berlin*. Datada alrededor del 200 a.C. Procedente del periodo helenístico de la Antigua Grecia. La escultura representa a un hombre realizando equilibrios con pelotas colocadas en diferentes partes de su cuerpo:

El malabarista vestido con un delantal, lleva una guirnalda alrededor del cuello. El gesto del malabarista está concentrado en sus cuatro bolas, de las que una se ha perdido. En el pliegue del codo se ven restos de esta bola. El malabarista, por

---

imaginadas por los hombres. El circo es ante todo entretenimiento, pero igualmente el hogar perfecto para un conjunto de interpretaciones poéticas, metafísicas y míticas (...).

la forma de la cara y por su cabellera espesa y rizada, está caracterizado como un joven negro. Se apoya sobre su pie izquierdo haciendo malabarismos con las pelotas en la cabeza y en la rodilla y en mano derecha. (Moliné, s.f, s.p)

Este tipo de prácticas se extienden además en las culturas prehispánicas. El historiador de circo Julio Revolledo (2001), hace mención en un artículo llamado *El circo en la cultura mexicana*, publicado en *Voces y trazos de Morelos*, a esos antecedentes milenarios del circo actual, y a la múltiple presencia de este tipo de comportamientos corpóreos ligados al rito que se registra en las civilizaciones antiguas a la colonización:

(...) el origen de las disciplinas circenses es milenario, y pueden rastrearse en casi todas las culturas y civilizaciones innatas al ser humano. Siglos antes del encuentro de los europeos, los antiguos mexicanos habían desarrollado danzas, exhibiciones rituales y lúdicas en las que se admiraba la habilidad y destreza humana. (p.1)

Sin embargo, el principal vestigio artístico en relación al arte circense anterior a la colonización, hace referencia al arte de la contorsión y se conoce como *El Acróbata*. A esta pieza se le otorga gran importancia en el sentido mismo de servir de ejemplo ritual de lo circense y se trata de una escultura de cerámica que pertenece al período *Preclásico Temprano* mesoamericano, hacia los siglos XIII–VIII a.C. La escultura fue encontrada en el asentamiento prehispánico en México, y representa a un hombre realizando ejercicios acrobáticos.

Pero el mundo prehispánico es importante no sólo por la aportación de vestigios artísticos, sino por la documentación sobre prácticas rituales concretas donde el circo está presente. Una de las más conocidas es la que asociamos con el actual antipodismo. El ritual que le da origen, el *xocuahpatollin* se describe así en

el artículo citado de Revolledo (2006): “*Se considera la manifestación ritual del xocuahpatollin (cuya imagen se encuentra en el Códice Florentino Sahagún-Troncoso) como la gran aportación de México al circo del mundo*” (p. 13). El *xocuahpatollin* que, como se dice en la cita, está descrito en el *Códice Florentino*, consistía en malabares con los pies:

Xocuahpatollin, esto es "juego de mover un palo con los pies". Se practicaba así: El individuo acostado en posición supina, levanta en alto las piernas y pies y sobre éstos va un palo rollizo que es movido rodando sobre su eje y a ratos de punta a punta, quedando nuevamente horizontal. (SEP, s.f, s.p)

En el *Códice Florentino*, también llamado *Historia general de las cosas de la nueva España*, escrito entre 1540 y 1585 (años después de la conquista de Hernán Cortés) por el franciscano Bernardino de Sahagún se nos hace un detallado análisis de las costumbres precolombinas. Algo curioso que encontramos en la descripción de estas prácticas es la diferenciación que hacen unos entre rito y la visión de otros como espectáculo. A pesar de que estos rituales fueron censurados por los españoles ya que formaban parte de practicas en contra de la religión dominante, el asombro de todas estas celebraciones fue tal, que fueron llevadas como parte del tesoro que se presentó a Carlos V y al papa Clemente VII.

La llegada de los europeos y la conquista del territorio americano llevó consigo uno de los procesos de sumisión más fuertes en la historia de la humanidad. Fue también el descubrimiento de nuevas civilizaciones que estaban en otro punto del desarrollo y que otorgaban al cuerpo valores, en cierto modo, perdidos en el viejo mundo. El cuerpo de los prehispánicos se convierte en cuerpo perseguido por los Europeos, ya que a pesar del asombro de algunos, significa la

oposición a lo establecido, y supone el comienzo de una amplia campaña de sumisión a nuestra cultura.

Se prohíben así las prácticas rituales de los conquistados, pero dichas prácticas se convierten en espectáculos de conquistadores. El ojo del Dios que todavía estaba latente en las búsqueda de las corporalidades circenses prehispánicas es arrancado y sustituido por el ojo del hombre europeo que ve en ellas únicamente lo sorprendente de sus actos. Mientras que para las culturas antiguas el circo es rito, para las tropas de Hernán Cortés ya se había convertido en espectáculo. Podemos de ese modo constatar la relación de lo circense corporal con la realidad que compone una época y el modo en el que se conecta los ritos circenses con lo escénico. Este hecho lo describe De María (s.f) en un artículo publicado en la página del SEP:

Pocos saben que Hernán Cortés, al regresar por primera vez a Europa, todo leyenda y hazaña para rendir acatamiento al omnipotente emperador Carlos V de España y I de Alemania, llevó en su séquito a varios digamos acróbatas aborígenes. El éxito que en la corte imperial de Carlos V alcanzaron los indios hábiles, es decir, acróbatas, fue de sorpresa primero, de asombro después. Don Artemio de Valle Arizpe, que se ha sorbido tanto cronicón viejo y polvoso, resume la primera actuación o debut de los volatineros aztecas en Europa, con las siguientes palabras, que pueden encontrarse en su libro *Andanzas de Hernán Cortés*: "Para divertir las -a las damas de la corte- ordenó (Cortés) a los indios que llevaba, que ejecutasen muchos de sus variados juegos y vistosas juglarías que sabían hacer, a uso de su tierra de México, pues llevaban volatineros, jugadores de palos en los pies y jugadores de pelota de hule, prestidigitadores, titiriteros, bailadores y volteadores. Agradó bastante todo lo que hicieron, con grandísima habilidad, no sólo a las damas, sino que el pueblo entero de Guadalupe se solazó viendo con admiración a aquellos esbeltos hombres desnudos, de color de bronce

y aspecto triste, hacer suertes y gracias donosísimas". En el otoño de 1528 compareció Hernán Cortés ante el emperador Carlos V. (s.p)

Otra de las herencias rituales precolombinas de las que nos habla Revollo, hace referencia a la celebración ritual del baile de zancos, llamado *Chitic*, que se conserva en la actualidad en la fiesta mexicana de *Los zancudos de Zaachila*.

No obstante, en este análisis descubrimos otro tipo de prácticas circenses que nos permite construir el sentido mismo de la presencia de estas corporalidades en lo ritual. Debemos añadir a las ya citadas todas las celebraciones que incluyen el vuelo como elemento de transformación y enlazan la figura del chamán con la del artista. Sabemos que en las culturas animistas, los chamanes, o agentes contra la adversidad, son seres elegidos desde el otro mundo para realizar la función de mediador entre las fuerzas subversivas. También que el valor que se le otorga se produce cuando consigue dominar las fuerzas caóticas del más allá, pudiendo posteriormente sanar, realizar exorcismos, hechizos, etc. No obstante, para su fin necesita entrar en contacto con las fuerzas señaladas.

El proceder ritual busca establecer ese puente entre ambos mundos y conectar al chamán con su fuerza superior. Por esa razón el ritual compone en sí mismo una especie de transformación del chamán a través de la cual acudir a las fuerzas sobrenaturales. En algunos casos ese viaje conector se realiza a través de un proceso denominado el vuelo místico, que de forma paradójica compone gran parte de la estructura escénica de los ejercicios circenses aéreos. Así, el chamán entra, a través de elementos acrobáticos aéreos que hoy llamaríamos circo, en una especie de trance que le permite acceder al mundo espiritual. La *Ceremonia del Lais* en Java que ocupa parte del material expuesto en la exposición *Maestros del*

*Caos; Artistas y Chamanes* (realizada en el CaixaForum de Madrid del 6 de febrero al 19 de mayo del 2013, a cargo de su comisario Jean de Loisy) es sólo uno de los ejemplos de rituales donde está presente éste vuelo místico. En ella se simboliza la ascensión celeste del chamán que describe la transformación a la que nos referimos:

El hechicero, disfrazado de mujer, se cuelga de una cuerda suspendida entre dos cañas de bambú de 18 metros, sosteniéndose únicamente con los dientes o por la nuca. Luego se sitúa en el extremo de una de las cañas haciendo equilibrios sobre el obliquo y de este modo, por su posición se identifica con un pájaro. Se trata de un vuelo místico: el chamán deja atrás su condición humana para viajar por el mundo de los espíritus. Al bajar de nuevo a la tierra, contara todo lo que ha visto. (S.p)

También los *Voladores de Papantla*, que suceden a aquellos rituales de vuelos colgados de un palo llamados *teocuahpatlanque* forman parte de este tipo de prácticas donde el vuelo cobra un sentido místico. El giro, el círculo y la repetición constante de un movimiento realizado en un plano situado entre el cielo y la tierra permite al chamán salir de su realidad para conectar con las fuerzas buscadas. Actualmente este tipo de ejercicios continúan, como en México, también en la tradición y el folclore, donde siguen realizándose como elemento cultural propio.

Ahora bien, algo de gran valor para nuestro estudio sobre lo corpóreo reside en el hecho mismo de la búsqueda de la transformación del chamán. La adopción de un cuerpo distinto al del hombre, es entendida en la práctica ritual como herramienta de viaje para alejarse de lo humano y acercarse a lo divino. En ese sentido la singularidad aparece al tratar de negar al hombre, para una vez construida esa corporalidad superior poder comenzar la búsqueda hacia lo

espiritual. La heroicidad de la que hablamos en el cuerpo del artista, está presente en la configuración ritual a través del valor añadido que lo aleja de lo humano, bien para ofrecimiento sagrado, bien como mecanismo de conexión a través del trance. En ambos recorridos la singularidad obtiene un grado superior.

No obstante si continuamos con el análisis descubrimos que ese carácter poderoso de la singularidad, está presente también en la presencia, ya no ritual sino social de las primeras practicas circenses. En China, por ejemplo, al origen del circo se lo relaciona con lo rural: “*La historia universal de la acrobacia tiene antecedentes en China hace más de cinco mil años; donde los primeros acróbatas salieron de los mejores cazadores y, posteriormente, al hacerse el hombre sedentario, incorporaron equilibrios con los objetos propios de las casas: platos, tazones, sillas..*” (Matín, 2004, s.p). Si pensamos en ello parece lógico comprender que muchas de las disciplinas conserven utensilios cotidianos en sus ejercicios como platos, sillas, vasos, etc. China atribuye su tradición circense a Huang, llamado el *Emperador Amarillo* del cual no existe documentación:

Los chinos atribuyen su tradición a Huang, el emperador amarillo que supuestamente vivió hace 5.000 años. Gracias a él, las artes circenses llegaron al pueblo. Este origen legendario envuelto en un halo de fábula y convertido en mito demuestra hasta qué punto el circo ha estado enraizado en su antigua cultura. (Beltrán, 2012, s.p)

Dice el mito que unos militares a las ordenes del emperador fueron los que introdujeron en el pueblo las diferentes destrezas. Uno lo hizo con el manejo de la espada, el arco y el cuchillo; el otro con los malabares que realizaba con calderos pesados, y otros les enseñaron a domesticar lobos y osos así como a realizar equilibrios y muecas. En definitiva, la leyenda cuenta como el circo llegó al pueblo, es decir, a la humanidad. La importancia que la acrobacia tiene en la

cultura china se muestra con *Las cien diversiones*, inventarió que mandó realizar un emperador de hace unos dos mil años, durante la *Dinastía Han*, y que recoge todas las artes acrobáticas con funciones rituales que existen en su reino.

Queremos resaltar con esto, que nuevamente encontramos la conexión de una corporalidad superior como fundamento de lo circense primitivo. Los campesinos encerrados en sus viviendas durante los largos inviernos se entrenaban para, llegado el fin de las cosechas, demostrar sus pericias y obtener el reconocimiento de sus convecinos, además de su respeto. Los guerreros también eran aficionados a mostrar sus habilidades con sables, espadas, arco, doma de caballo o lanzamiento de cuchillo. Otra vez la búsqueda del cuerpo diferente marca el nacimiento del comportamiento corporal que se aleja de lo humano y que como hemos dicho conserva el espectáculo del circo en su estructura. El entrenamiento y la exhibición de un cuerpo con el objetivo de buscar en la diferenciación el respeto y la superioridad evidencia la supremacía del cuerpo singular que dista mucho del posterior análisis que se hace sobre lo único en la modernidad.

De esa manera podemos entender que lo circense-transgresor se desarrolla en los orígenes a través del intento de encontrar en lo diferente el respeto del dios o del hombre. Pero que además sirve de utensilio de transformación en búsqueda de una corporalidad superior que niegue al hombre, del mismo modo que lo hace el disfraz, la máscara o el tatuaje. En este sentido el propio Foucault reflexiona sobre ese valor utópico de construir sobre sí una nueva corporalidad :

El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes. Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse,

enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado, depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje, todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que invoca sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, la potencia sorda de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás. Uno será poseído por los dioses, poseído por la persona que acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado, son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio. (Foucault, 2010, s.p)

Bajo ese enfoque se compone el comportamiento de lo circense en esas primeras manifestaciones donde a través de la fuerza de lo singular y la huida del hombre se establece como mecanismo religioso y social, como símbolo que difumina lo humano y refuérzalo heroico. Quizás por esa razón el dios renace en el hombre cuando este borra todos los signos que lo relacionan con lo humano corporal. En ese sentido podemos comprender mejor la asociación de la que antes hablábamos entre el círculo circense con el espacio pasado. Existe por ello un respeto, ya que el hombre y el artista sabe, al igual que pasa con el actor y la tablas, que en otro tiempo fue sagrado:

El espacio escénico (...) se convierte en templo y cueva, en peligro y protección, en misterioso lugar de iniciación y en matraz de alquimista en cuyo interior es posible recrear el mundo, esa imagen que, al fin, es sueño(...) en el espacio escénico, el actor recobra el poder de los antiguos héroes de la mitología griega, humanos a quienes los dioses habían regalado la inmortalidad; a cambio, ellos, los nuevos inmortales, se retiraban al interior de la cueva donde se dirigían los

que, como en el caso del oráculo de Delfos, querían saber algo cuya respuesta era divina. (Santiago, 2005, pp. 44 - 45)

Y así, haciendo una transposición de lo divino al circo, el sacerdote es artista que realiza su rutina en el altar, que es la pista, mientras los fieles, ahora espectadores lo observan. “*La idea de un lugar sagrado donde los muros y las leyes del mundo temporal se desvanecen para revelar un maravilloso misterio es, al parecer, tan antigua como la misma raza humana*” (Campbell, 2012, p. 219).

El rito al igual que el circo modifica. Un presentador que nos recibe, que nos incauta para que nos dejemos llevar a ese nuevo mundo de proezas, para, posteriormente devolvemos a la realidad habiendo sido cambiados, modificados por aquello que no podemos comprender y no queremos, como los devotos de aquellas primeras manifestaciones, que siguiendo el mas profundo deseo de realizarse continuaban sin preguntas y sin respuestas, sólo con los cinco sentidos bien abiertos para que se produzca el milagro. Y se produce, la belleza, la mitología, la magia, el héroe y el rito acuden a la llamada en cada representación, para devolver al circo a su primer lenguaje. Del mismo modo, los artistas asumen, como aquellos iniciados en los *Misterios de Eleusis*<sup>7</sup>, a garantizar el silencio, el

---

<sup>7</sup> Recordemos que el mito de Deméter cuenta como Perséfone, la diosa de la vida, es secuestrada por Hades, dios de la muerte, dejando tras el suceso la infertilidad generalizada. Con el tiempo y por mediación de Zeus madre e hija vuelven a encontrarse, no obstante, condicionado por la temporalidad, ya que la hija había comido semillas de granada en el inframundo y eso le imposibilitaba permanecer constantemente en el mundo de los vivos. Por esa razón un periodo del año vivía con su madre y otro con su raptor, simbolizando con su llegada y partida el comienzo de las estaciones. Los misterios eleusianos eran ritos de iniciación celebrados en Eleusis donde se rendía culto a las diosas de la agricultura Perséfone y su madre Deméter. Una de sus principales características era el hermetismo y secreto de lo que ocurría en los rituales que solamente podían conocer el miembros iniciados.

silencio del sacrificio, el silencio del dolor, el silencio de la realidad, de la lucha, el silencio de los secretos de un mundo lleno de secretos, que necesitan, al igual que los ritos hacia la diosa Deméter, de permanecer callados para que lo divino siga acudiendo al héroe inesperado.

## 4.2. El nacimiento del circo moderno

Todos los historiadores coinciden en que el circo moderno nace en las últimas décadas del siglo XVIII de la mano de Philip Astley. Oficial de caballería, Astley fundó una vez retirado de su vida militar un espectáculo ecuestre al aire libre, donde convertido en jinete acrobático mostraba sus hazañas y ejercicios de volatines sobre dos caballos, así como sus juegos acrobáticos con el sable. Astley nacido en 1742 en Newcastle, se alistó en el ejército a los diecisiete años y volvió con honores de Alemania después de combatir en la *Guerra de los Siete Años*. Es allí donde descubre sus dotes como jinete, y una vez retirado comienza su carrera como artista, creando su primer espectáculo ambulante en 1768. En Europa ya existía tradición a este tipo de funciones ecuestres que se celebraban en jardines y plazas; así nos lo describe Artenis Markessinis (1995) en su obra *Historia de la danza desde sus orígenes* cuando describe la danza en el Barroco:

Hubo otra manifestación artística de la que apenas se habla, pero que tiene su importancia: el ballet ecuestre. No hay que olvidar, que en el siglo que nos ocupa, los maestros de baile lo eran a su vez de equitación y esgrima. Se tardaba menos de tres meses en montar un ballet ecuestre: los caballos aprendían los pasos al son de un pequeño violín (trote, galope, corbeta, cabriola y salto). Estos pasos se combinaban en magníficos dibujos geométricos, verdaderas figuras de danzas en armonía con los sonos y los aires que guiaban a los caballos. En el curso del ballet los jinetes ilustraban una acción dramática, cuya trama se explicaba antes de empezar la acción acompañada de música. Evidentemente estos espectáculos se representaban en amplias plazas y se mezclaban los duelos y las persecuciones con los coros y los poemas laudatorios, declamados por figurantes a pie que encarnaban a las divinidades. (p.81)

Es cierto que Astley realizaba elementos acrobáticos sobre los caballos más que propiamente danzas, sin embargo, toda esta tradición influirá notablemente en el desarrollo del espectáculo ecuestre. Además las representaciones de Astley conservaban todavía la teatralización de historias, propias de este tipo de danzas ecuestres. Es curioso observar que al contrario como en la actualidad se piensa, unir el circo con una trama o un argumento es algo que ya estaba en los orígenes del circo moderno, y que sin duda proviene de los espectáculos ecuestres anteriores. Jinetes, acróbatas se mezclaban con la representación de escenas históricas, donde podríamos destacar una de las más famosas, *La Toma de la Bastilla*.

Pero al poco tiempo Astley se dio cuenta de que un espectáculo únicamente de hípica no era suficiente para el espectador e introdujo nuevas disciplinas, procedentes del mundo trashumante: *“El circo fue, en cierta forma la sistematización y evolución de una serie de actividades de origen diferente que hasta entonces se mantenían dispersas y desorganizadas, y a las que nadie se había molestado en proporcionar un aire acorde con los tiempos que se avecinaban”* (Eguizábal, 2012, p.44).

Cuando el arte circense deja de ser sagrado continúa durante siglos en manos de *la calle*, por lo que acudir a ellos era acudir al rencuentro con los orígenes. De alguna manera estos artistas suponen la continuidad directa del rito que fue, y son portadores del mérito de continuar viva la tradición pasada. Es verdad que el caballo es importantísimo para el desarrollo y la creación del circo moderno, pero en el análisis concentrado en sus componentes corporales, no podemos negar el origen del circo que se une también al origen del hombre que necesitaba de modos de expresión para conectar con lo divino. Así pues, de alguna forma con Astley el circo regresa al circo.

Fue en 1770 cuando construyó su primera pista al aire libre en *Halfpenny Hatch* con gradas de madera que tras su éxito, pasaría a convertirse en un anfiteatro estable llamado *Astley's Royal Amphitheater of Arts* con trece metros de diámetro. Para conservar el interés decidió mover sus espectáculos y bajo la protección del rey Jorge III llegó a París donde construyó un nuevo edificio llamado *El Templo Ingles* en 1783. Después y como consecuencia de la revolución regresó a Inglaterra y el recinto francés pasó a manos del italiano Antonio Franconi a partir de 1793.

Sin embargo Astley había introducido en Francia todos los componentes del circo moderno. A la acrobacia ecuestre se unieron sombras chinescas, payasos, y multitud de manifestaciones, naciendo un arte multidisciplinar que albergará a destrezas muy diferentes:

El modelo de espectáculo creado(o mejor dicho, recreado) por Astley, une los opuestos básicos de la teatralidad, lo cómico y lo dramático; asocia la pantomima y el payaso con la acrobacia, el equilibrio, las pruebas ecuestres y el adiestramiento de animales. Es la base del circo de hoy. (Seibel, 2005, p. 14)

Insiste Eguizábal (2012) que en Inglaterra pronto le salió competencia, el más importante fue Charles Hughes que aprovechó uno de los muchos viajes de Astley para levantar el *Royal Circus* convirtiéndose en su principal rival. La rivalidad no trajo más que alegrías al mundo del circo, ya que obligaba a mejorar los espectáculos, introducir nuevas disciplinas que, en definitiva, aceleraban su evolución. Charles Hughes siguió los pasos de Astley y también exportó sus espectáculos a países donde aún no había llegado la nueva concepción, contribuyendo a la expansión de éste nuevo concepto de circo por todo el mundo.

A pesar de que el nacimiento sea inglés los franceses se hicieron con el centro de la actividad circense de mediados del SXIX y principios del SXX. Si Astley había introducido el nuevo espectáculo en Francia, fue Luis Dejean uno de los que colaboró a hacer definitivamente de París la capital del circo. Convirtió el antiguo *Circo Olímpico* en el *Circo de Napoleón* en 1852 que actualmente es el *Circo D'hiver*. Posteriormente levantó en los Campos Elíseos el *Cirque d'Été*. Pronto habría en París más de media docena de circos estables. La competencia obligaba a buscar la originalidad, que en ocasiones también supera lo propiamente corporal. Fijémonos por ejemplo en la transformación del teatro llamado *El Nouveau Cirque* fundado por el catalán Josep Oller. El español convirtió el antiguo *Circo Olimpique* en un circo acuático, pudiendo observar como esa búsqueda por lo nuevo lleva incluso a reajustar el espacio escénico y reformar la arquitectura en búsqueda de nuevas concepciones en lo inesperado.

Si prestamos atención, continuamente estamos hablando de viajes, de movilidad, de cambiar la mirada, de hacer llegar a otra gente, de buscar otros espectadores. El arte de lo nunca visto no puede estancarse, no puede asentarse, necesita continua movilidad, necesita constantemente buscar la sorpresa en todos los lugares. Ese carácter trashumante por la necesidad de mover sus espectáculos lleva a que los empresarios y directores entren en contacto con otros lugares, haciendo llegar el circo a diferentes países donde adquiriría características propias y donde se desarrollará, de formas semejantes, pero con diferencias.

A pesar de que el siglo de oro del circo proporcionó muchos espacios fijos, pronto el circo se encuentra con la necesidad de moverse. Incluso cuando Astley instaure el círculo como gran espectáculo del siglo XIX, los saltimbanquis continúan con su intento de llegar a todos los rincones. Los grandes circos estables triunfan en las grandes ciudades pero son los saltimbanquis los que

recorren la geografía en los mercados y plazas de la mano de los vendedores ambulantes:

Historiquement, tout est sans doute parti du voyage, du déplacement permanent comme mode de vie et de partage: franchissant le temps et les frontières, les bateleurs et les saltimbanques se sont attachés à séduire tous les publics. Ils ont traversé les territoires les plus lointains, se sont mêlés aux Tziganes venus de l'Inde, ont fondé un esprit, créé un répertoire de gestes et de figures. (...) Pour se développer, le cirque utilise le chapiteau, immense ou minuscule membrane de toile qui lui permet d'être indépendant et de se produire aux quatre coins du monde. Ainsi (...) le cirque est devenu un art de la conquête et du métissage. (...) Il s'est toujours présenté comme un terrain offert à tous les excès, s'est constitué une identité autour de ce jeu permanent avec le danger, l'aléatoire et le probable. En multipliant les disciplines, le cirque s'est fondé sur la diversité.<sup>8</sup> (Jacob, 2002, pp. 6-8)

La palabra Saltimbanquis procede del italiano *Saltimbanchi* significando *saltadores de bancos*. En un principio ellos formaban parte de una de las muchas especialidades de las artes circenses, pero con el tiempo pasó a denominar a todos los artistas ambulantes fuera cual fuera su destreza. A pesar de que adquirió un carácter peyorativo durante un tiempo, después pasó a referir a todos los artistas

---

<sup>8</sup> Traducción: Históricamente, sin ninguna duda todo parte del viaje, del desplazamiento permanente como modo de vida. Cruzando el tiempo y las fronteras, los acróbatas y los saltimbanquis, se unen para seducir a todo el público. Cruzaron las tierras más lejanas, se mezclaron con los gitanos venidos de la India, fundaron un espíritu, crearon un repertorio de gestos y figuras. Para su desarrollo, el circo utiliza la carpa, inmensa o minúscula membrana de lona que le permite ser independiente y llegar a las cuatro esquinas del mundo. Así (...) el circo se convirtió en el arte de la conquista y el mestizaje. Siempre presente como un terreno ofrecido para todos los excesos, se consolida alrededor de un juego permanente con el peligro, lo aleatorio y lo probable. Multiplicando las disciplinas, el circo se funda sobre la diversidad.

de circo: “*El circo tal y como hoy lo conocemos, es el fruto del establecimiento de aquellos feriantes que recorrían Europa desde finales de la Edad Media con sus espectáculos de equilibrio, fuerza y magia, juegos malabares pantomimas y fenómenos*” (Eguizábal, 2012, p.18).

En cierta forma, el carácter ambulante del circo siempre ha existido, puesto que aún refiriéndonos a los grandes espacios estables, el espectáculo continuamente era renovado y trasladado a otros edificios, al mismo tiempo que los artistas eran rotados. La carpa, sin embargo no se impuso hasta 1826 en Estados Unidos:

Esta fórmula de circo ambulante es, en realidad, bastante reciente. (...) El circo nómada bajo la lona nació en los Estados Unidos. El circo fue introducido allí en 1775 por el inglés Ricketts, procedente del Circo Real Británico de Hughes, y que, inspirándose en los espectáculos de Astley, debutó en Filadelfia.(...) Fue en 1826 cuando hicieron su aparición, más manejables y mas nómadas, los primeros circos ambulantes. (Gasch y Dimas, 1961, p. 16)

Su llegada supuso un antes y un después en la historia del circo mundial, pero especialmente en Norte América, ya que el circo no había alcanzado aún a su máxima plenitud. Desde entonces comienza a desarrollarse los grandes circos americanos no sólo caracterizados por la espectacularidad artística sino también por la manera en que integran los avances industriales. Los primeros circos ambulantes eran movidos en carros de caballos, pero pronto la Revolución Industrial llevó a que el circo fuera pionero en la utilización de otros transportes. El *Floating Palace*, por ejemplo fue construido en 1851 y utilizaba el río *Misisipi* y el río *Ohio* para desplazarse de puerto en puerto. La iniciativa de su construcción la tomó el Circo *Spaulding y Rogers*. En su interior contenía una pista de 12.6 metros de diámetro y aforo para 3400 personas.

Sin embargo el tren fue el medio de transporte que hizo del circo algo inigualable. El tren llegó al circo en 1856 cuando se desplazó por primera vez un circo por las vías, y curiosamente, fue el *Circo de Spaulding* propiedad del empresario del *Floating Palace Doc Spaulding*. La llegada del tren a los desplazamientos del material circense supuso el desarrollo del mismo, ya que permitió aumentar su tamaño, comodidad en el transporte, y, de alguna manera, mejorar el espectáculo en sí. La descripción del proceso de montaje y desmontaje que el circo *Ringling Bros Barnum and Bailey* tenía 1950, demuestra el desarrollo y la importancia de la llegada de la industria al circo. La descripción es la siguiente:

(...) en los estertores de la edad dorada, el circo (...) se movía en tres convoyes ferroviarios con un total de sesenta y nueve vagones. Cargaban, además de noventa y seis caballos, veintisiete elefantes y mil cuatrocientas personas entre operarios y artistas, una carpa gigante de ciento cuarenta y ocho metros de longitud y setenta y nueve de ancho, con una lona de setenta mil metros cuadrados y graderíos para ocho mil personas. El circo permanecía dieciocho horas en la ciudad; en ese tiempo se montaban las carpas (doce en total, incluyendo la gran carpa central y una carpa comedor, destinada al personal, con ochocientas plazas), se daban dos funciones y se desmontaban y cargaban nuevamente en los vagones. (Raúl Eguizábal, 2012, p.60)

La carpa al igual que la industria había llegado al mundo circense para quedarse, y con ellos los componentes definitivos para la propagación del circo moderno. Pronto el circo se convierte en el espectáculo de moda, e imprescindible en la historia de las artes escénicas; y como todo arte con mucho reclamo también en negocio. Sin embargo, borrando los tintes negativos que puedan surgir con tal asociación, la realidad es que no trajo más que elementos positivos,

contribuyendo, sin ninguna duda, en el avance y el desarrollo del *Cuerpo heroico* en esta época.

Porque Astley además de artísticas hizo aportaciones empresariales al mundo del circo. Por ejemplo, substituyó el modelo de cobro establecido hasta la época en este tipo de espectáculos, que consistía en esperar la generosidad del público presente, por un nuevo modelo basado en el cobro de una entrada. Instauró además el desfile por las calles de Londres como herramienta publicitaria, que se conservará como sabemos, en muchas etapas de la historia del circo posteriores, y fue el primero en establecer precios en relación a la situación. Para poder realizar más de un espectáculo al día introdujo la iluminación y buscando espectacularidad, más tarde, utilizaría fuegos artificiales, que en ambos casos llenaron la historia del circo de múltiples incendios.

Con la carpa se produce un hecho fundamental en el proceder del circo que marcará las más importantes características del circo actual; nace con la carpa la vinculación a una familia de circo, dueña del material ambulante, y dueña desde entonces de la mayor parte del negocio artístico. El circo ha recuperado, de forma completa y de la mano de sus portadores, los artistas de la calle, el sueño de movilidad, para que en su viaje encuentren en todos los lugares la sorpresa buscada. Queda ahora una vez claro la forma en la que se origina el espectáculo definitivo, volver a lo transgresor para continuar nuestro objetivo.

### 4.3. Del Dios al Público

Una vez claro el momento y el modo en el que nace el circo moderno, tratemos de recuperar el análisis sobre el carácter impugnativo para descubrir de que forma el cuerpo transgresor de los rituales ancestrales se conserva con la llegada del circo como arte en la modernidad. Recordamos que las primeras manifestaciones de transgresión las encontrábamos mediante la singularidad y la negación de lo común, donde a través de la negación de lo humano se buscaba una corporalidad superior. También que ocurría lo mismo en los comportamientos circenses posteriores, principalmente en el mundo rural y militar, donde la búsqueda de la heroicidad del cuerpo estaba en relación con el respeto y el *status* del orden social. Pues bien. ¿De qué manera funciona el *Cuerpo heroico* una vez perdido el valor original e instaurado definitivamente el circo como espectáculo?

Cuando comenzábamos el estudio del cuerpo transgresor circense introducíamos que la sorpresa del espectador funciona como filtro de lo impugnativo. También que el funcionamiento de las verdades del cuerpo condicionan un contexto a tener en cuenta desde el que configurar lo sorprendente a través de lo que queda marcado como posible frente a lo imposible. No obstante, en este apartado pretendemos encontrar el sentido mismo de esos componentes fundamentales que descubríamos en la descripción foucaultiana de su estética de la existencia: la libertad corpórea y la resistencia del cuerpo. De ese modo podremos comprender si el *Cuerpo heroico* se forma bajo los mismos conceptos que componen el planteamiento ético del filósofo francés.

La primera etapa arqueológica es la que según Castro (2004) surge como ontología del hombre en relación a la verdad. En ese sentido, en el primer capítulo

de nuestra investigación descubríamos las estructuras conceptuales que marcan las distintas epistemes del hombre hacia la modernidad. Según lo expuesto el espectáculo circense definitivo aparece en las últimas décadas del siglo XVIII, (desarrollando su esplendor durante el siglo XIX), coincidiendo así mismo con la inclusión del hombre como fundamento epistémico. Desarrollábamos también al principio de este capítulo que la propia finitud del hombre ante un proyecto tan ambicioso como el de consolidar las realidades del universo deja lugar a un nuevo plano discursivo que las contraponga: *“(…) este saber es limitado, diagonal, parcial, ya que está rodeado por todas partes por una inmensa región de sombras en las que el trabajo, la vida y el lenguaje esconden su verdad (y su propio origen) a aquellos mismos que hablan, que existen y que hacen la obra”* (Foucault, 1968, p.322).

Ahora bien, falta desmenuzar todas estas ideas previas para poder comprender el modo en el que la fórmula pasada se cumple entre los cuerpos de la modernidad, y si esa transgresión de los límites corporales funciona además como resistencia en contra de los dispositivos. En este sentido nos parece interesante citar a Spinoza y sus reflexiones sobre las incógnitas corpóreas:

Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora, ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo , en virtud de las solas leyes de la naturaleza , puede hacer muchas cosas

que resultan asombrosas a su propia alma. Además nadie sabe de qué modo ni con que medios el alma mueve al cuerpo, ni cuantos grados de movimiento puede imprimirle, ni con que rapidez puede moverlo. De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia. (Spinoza, 1984, pp. 186 -187)

De esa forma, el elemento transgresor de lo heroico se opone a cualquier sentencia que pretenda franquear cuáles son los límites de las posibilidades corpóreas basando el modo de constituir su corporalidad en el intento de responder al desconocimiento planteado por el filósofo. También hay que tener en cuenta que todo aquello que configura la imposibilidad guarda relación con el hecho de que las ciencias del hombre se instauran en el dominio del saber. Ellas mismas marcan los límites del conocimiento. Lo posible juega en este contexto un aliciente de irrealidad, ya que lo que se concibe como imposible, es simplemente fruto de la relatividad del saber del hombre, y no guarda relación directa con la posibilidad en sí misma. En este contexto de conocimiento desconocido, el circo aprovecha para plantear comportamientos corpóreos inesperados por la unión epistemológica, es decir, por el hombre de su época, y favorecer en ese encuentro su propia constitución artística. Nada es posible en el cuerpo del hombre si las ciencias no lo han definido, estudiado y aceptado como verdadero. En este sentido, el circo busca y responde al margen del saber humano, en el intento de desmontar lo que las ciencias del hombre y por consiguiente las verdades nos niegan ser. Nadie sabe lo que puede un cuerpo, pero existe quien trata de saberlo, y quien busca en lo aceptado como desconocido la respuesta para lo sorprendente.

El comportamiento heroico en la modernidad se fundamenta, de este modo, en la búsqueda de respuestas sobre el cuerpo, que generan de la incógnita sobre las posibilidades corpóreas el mayor espectáculo del mundo. El circo no

tiene las respuestas, simplemente trata de tenerlas, y en esa búsqueda es cuando aparecen los avances, el acto impugnativo y la sorpresa. El circo sigue existiendo precisamente por eso, porque la respuesta es seguir preguntando; porque no intenta construir verdades últimas, sino que otorga a sus triunfos un carácter efímero que reubica lo pensado imposible, pero que retoma la idea de seguir descubriendo:

El efecto de este mecanismo corporal (por ejemplo en los acróbatas) consiste esencialmente en la sorpresa o el espanto que produce en el espectador descubrir las posibilidades de su propio organismo representadas por otros. Se trata pues de un efecto subjetivo. Aquí es el cuerpo humano único medio productivo. Moholy-Nagy (en Sánchez, 1999, p. 192)

Ninguna respuesta es definitiva, y todo elemento impugnativo es temporal. Lo circense se convierte a través de su concepción en la propia maquinaria que regula y exige la búsqueda de lo transgresor. Porque ese es el objetivo del artista heroico, construir en base al riesgo que supone la búsqueda una corporalidad que ofrezca novedad. No es suficiente ser uno más. La necesidad de mejorar, de superar se vuelve regla en la evolución circense, y ella misma trae a la vez nuevos avances sobre lo posible que necesitarán posteriormente ser nuevamente superados. Esa es la fórmula que extraemos de la realidad circense, que en este momento trataremos de ejemplificar. El héroe sólo tiene sentido si entra a formar parte de esa búsqueda de la que hablamos.

Eso sí, no podemos hablar únicamente de marcas, no es simplemente una concepción de superación a nivel comparativo, es, y esto es fundamental, una concepción de superación a nivel impugnativo, de transgresión hacia lo no posible. No busca *records*, no busca ganar una décima de segundo, no es un deporte. El camino hacia la sorpresa está siempre presente, y él no da lugar a

mínimas intervenciones, sino a grandes diferenciaciones. Por esa razón la historia de las disciplinas circenses no se construyen con mínimos cambios. Podemos observar que en cualquier práctica olímpica, que por otro lado guardan mucha relación con las prácticas artísticas circenses, una centésima de segundo separa el oro de la plata. El circo no busca, y esto es completamente imprescindible, una superación basada en el detalle, compone frente a lo ya establecido, otra realidad que efectivamente la supere, pero que resalte además la obviedad de estar transgrediendo. ¿ Qué sentido tendría presentar al mejor trapequista del mundo, diciendo que realiza el ejercicio un segundo más rápido que cualquier otro trapequista? Ese hipotético trapequista se vendaría los ojos, se ataría las piernas o cualquier otra impensable acción que volviera a reafirmar la idea de imposibilidad vencida.

Fillipo Tommaso Marinetti en el libro *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (1999) resalta la característica inventiva de los artistas de variedades:

(...) se nutre de la veloz actualidad (...) es absolutamente práctico, porque se propone distraer y divertir al público con efectos de comicidad, de excitación erótica o de estupor imaginativo. (...) sólo tienen una razón de ser o de triunfar: la de inventar incesantemente nuevos elementos de estupor. De aquí la imposibilidad de detenerse o de repetirse, de ahí una emulación encarnizada de cerebros y músculos para superar los diversos récord de agilidad, de velocidad. De fuerza, de complicación y de elegancia (...) siendo un escaparate remunerador de innumerables esfuerzos inventivos (...) Es una escuela de sinceridad instructiva para el hombre, porque exalta su instinto rapaz (...) es una escuela de heroísmo por diferentes récord de dificultades a vencer y de esfuerzo a superar, que crean sobre la escena la fuerte y sana atmósfera del peligro (...) destruye

todas nuestras concepciones de perspectiva, de proporción, de tiempo y espacio.  
(pp. 114- 118)

La sorpresa sólo reside en aquello que no esperamos, y si no lo esperamos es porque no lo conocemos. El terreno del desconocimiento se convierte en el pozo a escarbar y del cual obtener el camino hacia la aprobación del espectador. No obstante, dejemos de hablar de artistas hipotéticos y acudamos a los datos históricos reales para descubrir lo anteriormente planteado.

Desconocemos con exactitud, cuando el arte del funambulismo deja de ser un entrenamiento militar, o un ritual sagrado para convertirse en el fin de la exhibición, sin embargo, de lo que tenemos constancia es que sus primeras representaciones eran en una cuerda en lugar de cable y que está presente desde la cultura romana hasta la Edad Media, donde se hace habitual entre los artistas ambulantes y las maromas. Nos explica Revollo (2010) en su libro *El siglo de oro del circo en México* que:

*Se conocía como maroma (o mabrumah) a la cuerda de cáñamo que usaban los equilibristas. Maromero, por tanto, era una palabra que en un principio distinguía específicamente a los equilibristas en el alambre (conocidos también como funambulistas o alambristas ) (...) En la nueva España podemos definir maroma como las manifestaciones de habilidad y destreza física que se exhibieron poco después de la conquista hasta la llegada del circo moderno a principios del siglo XIX (p. 25)*

Los primeros ejercicios consistían en pasos de baile, siendo común encontrar a mujeres realizando este tipo de exhibiciones ayudadas de sombrillas y de abanicos. El primer cambio significativo en esa búsqueda de lo sorprendente viene en el hecho mismo de aumentar la altura y disminuir la distancia con la

posibilidad de muerte. Poco a poco comienza a desarrollarse entre árboles, torres y edificios.

Propio del funambulismo era también realizar acciones inverosímiles en equilibrio sobre el cable, buscando ese lado cómico y opuesto del que más adelante nos ocuparemos. Blondin, funámbulo importantísimo, cocinaba tortillas encima del cable, o tocaba el violín mientras realizaba su rutina. De algún modo se pretende potenciar el ejercicio con la combinación de acciones cotidianas que todos reconocemos y que son llevadas por el artista a otra realidad. Sin embargo, él revoluciona el arte del funambulismo con una hazaña que marcará la historia del circo. En 1859 en un alambre de 330 metros y a unos 48 metros de altura, Monsiur Blondin cruzó, con un fuerte viento, las cataratas del Niágara. Se añade a esa concepción de imposibilidad, unas condiciones adversas y el referente natural de las cataratas que propicia con su logro su triunfo heroico.

Ahora bien, nos gustaría detenernos en este hecho para tratar de comprender lo antes mencionado. Después de Blondin algunos otros cruzaron las cataratas aunque sin éxito. No obstante no queremos decir que no lograran su objetivo, sino que cruzar las cataratas carecía de ese elemento transgresor que propiciara la sorpresa esperada. Sin embargo y de forma paradójica, la acción sigue siendo la misma y la dificultad es exacta. De alguna manera esa concepción efímera que señalamos hace que carezca de mérito siendo necesario buscar lo imposible, no en términos de dificultad, sino en términos de lo no esperado. La aceptación del espectador no sólo se fundamenta bajo parámetros de riesgo sino que el carácter transgresor que señalamos cobra mucha importancia.

María Spelterini, consciente de todo esto, sabía que necesitaba de ese elemento impugnativo y decidió realizar el mismo ejercicio pero con

complicaciones. En 1876 cruzó las cataratas sobre unos tacos de treinta libras de peso, encontrando en ese valor añadido el carácter que la convertiría en única, y que le otorgaba el beneplácito del espectador sorprendido por ese más difícil todavía obtenido que remarcaba su corpórea heroicidad. No obstante y volvemos a insistir, esa superación de lo que había llevado a Blondin a lo más alto, no se produce con Spelterini con pequeños componentes. No es una cuestión de tiempo ni de esfuerzo. Para aumentar lo sorprendente coloca bajo sus pies unos tacos de madera, que de forma clara, resalta la complicación con respecto a la anterior práctica, y evidencia la búsqueda de superación en tales términos.

Existe pues, una intención real de ampliar las posibilidades anatómicas pero que siempre van en relación con las exigencias del espectador. El espectador es el que marca los tiempos, el que conduce a la búsqueda de lo impugnativo. Por eso decimos que el espectador conserva su actividad en la representación circense. *“(...) es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosamente en la acción”* Marinetti (en Sánchez, 1999, p.116).

Después, los grandes logros en el funambulismo llegaron ya en el siglo XX. Esta práctica no sólo reinaba en las alturas de las ciudades o de la naturaleza, sino que también dentro de la carpa y en los grandes circos estables. La revolución final llegó con el salto mortal sobre el cable. No se sabe muy bien quien fue el primero que dio el salto; aunque algunos se lo atribuyen a Abraham Saunders en 1781 y otros a Mr Wilson en 1811, los historiadores creen que el salto que realizaban ambos era desde la cuerda al suelo o saltos con ayudas, por lo que las primeras fuentes reales que conocemos, sitúan a Colleano como el primero en realizar el *gran salto*. Se considera así a Colleano está como el mejor de los

alambristas de la historia ya que durante unos años después de que en 1923 lo lograra nadie más en el mundo lo ejecutaba.

Podemos ver, con ese pequeño repaso de las figuras clave del funambulismo, nuestra analítica de lo transgresor y comprender mejor la unión establecida entre la realidad artística y el espectador. No obstante, queda por determinar si esa transgresión artística lleva consigo una resistencia mayor a través de la libertad corpórea. Es por ello que debemos detenernos en un texto al que ya nos referimos en la introducción de la investigación y que se centra en desarrollar los términos referentes a la ambigüedad del cuerpo circense. Ya el propio Gómez de la Serna (1968) plantea la cuestión de una indeterminada composición de la corporalidad circense:

Las artistas de circo , ¿qué son? ¿bailarinas? ¿gimnastas? ¿sirenas? No acaban de ser una sola cosa. Son unas salvajes y, sin embargo, toman actitudes finas, delicadas, armónicas. Son violentas y, sin embargo, toman actitudes extáticas, bien plantadas, deliciosas, con las que consiguen su éxito más que con la violencia. (p. 90)

No obstante, es Julieta Infantino (2010) en su *artículo Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses* la que desarrolla el estudio de esta concepción. Coincide la mirada de Infantino con el planteamiento también introducido de Sáinz por el cual aceptar al circo como contrapunto de la realidad moderna:

El propósito estaría en la posibilidad de que el espectador sienta emocionalmente el placer generado por el riesgo corporal. Justamente aquello que la modernidad fue arrinconando, aquello que el hombre moderno tendría que controlar: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación. (Infantino, 2010, p.54)

De ese modo, habría que añadir al estudio del circo moderno una mirada completamente influenciada por su época, donde de manera paradójica triunfa artísticamente la singularidad mientras que el hombre asume un complejo proceso de normalización del cuerpo. En ese sentido el circo genera dos formas de oposición; por un lado la de construir un espacio refugio a la realidad externa: *“Un circo donde se podía soñar, viajar, y evadirse de la difícil realidad que rodeaba al “hombre moderno”, prisionero de la industrialización”* (Quintana, 2011, p.43); por otro la de conformar corporalidades que ataquen a los procesos dominantes. Según esto el cuerpo del circo vendría a oponerse, en esa búsqueda continua de lo singular, al cuerpo basado en la norma y servir de contrapunto de otras realidades corpóreas.

Pero en este análisis existe un factor determinante ya que se opone a los procesos de dominación corpórea pero a la vez resulta de una fuerte intervención sobre los cuerpos: *“Hablamos entonces de cuerpos circenses ambiguos, en el sentido de conjugar una tradición que estaría en las antípodas del ideal moderno y ese mismo ideal moderno cuestionado”* (Infantino, 2010, p. 54). Ya que su corporalidad está llena de contradicciones.

A pesar de que debe estar unido al concepto de belleza desarrolla al mismo tiempo factores cercanos a la deformidad, basada principalmente en esa lejanía del cuerpo humano que ya fundamentaba el ritual circense. Así mismo combina elegancia y esbeltez en el mismo escenario que la fuerza y musculatura. La belleza que recibe el público se fundamenta en extensa intervención corpórea.

El entrenamiento del cuerpo se convierte en un elemento primordial para el resultado heroico. Explicábamos al principio del capítulo que al artista se lo

convierte en héroe por un proceso de diferenciación de realidades que el espectador produce causado por la sorpresa, y que mediante ese procedimiento asume, de alguna forma, la reencarnación de las divinidades pasadas. Sin embargo, para poder llegar al elemento transgresor son necesarias multitud de horas de entrenamiento y sacrificio. *“Los equilibristas se han roto varias veces la cabeza, pero insisten tanto, que al fin se sostienen sobre el alambre”* (p. 66). Con ese sabor a greguería recalca Gómez de la Serna(1968) el indudable papel del entrenamiento. Así lo hacen Gasch y Dimas (1961): *“Ensayar, ensayar hasta el agotamiento. De esta tarea tan penosa y tan sin gloria depende el éxito cotidiano de la representación circense”* (p. 105).

En las grandes familias de circo los niños comienzan a entrenar a una edad muy temprana y a un ritmo muy elevado para poder formar parte de la función cuando los resultados (o la ley) lo permitiesen. Los artistas que por el contrario no proceden de una familia circense y que comienzan su formación de manera completamente vocacional, deben realizar un sobreesfuerzo en su preparación para poder recuperar la cantidad de horas de entrenamiento anteriores. De alguna manera, y aquí es donde está la profunda ambigüedad, el cuerpo circense es un cuerpo profundamente domesticado, un cuerpo sometido a multitud de elementos de transformación corpórea que analizábamos cuando Foucault desarrollaba la docilidad de los cuerpos. La disciplina, la preparación, el examen y el control forman parte de ese proceso de entrenamiento circense. No obstante, todos estos procesos eran explicados como elementos que surgen en búsqueda de una alienación corpórea, por lo que la mayor ambigüedad reside en convertir en singularidad a través de las tácticas de docilidad.

Ahora bien, si dejamos al espectador al margen y nos centramos en la opinión del artista encontramos resultados significantes. El estudio de Infantino se completa con entrevistas a artistas donde poder analizar las respuestas a este tipo

de cuestiones. En los resultados de Infantino (2010) la sensación de placer por parte de los artistas analizados eclipsa cualquier noción de sacrificio:

En las narrativas de los artistas había algo de placer generado por el desafío que implica el riesgo. Aparecían frases como “heridas de guerra”, “ganarle al peligro”, “liberación mental”, “concentración y meditación”, pero no aparecía en sus discursos lo que yo veía: sacrificio, domesticación corporal, disciplina, dolor. Cuando fui profundizando en el tema, empecé a descubrir que el cuerpo entrenado iba sintiendo menos dolor, los callos ya no se sentían, en ciertas partes del cuerpo ya no se producían moretones, ya no se pensaba en la necesaria sincronización para sostener 5 pelotitas en malabares. Pero iban apareciendo otras exigencias, pruebas más complejas frente a las que nuevamente había que acostumbrar al cuerpo. Cuando eventualmente aparecía la noción de sacrificio, disciplina y dolor, lo hacía en un segundo plano, mientras que el primero estaba ocupado por el placer. (p.56)

De forma paradójica cuanto mayor es la preparación corpórea menor es el riesgo que asume aunque mayor las posibilidades del disfrute del espectador. También revelador es el hecho de que los propios artistas no conciban su cuerpo como una máquina ni el entrenamiento como un proceso de dominación sino que por encima de ello el elemento artístico y el acto creativo se convierte en la principal concepción que el artista sostiene de su arte:

(...) entre los boxeadores (...) entre otros deportistas, el objetivo del entrenamiento de esa máquina corporal es prepararla para ganar (...) los artistas de circo parecen minimizar el grado de requisito de entrenamiento corporal frente al de creatividad que el circo demanda como arte, con el objetivo central de brindarse hacia la audiencia, impresionarla, asombrarla o transmitirle un mensaje. Desde aquí podemos derivar la incidencia que estas experiencias corporales tienen en los procesos de producción de sentido. El cuerpo tiene un rol activo ya que genera las experiencias a las que luego se le atribuirán significados. En sus

discursos, los jóvenes artistas con los que trabajo parecen percibir a sus cuerpos como espacios privilegiados desde donde es posible el cuestionamiento. Evalúan que lo que uno hace con su cuerpo “nadie te lo puede sacar”, por lo que parece convertirse en reducto de libertad desde el cual cuestionar. (p. p. 58- 59)

Una vez más reaparece la cuestión de lo artístico frente a lo deportivo que en este caso viene separado por el elemento creativo. No obstante, por encima de ello prima la acepción por parte de los artistas analizados de un cuerpo libre, y la condición del propio entrenamiento como herramienta necesaria para poder cuestionar. El artista encuentra en el acto circense un modo de liberación, que no procede únicamente de la auto-superación, sino de la libertad de ir en contra de la cotidianidad y de la particularidad de construir a través del entrenamiento corpóreo un cuerpo que resista a la propia dominación. El sometimiento del cuerpo en este contexto funciona, según la opinión de los artistas del análisis, como una herramienta de cuidado de sí, a partir de la cual poder comenzar el camino hacia la libertad del individuo. No obstante, esa libertad asume un carácter colectivo ya que, fundamentado en lo artístico, compone una corporalidad que cuestiona a través de la relatividad de la concepción del hombre en relación a lo posible. El entrenamiento cobra sentido ante la intencionalidad de subjetivar:

Los artistas de circo parecen minimizar el grado de requisito de entrenamiento corporal frente al de creatividad que el circo demanda como arte, con el objetivo central de brindarse hacia la audiencia, impresionarla, asombrarla o transmitirle un mensaje. Sus representaciones corporales podrían sintetizarse en la noción del cuerpo como medio para transmitir un mensaje artístico y creativo.(Infantino, 2010, p.58).

Así mismo, el placer que reside en superar los límites de tu propio cuerpo es combinado por el placer de conectar a través de lo transgresor con el espectador. Esa noción de lo corporal como medio de transmisión y

transformación del asistente, devuelve consigo aquella noción pasada del rito, que pasa de la antigua conexión con el dios a la relación directa con el público. Nos hace también pensar nuevamente en la definición foucaultiana de tecnología del yo, que permiten efectuar, según Foucault (1988): “ (...) cierto número de operaciones sobre su cuerpo (...) obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (p. 48). Esa noción de transformación con el fin de la inmortalidad heroica relativiza las prácticas que recaen sobre las corporalidades circenses.

Sorprender al dios para alagarlo se sustituye imperceptiblemente en alagar al hombre para sorprenderlo. Lo transgresor, lo impugnativo, lo que niega y contradice las verdades creadas, es únicamente el mecanismo para hacer producir el viejo propósito. “(...) el circo es la mayor sinceridad del hombre” (p. 93) dice De la Serna (1968) y en ese acto de profunda confesión, surge, cómplice del secreto, la sorpresa inesperada.

#### 4.4. Los hijos del ayer

El héroe de la modernidad no olvida nunca la importancia de la identidad que un día le permitió conectar con lo sagrado y que hoy le lleva a reencontrarse con la libertad del individuo. Por eso no sólo conserva alusiones míticas en su significado, o referencias poéticas a las divinidades pasadas, sino que en muchas ocasiones todo este universo se hace palpable y real en las pistas de circo. En este apartado trataremos de prestar estudio a todas aquellas formas o características que son continuamente utilizadas en la bibliografía circense, pero que no se entienden como herencia directa de su configuración ritual.

Ellas mismas, componen una relación entre lo ritual y lo artístico que no puede comprenderse sin esa concepción impugnativa: la potenciación del circo de personajes míticos como amazonas o hércules, la belleza idealizada, la búsqueda del cuerpo animal así como la magia van a configurar gran parte del material del *Cuerpo heroico* y alude a su vez a un pasado anterior en relación a lo transgresor que trate de encontrar esa conexión de lo corpóreo a la que se refiere Foucault (2010) en el texto *El cuerpo utópico* :

Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, está ligado a todas las otras partes del mundo, y a decir verdad está en otra parte que en el mundo. Porque es a su alrededor donde están dispuestas las cosas, es con respecto a él –y con respecto a él como con respecto a un soberano– como hay un encima, un debajo, una derecha, una izquierda, un adelante, un atrás, un cercano, un lejano. El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías

que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. (s.p)

A partir de esa concepción del cuerpo como lugar cero que conecta el pasado con el hoy, comenzaremos trayendo a colación la alusión directa que el circo hace en relación a sus corporalidades femeninas con la figura de las amazonas. Dice de la Serna (1968) que: “*En la primera fila, además del salpique de arena, se siente un olor a mujer y a caballo (...)*” (p. 43); el mismo olor que el lugar donde habitan las amazonas, recordando al ver su presencia, que sólo el circo las devolvió a la vista de los hombres. Sin ninguna duda ellas son la forma más evidente por la cual conectar el mundo circense con el universo heroico. Referente de las disciplinas ecuestres en el circo moderno y metáfora evidente de aquellas antiguas civilizaciones mitológicas, las amazonas son un ejemplo claro de la alusión directa en el circo del universo mítico.

En las historias clásicas, las amazonas eran una nación constituida únicamente por mujeres guerreras. Existen variantes en la ubicación de su reinado dependiendo del texto, pero en la gran mayoría se detalla a Hipólita, la del cabello suelto, como la reina más importante de todas las amazonas. Cuenta el mito, que ningún hombre podía mantener relaciones sexuales con ninguna de ellas, así como vivir en su reino. Sin embargo, una vez al año, para continuar con la estirpe, las amazonas secuestraban a hombres de las tribus vecinas para violarlos y procrear. Los niños que nacían varones eran devueltos con sus padres, o en el peor de los casos muertos en sacrificio; las nacientes mujeres se sumaban a la tribu y eran adiestradas por sus madres para el arte de la caza, labores del campo, así como para la guerra y el caballo, animal al que siempre se las vincula. Del mismo modo, montadas a caballo llegan al mundo del circo. Recordemos que el arte de las *écuyères*, provienen de aquellos ejercicios que Astley había puesto de moda y desarrollado a partir de 1770. En nuestro imaginario circense las ubicamos

también vestidas de bailarinas con tutú, al lomo del caballo, mientras el animal corre por la pista y la artista realiza distintas acrobacias. “*La amazona muchas veces visten traje de baile, un traje de baile con la cola cortada pero descotado*” (De la Serna, 1968, p. 44). En muchas otras ocasiones, conservaban la auténticas vestimenta de Amazonas como es el caso de la gran Anda Menken, que se representa con dicho atuendo.

Existe además una conexión mayor que la de sólo el nombre o el traje con los personajes míticos, pues ellas son reflejo claro de la importancia de la mujer en el desarrollo del circo, que convertidas en auténticas Amazonas representaban la libertad, herederas de aquellas mujeres que no podían actuar en las tragedias griegas, pero lo hacían, como no, en las puertas del teatro. Porque la transgresión va de la mano del circo, y el circo emana transgresión, muchas veces también en puntos ajenos a la corporalidad. La mujer ha encontrado en el arte circense desde los comienzos, el papel que no ha podido tener en la sociedad hasta hace muy poco. Hay sin duda, algo del mito en ellas, algo que se ha trasladado de manera imperceptible desde aquellos ritos de las mujeres salvajes hasta las *écuyères* que bien, vestidas de frágiles bailarinas, o de guerreras implacables, muestran un mundo de fuerza femenina que nos conecta con la antigüedad y las convierte en universales.

Y si la imagen prototípica de la mujer de circo es la Amazonas, la del hombre también guarda relación con lo heroico. Ellos, se muestran generalmente como Hércules. En Francia a los forzudos se les denominaba precisamente *Los Hércules* y así es como muchos de ellos se mostraban. También los domadores, en muchas ocasiones acudían al mundo clásico para mostrar sus proezas reconvertidos en gladiadores actuales. Amazonas o Hércules el circo ofrece entre su repertorio belleza, que también mitificada se vincula a el heroísmo de sus proezas.

La belleza adquiere también en lo circense un carácter heroico. Los que convivimos en él, sabemos o nos hemos visto en la situación de encontrarnos con un artista que en la pista deslumbra guapura, y nada mas lejos de la realidad, cuando lo encuentras fuera del círculo mágico, tiene esos dotes. Hay quien dice que en la pista, todos los artistas están cargados de belleza, sean grandes, pequeños, gordos o feos, precisamente por la unión con lo sagrado donde el enigma de sus trucos los convierte atractivos. Mayas ajustadas y cortas por necesidades técnicas, cuerpos trabajados, abdominales perfectos, bíceps desarrollados, muslos de mujeres en un tiempo donde contemplarlo en otro lugar sería indecoroso, sensualidad y un largo etcétera. Lo cierto es que la belleza de los artistas, se convirtió, en gran parte de la historia en motivo del reclamo del público y también en parte de lo transgresor de una época.

El erotismo es clave del circo y por ello muchos de las grandes estrellas del circo, tanto masculinas como femeninas, se convirtieron en mitos eróticos, o iconos de belleza. En una época donde se impedía ver más de lo permitido, el poder hacerlo sin dificultad, convertía el circo en un auténtico reclamo. Pensemos por ejemplo en el creador del trapecio volante Léotard, que trabajaba con lo que hoy, precisamente por él, conocemos como leotardos, y que revolucionaría a su época, además de por su dotes artísticos, por hacer gala de tales vestimentas. La vinculación con Apolo y Venus de hombres y mujeres del circo, ha llevado a que de algún modo, sobre todo con respecto a la mujer, se combatiera contra los ideales más extremos, y en cierta forma, al igual que el teatro u otras artes, ha supuesto un gran apoyo en la lucha contra la libertad social.

Pero si algo existe en el mundo del circo heredero de todo el universo heroico es el continuo intento de mostrar y de acudir al movimiento animal. Lo cierto es que en muchas disciplinas existe una tendencia a traducir el movimiento propio de su arte con el movimiento de algún animal. En definitiva, lo animal es a

efectos prácticos el recurso más cercano de huida del cuerpo normalizado, y a su vez un gran elemento que enmarcará los recursos estéticos. Asimismo, la unión de hombres y animales era muy utilizado también a la hora de vender publicitariamente el espectáculo.

Además de los hombres monos, que reptaban por las carpas, tenemos a los hombres serpientes, contorsionistas que trabajan el arco lumbar y desarrollan todas sus figuras como si fueran una cobra, o los hombres o mujeres rana, que siendo también contorsionistas, desarrollan su disciplina con dislocación hacia delante. No podemos olvidarnos, como no, de los hombres moscas, que caminaban boca abajo en una plataforma situada en la cúpula del circo ayudados, por unos zapatos con ventosas. Todo un mundo de hombres y mujeres animales que acompañan la historia de la cartelería de las variedades.

No hace falta recordar la continua relación que existe entre el animal y las culturas divinas, la magia, las profecías, los ritos y los sacrificios. Sin ninguna duda, el mostrar el movimiento humano como si de un animal se tratara, nos sitúa también, en un plano superior y ancestral, en el mundo de lo suprasensible. Buscar el animal es huir del hombre, que de algún modo es la clave de la construcción del *Cuerpo heroico* en el circo moderno. Tachar al hombre para buscar al dios, para conectar con el cielo o con el infierno, para convertirse en superior al hombre y merecer su respeto. Lo animal es ritual, y por lo tanto el camino para llegar a la singularidad, y ahora también para conseguir la sorpresa del graderío.

Del mismo modo, si hablamos de circo y divinidad, no vamos a olvidarnos, de ninguna de las maneras, de la magia, que pese a que muchos autores la separan del circo, la realidad es que han convivido y desarrollado, si no juntos todo el tiempo, siempre cerca. La magia formaba parte de los espectáculos

realizados por los saltimbanquis al igual que muchas otras disciplinas que luego llegarían a lo que también podemos llamar circo después del circo. Para muchos la magia se distancia del circo, porque va acompañada de trucos, de artimañas y de, en cierto modo, algo de mentira, que, para los más ortodoxos en cuanto a la defensa del arte circense se refiere, no tiene cabida en el espectáculo de la verdad.

Ahora bien, bajo la concepción de nuestra investigación se convierte en necesaria e indispensable. No importa si es verdad o es mentira, si es el arte del engaño o el de la rapidez, es, con toda claridad, un modo más de buscar la sorpresa y descendencia directa de el *Cuerpo heroico* con mayúsculas. La magia trata de demostrar lo imposible, y en esa concepción básica de su arte, se une a todo el universo impugnativo del cuerpo circense:

Con la varita o con el ingenio, un buen mago es capaz de abrir las puertas de un universo paralelo de desconcertantes posibilidades, mucho más allá de los límites de la imaginación humana; es capaz de poner patas arriba nuestra visión sobre los hilos que mueven el mundo, sobre lo que nos dictan nuestros sentidos. Y esta duda, prueba inequívoca del poder de la magia, es a la vez la gratificación del público, un recordatorio de los placeres del misterio y las virtudes de la ingenuidad pasajera. La magia nos advierte de que el auténtico peligro no está en comparecer de la mano del diablo ni en contravenir las leyes naturales, sino en pensar que ya sabemos todo lo que hay que saber. Daniel (en Daniel, 2013, p.13)

Decíamos al principio que muchos autores marcan su llegada a las carpas de forma tardía y que su desarrollo se produce de forma paralela y con más éxito en lo que como vodevil. Pero, del mismo modo, ¿es la carpa un elemento necesario e indispensable, o por el contrario el comportamiento del circo puede desarrollarse en una pluralidad espacial? Hay algo más básico en el comportamiento circense que el mero hecho de que la actividad artística se

desarrolle o no en un lugar o en otro, fundamentalmente porque la carpa no llega al circo hasta mucho después de consolidarse como espectáculo moderno; a nuestro parecer el circo se traduce como transgresión-impugnación, más que como lugar de representación, y bajo esa máxima continuamos con el estudio. En ese contexto y centrados ahora en el *Cuerpo heroico*, no podemos negar, tachar o alejar al universo de la magia del circo porque no se desarrolle, en su máxima representación, dentro de las carpas circenses, principalmente porque no existe tanta diferencia entre los espectáculos que se desarrollan dentro de las carpas de circo y los que como el vodevil lo hacen en los teatros. Dice Caveney (2013) que:

Durante la década de 1870 se produjo un cúmulo de circunstancias que condujo casi inexorablemente a la aparición de un novedoso modelo de entretenimiento para el ciudadano de a pie. En Norte América y Australia se llamó vodevil, en Gran Bretaña music hall y en el resto de Europa recibió el nombre de variedades. Independientemente de su denominación, la presentación era la misma: una abigarrada selección de números, no por poco sofisticada menos atractiva. Las variedades eran un espectáculo al que el trabajador podía asistir con su mujer e hijos, sabedor de que el programa era apropiado para todas las edades. Había quien prefería a los cantantes, bailarines y acróbatas, mientras otros se decantaban por los malabaristas, domadores, los humoristas y los magos. Pero al final de la velada, todos coincidían en la misma opinión: había estado muy entretenidos. (p. 577)

Los orígenes del vodevil están, en las tabernas y en las cervecerías a comienzos del siglo XIX, que tratando de prolongar la estancia de los consumidores contrataban artistas. Poco a poco el alcohol desapareció dejando paso a un espectáculo más refinado que encontró en los teatros su hogar. Se considera a Tony Pastor al padre del vodevil americano y el principal encargado

de este hecho. Ahora bien, es cierto que percibe un aire de refinamiento, también que la presencia de la música y el baile se desarrolla con mayor fuerza que en el circo, por lo que es innegable que, las variedades, el music hall, el vodevil o el cabaret<sup>9</sup> se llena de malabaristas, cómicos, acróbatas y también magos procedentes del universo de los saltimbanquis, de la barraca y de las ferias. Desde el punto de vista de la impugnación, no hay diferenciación alguna entre un acróbata en una carpa y un acróbata en un espectáculo de variedades, ambos, y del mismo modo, son herederos del héroe que antes analizábamos y reflejo del viaje impugnativo hacia lo inesperado. El asombro funciona de la misma forma allá donde se haga la representación, porque todos forman parte de los espectáculos de la sorpresa.

La magia encuentra su desarrollo en teatros principalmente por dos motivos. Por un lado, porque la mirada circular del circo no es el espacio más indicado para el espectáculo del ocultamiento; y por otro, porque los magos nunca gozaron de la visión colectiva de otros actos, prefiriendo en numerosas ocasiones programar de forma independiente a cualquier circuito circense o de variedades para poder asumir y decidir en todo lo relacionado al show y sus beneficios. Algunas veces, principalmente en las temporadas de verano, el circo acogía a los magos que, cerrando por el excesivo calor, encontraban con las lonas altas un lugar más fresco donde poder desarrollarse. En otras se mostraban no en las pistas

---

<sup>9</sup> El cabaret conserva la idea de bar con espectáculo que se sitúa en los orígenes del vodevil. Su desarrollo es más en Francia y en Alemania. En un principio albergaba espectáculos de bailarinas de *can-can* y travestis, con una clara alusión sexual, pero que con el tiempo, en unos casos, evoluciona a shows más refinados donde plumas y revista se desarrollan semejantes al vodevil. Es, en cualquier caso, otro ejemplo de espectáculo diverso, donde el mimo, el circo y la magia conviven.

del circo sino a su lado, es decir, como espectáculos en tiendas continuas a las del espectáculo principal.

En *Magic. 1400s 1950s* (2013) se fecha en 1800 a. C., el testimonio más antiguo que se conserva referente a un truco de magia. El papiro de Westcar que se descubrió en Egipto contiene la historia de Djedi que por el año 20000 a. C., fue llamado por el rey Jufu: *“Aseguran – dijo el rey- que eres capaz de restituir la cabeza a un ser decapitado. (...) Djedi lanzó su conjuro y unió testa y cuerpo(...) acto seguido el mago repitió la hazaña con una oca.”* Steinmeyer en (Daniel, 2013, p.120). Sin embargo, los testimonios sobre magia están también en multitud de mitos y leyendas antiguas que resaltan la concepción anterior existente sobre lo mágico, hasta el punto que nos permitiría afirmar que la magia tiene su origen al mismo tiempo que el origen del hombre.

A pesar de que todas las historias ejemplares del universo heroico están plagadas de elementos mágicos, recordemos que una de las etapas del viaje del héroe se ubica precisamente en un mundo de portentos y maravillas, la magia se relaciona de forma completa con uno de los mitos clásicos más importantes, el de Prometeo. Goñi (2009) en relación al mito que fundamenta la magia dice lo siguiente:

Prometeo recibió el encargo del padre de los dioses y los hombres de distribuir todas las cualidades, facultades y armas naturales entre todos los seres recién creados. Zeus confió en la sabiduría y el sentido común de Prometeo para llevar a cabo tan delicada misión. Pero este tenía un hermano, llamado Epimeteo, menos prudente y un tanto torpe, que rogó a Prometeo le dejara el cuidado de hacer la distribución. Prometeo cedió a los ruegos de su hermano y le encomendó la divina tarea. Epimeteo se apresuró a llevarla a cabo, entregando a unos animales fuerza, a otros rapidez, a otros la agilidad o la facilidad para ocultarse, (...) de tal

forma que todos los seres de la tierra dispusieran de las armas suficientes para que su supervivencia quedara garantizada. La imprudencia de Epimeteo le llevó a gastar enseguida todas las cualidades a favor de los animales (...) Para enderezar la torpeza de su hermano, el osado Prometeo sustrajo chispas del fuego de la fragua de Hefesto, el dios constructor de las mansiones del olimpo y de las armaduras de los grandes héroes, y se las entregó a los seres humanos. Esas ascuas representan el arte y la inteligencia. Gracias a este don inmerecido, los hombres pudieron fabricarse vestidos para protegerse del frío, construir armas para cazar y casas para defenderse de las fieras, de este modo, el hombre pobre de nacimiento, se convirtió en el dueño y señor de la naturaleza. Pero el atrevimiento de Prometeo no quedó impune. Enterado Zeus del ultraje cometido, le envió a Pandora, la primera mujer, como regalo. Viendo las intenciones de Zeus, Prometeo la rechazó, pero su hermano se desposó con ella. La ira de Zeus al ver al hombre partícipe de un privilegio divino llegó a tal extremo que decidió castigar a Prometeo con dureza: lo encadenó a una roca en las montañas del Cáucaso y le envió un águila que le roía el hígado durante el día, mientras por la noche la víscera se regeneraba. Nuestro benefactor fue liberado por Heracles, quien mató al águila de un flechazo y rompió las cadenas con su espada. (p.p. 25-27)

Cuenta la historia que en una ocasión ridiculizó al propio Zeus por su astucia. Tras el sacrificio de un toro dividió sus partes en dos montos. Por un lado piel, carne y vísceras escondidas en el vientre del buey y por otro los huesos ocultos por un montón de grasa. Zeus había de escoger uno de los montones para ofrecerla como cena de los dioses, y sin titubear escogió el montón cubierto con grasa, enfureciéndose al conocer la farsa de los huesos. Zeus fruto de su enfado, arrebató el fuego al hombre y Prometeo robó nuevamente el fuego para calentar a la humanidad. Este hecho marcaría el proceder de los sacrificios de los hombres a la divinidad, quemando siempre los huesos pero comiendo siempre la carne, pero encierra en sí también el principio que dará lugar a todo el universo de lo mágico:

mostrar la realidad disfrazada, burlar al ojo para que en ese engaño nazca la sorpresa. La astucia de Prometeo no resultó ser del agrado de Zeus, pero marca el comienzo del viaje hacia la búsqueda del ingenio para enraizarse como arte.

La magia está presente también en todo el universo ritual. Los chamanes, esas figuras escogidas para contactar con el espacio sagrado, debían demostrar su poder ante los espíritus. Así lo expone Rogan P. Taylor en su obra *The Death and Resurrection Show (El espectáculo de la muerte y la resurrección)*: “Estar rodeado de espíritus no convierte a alguien en un chamán. (...) Por ello parte del ritual de demostración de un nuevo chamán trataba de comprobar su capacidad para dominar a los espíritus, y no al revés” Rogan citado por Steinmeyer en (Daniel, 2013, p.122). Los chamanes acudían al ilusionismo, al igual que al circo, para demostrar su superioridad y su auténtica condición para establecer canales con el más allá:

El papiro de Westcar pone en manifiesto que los primeros magos combinaban el arte del ilusionismo con prácticas tradicionales de chamanismo y curanderismo. Primero el forastero es convocado y sometido a una prueba; a continuación, hace gala de su poder demostrando su control sobre la vida y la muerte. (Steinmeyer, 2013, pp. 120- 122)

Al igual que Prometeo, los chamanes, magos y sacerdotes paganos ponían en marcha todo su conocimiento sobre ilusionismo para a través del engaño conseguir el control. La magia estaba presente en todas las curaciones, en todas las premoniciones y todas las acciones divinas, y toda respuesta era fruto exclusivo del poder de la magia. Si un chamán daba de beber un preparado de plantas a un enfermo y resultaba curado, no era posible pensar que las plantas tuvieran por sí solas propiedades curativas. Era el chamán, el que a través de su poder sobre la vida y la muerte transforma las plantas en milagrosas. Pero ese

poder de transformación divino quedó demostrado en el ritual de su elección, en el momento en el que el pueblo corroboró la relación con la divinidad del chamán, que a través de las artes del engaño y mediante las practicas ilusionistas revelaba la supremacía de su condición:

De todos los trucos ideados a lo largo de la historia, seguramente la transición de la brujería antigua a la magia moderna es la que se lleve la palma. Durante miles de años, los hechiceros y chamanes aseguraban poseer poderes sobrenaturales que les permitían crear magia. El objetivo de estas imponentes demostraciones era infundir miedo o ejercer su poder sobre las masas. El miedo ante lo que no entendemos es un sentimiento humano universal y obraba milagros en su propósito de manipular a la gente. Irónicamente, lo mismo que precipitó la caída de la brujería o magia negra fue lo que ayudó a alumbrar la magia moderna: la ciencia. Mientras las masas vivían en la inopia e ignoraban los principios científicos que explicaban las nubes de humo que de repente emergían de la llama del altar o de las figuras fantasmagóricas que parecían bailar en la humareda, estaba a salvo la privilegiada posición de los sacerdotes. Caveney en (Daniel, 2013, p.175)

Pero no pensemos en estas tácticas como traición o únicamente propias de civilizaciones antiguas; la Iglesia católica también, y aunque parezca paradójico, recurre a la magia de la teatralidad para fortalecer sus dogmas del mismo modo. Así nos lo explica Steinmeyer (2013): *“En la Edad Media (...) las representaciones sacras empleaban complejos efectos especiales (...) las ascensiones de ángeles y santos al firmamento evolucionaron hasta convertirse en ingeniosos artificios de levitación, gracias a la iluminación y los decorados”* (p. 122). Pensemos también en toda la estética y la concepción de los autos sacramentales del Siglo de Oro español, donde este tipo de efectos teatrales eran importantes, como nos explica Baroja (1974) en su obra *Teatro popular y magia*.

Pero no sólo Caro Baroja asume el estudio de la magia en el universo escenográfico del Siglo de Oro Español, también Amparo Izquierdo (2013) nos recuerda en su obra *Los Autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación* la importancia del auto sacramental como género dramático:

El teatro español del Siglo de Oro fue una de las ramas más vitales y gloriosas del Teatro europeo de los siglos XVI y XVII. (...) Durante los reinados de Carlos V (1516-56) y de su hijo Felipe II, que murió en 1598, los dramaturgos que escribían en España fueron adquiriendo gradualmente nuevas técnicas y ensanchando el ámbito de la temática en sus obras y, de ese modo, los grandes géneros dramáticos españoles, la comedia y el auto sacramental, aparecen como resultado de sus continuas experiencias. (p. 19)

Del mismo modo describe así sus características principales: “*El auto sacramental es una pieza en un acto caracterizada por su sentido plenamente alegórico y por su temática esencialmente eucarística. Aunque muchos son los autores de los que puede revertirse el tema fundamental, en la práctica están orientados a adoctrinar sobre el sacramento eucarístico formando así a los fieles en cuestiones de ortodoxia católica*” (p. 22). Parker (1983) en su libro *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca* distingue entre la diferencia que existe entre los temas y el propósito de los autos sacramentales poniendo un poco en entredicho la función estrictamente eclesiástica de las representaciones. Sin embargo, y aunque es difícil señalar los orígenes inmediatos de los autos sacramentales, podríamos intuir que todas las representaciones sacras de la Edad Media que antes mencionamos, sean uno de los antecedentes del género.

Además del comportamiento alegórico, y de esa especie de moraleja o enseñanza que porta todo auto sacramental, una de sus principales características

es la teatralidad con la que se mostraba las alegorías que conectan nuevamente con la utilización del universo ilusorio y mágico como fundamento de adquisición de grandeza en la representación. Interesantes reflexiones nos deja también Juan Manuel Rozas (2007) en su artículo llamado *La teatralidad de los dramas alegóricos de Calderón* acerca de todo este universo teatral del auto sacramental:

En cuanto a su forma y estructura, nos encontramos con un teatro a la vez épico y simbólico, con multitud de semejanzas con los hallazgos de dramaturgos como Claudel, Valle Inclán, Brecht, Ionesco. Siendo su nota más llamativa el ser un teatro de contenido tradicional y sin embargo que va de la mano con conceptos de teatros revolucionarios de nuestros días, con respecto a la forma, trucos escénicos, montaje, y con respecto a la posición del público. (p.333)

Poco a poco el acceso a los libros se multiplicó, la alfabetización, la educación y toda una serie de cambios sociales se produjeron en la sociedad de la época. De este modo el conocimiento elitista llegó a los sectores populares. La magia, que reinaba en el desconocimiento, se debilitó como elemento de dominación con la llegada y la extensión del conocimiento a las masas dominadas, que estaban hasta entonces privadas de tales privilegios. Pasó de herramienta de control a encontrar refugio únicamente en el arte: *“Los presentadores de milagros ya no serían juzgados por su capacidad de infundir miedo, sino por sus habilidades únicas”* Caveney en (Daniel, 2013, p. 177). La magia moderna necesitaba cambios inmensos para su desarrollo artístico, necesitaba conseguir algo todavía más complejo que dominar en el desconocimiento, su reto era ahora burlar al desarrollo científico.

*“La ciencia responsable de la caída en desgracia de la magia negra, era abrazada por los magos modernos conscientes de que podían disfrazar con astucia los principios científicos para presentarlos como efectos mágicos”*

Cavaney en (Daniel, 2013, p. 177). La magia se consagra como el arte de la burla del conocimiento, y muchos de los magos de ahora eran antes científicos que encarnados en el eterno Prometeo decidieron subirse a los escenarios para desafiar, esta vez no a Zeus sino a las verdades científicas.

Jim Steinmeyer (2013) nos cuenta que en 1769 acudió ante la emperatriz María teresa de Austria, el famoso Pelletier. Maravillada por las hazañas del ilusionista, que no había sorprendido tanto a su consejero Von Kempelen, es retada por éste último a crear algo todavía más increíble de lo que habían visto. Fue en 1770 cuando regresó a palacio con un autómeta del tamaño de un humano, que reposaba inmóvil detrás de un tablero de ajedrez y vestido como un turco. Después de mostrar las puertas de la mesa donde se apoyaba el tablero y comprobando que nada había bajo el autómeta más que tornillos, comenzó la partida con el oponente que habían elegido terminando poco después con jaque a favor del turco de Von Kempelen.

El mecanismo funcionaba realmente con un falso fondo que permitía dejar invisible a una persona que se escondía mientras se abrían las puertas y que se colocaba en su posición cuando el público confirmaba la ausencia de nada sospechoso. Él no era realmente mago sino arquitecto e ingeniero hidráulico. Esto pone en evidencia la estrecha relación entre el universo de la mágica y el de la ciencia de la que antes hablábamos. El arquitecto sin duda sembró las bases del ilusionismo:

El atrevido ardid de Von Kempelen demostraba el enorme poder de la magia. Su cómoda dio lugar a infinidad de trucos de ilusionismo. Un siglo después, los magos victorianos se especializaron en montajes similares, convertidos ahora en clásicos: mostrar una cómoda o un armario de madera vacío, cerrar las puertas y luego abrirlas con una atractiva mujer dentro. Von Kempelen se había revelado,

por azar, como un fantástico mago, aunque no llegó a apreciar la importancia de la ilusión ni tampoco de la capacidad de asombro, un componente esencial. Steinmeyer en (Daniel, 2013, pp. 54-55)

Y cuando la magia se convirtió en arte, podríamos decir que se dividió en dos grandes grupos. La que agrupa a ilusionistas y prestidigitadores por un lado y por otro la que agrupa a mentalistas. El primero es el que verdaderamente ha convivido con rotundidad en las pistas de circo, principalmente de la mano de los ilusionistas del escape. De ese modo el universo ritual pasado no ha sido olvidado por los artistas, que, después de tantos años, conservan en sus números elementos ancestrales, de los que hace mención Eguizábal (2012): el fuego, las piedras, los árboles, las invocaciones, gestos taumatúrgicos, la capa y la vestimenta, los animales y el sacrificio, bastones, anillos, llaves, etc., son todos habituales en las representaciones de la magia moderna, y herederos de todo el universo mítico-ritual.

Sería descabellado describir todos los artistas de la magia; también explicar su aportaciones, sus trucos y estrategias. Descabellado porque se sale de las pretensiones de nuestra investigación, no porque carezca de interés. Sin embargo hay dos nombres donde nos gustaría detenernos porque ponen en evidencia dos de los principios fundamentales del pensamiento Foucaultiano que tratamos en este estudio. Nos referimos a Robert Houdin y a Harry Houdini.

El primero que actuó en una pista de circo es precisamente Robert-Houdin, al que también se le atribuye ser el creador de la magia moderna. Relojero de profesión y aficionado a la magia, llega a trabajar con el mago De Grissi decidiendo dedicarse únicamente al ilusionismo, hasta tal punto de que a mediados del siglo XIX se consolidó como el mago más influyente del mundo. Continuó con su labor de construir muñecos mecánicos mientras contribuía a

desarrollar la magia moderna, que en alguna ocasión se las vio con la ley, obligándolo a desvelar sus trucos para no ser sentenciado por brujería. Así describe Caveney en Daniel(2013) sus espectáculos:

Allí presentaba cada día sus *Noches fantásticas* un espectáculo ideado íntegramente por el artista que incluía numerosos autómatas, artilugios de corte robótico accionados con dispositivos mecánicos. Estas impresionantes figuras representaban la cúspide de la inventiva humana en cuestiones de magia. La obra maestra del mago era Antonio Diavolo, un pequeño acróbata de menos de 90 cm hecho de madera esculpida, papel maché, tubos de latón, planchas de acero, pistones, muelles y tela. Desde la barra del trapecio, Antonio dejaba atónitos a los espectadores con sus verticales, mortales, y, su número final, el salto al vacío para aterrizar en los brazos de su amo. (p. 180 )

Houdin elevó la magia a una posición más elitista, renovando también la vestimenta a la más elegante etiqueta. Además escribió libros sobre magia que permitió su difusión, y que contribuyen en obras fundamentales para la historia del ilusionismo. Fundó un teatro de magia en el palacio real de París en el año 1845 que se trasladó en 1853 al bulevar de los Italianos llamándolo *Teatro de Robert- Houdin*. Posteriormente el local pasaría a su hijo hasta llegar a las manos de George Méliès, que como todos sabemos es una figura fundamental del cine fantástico y considerado padre de los efectos especiales que aprovechó todo este legado para llevar al cine el mundo del ilusionismo.

En el piso de arriba del teatro que Mélière había adquirido, Luis Lumière trabajaba en la construcción de una máquina de proyectar imágenes en movimiento. Méliès quedó fascinado y trató de comprar un proyector para utilizarlo en las funciones de su teatro. Tras las negativas de Lumière, Méliès consiguió su propia versión de la máquina, denominado *teatrógrafo*, construido

por Robert W. Paul. Sin saberlo, Méliès había entrado en el negocio del cine que todavía estaba emergiendo para convertirse en uno de los grandes directores de la historia del cine. El precine, es decir toda la sucesión de descubrimientos tecnológicos en cuanto a proyección de imágenes, encuentra su lugar de la mano de barracas y ferias, pues como elemento novedoso se incluye en los espectáculos de la sorpresa.

Quien sin duda leyó las obras de magia del gran Houdin fue Erich Weiss, o como todos lo conocemos Harry Houdini. Húngaro de nacimiento (Budapest, 1874) e inmigrado en Estados Unidos, tenía la pretensión de convertirse en un gran ilusionista clásico. *Modern Magic* escrito por Hoffmann en 1876 fue otro de los libros que marcarían al gran artista Houdini. En él más que desvelar trucos se enseñaba como ejecutarlos y se convirtió en uno de los textos referenciales del Siglo XIX. Las pretensiones de convertirse en un mago como los pasados llevó a Erich Weiss ponerse como nombre artístico Houdini, ya que creía que esa *i* al final designaba *igual que*.

Empezó realizando trucos de cartas pero nunca terminó de funcionar. Su fama la obtuvo por su habilidad de liberarse en pocos segundos de ataduras. Gran parte de su reconocimiento se lo debe también a la excelente gestión que el artista hacía de los medios de comunicación. Retaba públicamente al jefe de policía de las ciudades a las que iba, a que lo examinara, y lo encarcelara desnudo con el fin de demostrar sus hazañas, desafiando a utilizar con el todo tipo de ataduras, nuevas cerraduras o cadenas.

La magia no es únicamente una burla al ojo humano del espectador inferior al mago, sino que en algunos casos como él, fue un ejemplo claro de la vida dedicada a la impugnación de las normas, lo establecido y a lo consolidado.

Fue además un mago preocupado por sus trucos, registrando gran parte de ellos y denunciando a todos los que los utilizaban sin su consentimiento. Entrenaba en una bañera sumergido en agua con hielo su respiración, así como un amplio programa de entrenamiento físico. Houdini alcanzó su fama más bien en teatros y *music hall*, sin embargo se inició en las pistas de circo, primero como *clown* y ventrílocuo y después ya como mago. A pesar de que después crecerían imitadores, Houdini es el auténtico rey del escapismo y sin ninguna duda el mejor muy por encima de cualquiera. Uno de sus grandes números era el que se presentaba como metamorfosis.

(...) tras pedir que le atasen las manos a la espalda, Houdini era introducido en un saco que se cerraba luego con un fuerte nudo. El saco se guardaba en un gran arcón que sus ayudantes cerraban a continuación con llave y aseguraban con cuerdas. Theo, el hermano del artista, cubría el arcón tras una cortina durante tres segundos, y transcurridos estos Houdini aparecía sentado sobre el arcón libre de manos y pies. Se abría entonces el arcón y del saco salía Theo ocupando el lugar de Houdini, con las manos atadas a la espalda. Steinmeyer en (Daniel, 2013, p.486)

Si embargo, su principal número, el que le dio la gloria, era el que realizaba dentro de un recipiente lleno de agua, donde con un dramatismo muy bien estudiado ponía al público presente en situación de angustia antes de liberarse, de una forma muy sobrada. Al principio la liberación la hacía detrás de unas cortinas que ocultaban la urna, pero posteriormente todo era visto, incluso llegando a realizar ese y otros ejercicios en ríos, grúas en la calle, etc. Y porque no se puede entender la magia sin ilusionismo, este arte llega al circo para quedarse.

De ese modo es importante detenerse en la importancia que otorga toda la revolución científica a los espectáculos de la sorpresa. La impugnación, la transgresión, el rechazo de lo establecido no tiene fronteras, no encuentra límites, y busca aliarse, incluso con su principal enemigo para conseguir su objetivo. La ciencia, que había conducido a la destrucción de todo el universo del chamán, se convierte en el principal apoyo de los artistas que tratan de reinventarse, y que buscan en autómatas y en tecnologías de proyección la excusa perfecta para algo más importante que mostrar los avances del hombre, encontrar lo sorprendente. Del mismo modo el desafío y la lucha con lo establecido se hace evidente en Houdini y todos los artistas del escapismo a los que representa. Su grandeza, no trasciende únicamente de lo maravilloso de sus actos, su reinado viene también por el desafío constante y palpable que se hacía a policías, cerrajeros, carceleros y un grandísimo etc. cada vez que llegaba a una ciudad. Desafío y en definitiva transgresión que marcan los límites de hasta donde es posible conocer y que obtiene de esa enseñanza inesperada el fundamento del éxito. El héroe ahora hecho artista, triunfa únicamente cuando acompaña de la mano al espectador a un viaje que únicamente él conoce.

El ilusionismo y el escamoteo (es decir, el cambio de un objeto o persona por otro), van acompañados de los artistas del sufrimiento: comedores de fuego, tragasables, estómagos de acero, todos ellos descendencia directa del mundo de lo divino que perviven en la calle durante años para regresar a un nuevo espacio sagrado, sea cual sea, para devolvernos la sonrisa y el asombro.

Nos gustaría culminar la parte de la magia con una reflexión que nos deja Caveney en Daniel (2013) que hace mención a la magia, pero que podría hablar del mismo modo del *Cuerpo heroico* circense en general: *“La edad de oro ayudó al mundo a superar dos guerras mundiales recordando a sus habitantes que,*

*independientemente de la nacionalidad, todos somos iguales frente a los pases de manos de un mago*”(p. 413). Podríamos decir del mismo modo que la grandeza del héroe, puesta en manifiesto a través del asombro, nos demuestra la extraña evolución del universo y la unión permanente con nuestros ancestros, ya que a pesar de todo el universo científico y de la construcción de los saberes del hombre, después de millones de años seguimos sorprendiéndonos y mostrando admiración divina ante lo inexplicable.

Amazonas, seres animales y magos, guardan todos una unión mística causada por el abandono del lo humano a favor de la divinidad de lo antinatural. Escenarios acuáticos, maquinarias visuales, efectos ópticos convivían con la creatividad de artistas y directores que acudían a donde fuera necesario para encontrar el valor de lo único. La física, la química, las matemáticas se entremezcla con autómatas, avances, tecnología y el maquinismo que llenan también a las pistas de motos, coches, globos y cañones con el único objetivo de sorprender a ese público tan peculiar que busca héroes entre los hombres.

Como olvidar por ejemplo al inglés Billy Smart que se convirtió por un tiempo en domador de elefantes coloridos. Trabajó para ello en mezclas de sustancias químicas que al contactar con la piel de los elefantes pigmentaba sus cuerpos. O *Los Gevels*, gimnastas belgas, que se cubrían con una pintura creada por ellos y que convertía sus cuerpos de color plata metalizada, y reforzaba en el espectador esa idea de ajeno a nuestro mundo. Del mismo modo *Los Rigo*, transformaban sus cuerpos del color del oro, y conseguían con su desnudez, más que héroes, parecer mismos Dioses<sup>10</sup>: “*Y es que en ningún otro espectáculo como*

---

<sup>10</sup> Encontrar a través del adorno la solemnidad y la estética heroica es común en muchas de las producciones de nuestro día, como puede ser el *Circo del Sol*, que en ocasiones acude a una clara potenciación de la calidad artística de sus acróbatas a través de la unión estética

*el circo demuestra mayor empeño y ahínco en la búsqueda de esas nuevas sensaciones, muchas de ellas rayanas en lo imposible (...) hasta en la locura que anima el intentar superar, a veces las inmutables leyes físicas que rigen las fuerzas del hombre”* (Castilla, 1986, p. 138). Locura que en muchos casos conduce también a la muerte, como ocurrió y nos describe Castilla con uno de los componentes del *Trio Don De Oro*, que a causa de permanecer demasiadas horas con la mezcla química en su cuerpo murió envenenado.

Hipnotizar, adivinar, volar, resucitar, desaparecer, reaparecer, acompañan a infinitos verbos que designan lo que el hombre sueña pero no se le permite, y que el circo persigue en su andadura transgresora. Porque hay hombres que hicieron historia, pero también hay historias que hicieron que hombres cayeran rendidos ante lo incomprensible. Vuelven los héroes al circo para superar toda clase de premisas y de comportamientos establecidos, y muchas veces no sólo acuden al espectáculo sino que la heroicidad enmarca la historia de sus vidas. Porque del mismo modo que Miss Mara se subió al trapecio cuando la medicina la condenaba eternamente a una silla de ruedas, Pinito del Oro, volvía a brillar en las alturas, pese a que se rompió dos veces el cráneo y tres veces las muñecas. Detengámonos un segundo en sus historias.

María del Pino Papadopoulos Vaquero (1933 -2013), fue premiada con el Premio Nacional de circo y Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes. Conocida artísticamente con el nombre de *Mis Mara*, la andaluza es una de las mayores trapecistas de todos los tiempos. Su coronación viene en 1951 cuando se incorpora al elenco del circo Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus de

---

con lo sagrado. Sin embargo en la época en la que los describe Arturo Castilla (1986) en su libro *La otra cara del circo*, estos fenómenos son más bien reflejo de la unión transgresora con los avances científicos y químicos.

Estados Unidos. En 1953 sufrió una caída en una de las actuaciones, y aunque pudo salvar su vida, los médicos fueron claros: nunca podría volver a actuar. Después de cinco operaciones a vida o muerte, simplemente había esperanza de recuperar algún pequeño movimiento, que no la libraría en ningún caso de la silla de ruedas. Ingresó en la Policlínica de Sarasota decidida a contrariar a toda la opinión médica y se propuso una meta muy clara, regresar al trapecio. “*Sólo me equivoqué en una cosa – nos añade Mara recordando aquellos momentos-, no fueron doce meses como yo creía, sino dos años*” (Castilla, 1986, p. 89).

Después de una dura batalla reaparecía ante los ojos del mundo en el *Madison Square Garden* de Nueva York. Toda la prensa se hizo eco de ese momento, e incluso renombradas figuras de la medicina la solicitaban para congresos y conferencias. *Miss Mara* había cambiado la historia de su vida, y con ella revolucionado a toda la opinión médica que no comprendía el milagro de la trapecista. “(...) *aquella curación tan sorprendente como milagrosa, fue debida en parte a mi tremenda fuerza de voluntad*” (Castilla, 1986, p. 89). Muchos fueron los aplausos que recibió después tanto en Estados Unidos como por toda Europa, sin embargo aquella es sin duda la prueba que evidencia que quien vive como héroe no acepta rendirse en el camino.

Por otro lado, María Cristina del Pino Segura Gómez. Nacida en Las Palmas de Gran Canaria en 1931, y galardonada con la primera de las entregas del Premio Nacional de Circo en 1990, se le considera la reina del trapecio bajo el nombre artístico de *Pinito del Oro*. Trabajó durante siete años en el circo *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus* actuando como cabeza de cartel. Sufrió tres caídas del trapecio. En la primera con diecisiete años estuvo siete días en coma. La última se produjo en Laredo con el *Circo Americano* después de que regresara nuevamente a las pistas tras una decisión voluntaria de abandonar el circo. Tras

más de 6 años su reaparición fue un acontecimiento en el *Price* de 1967 que continuaría con la gira, primero por España y luego por Europa que tenía programada el *Circo Americano*. Pero antes que cruzaran las fronteras, en Laredo se desplomó del trapecio. En el mejor de los casos cinco eran los meses de recuperación para plantearse el volver a su rutina. Sin embargo, muy lejos de aceptar sus tiempos. Cuarenta días después de sufrido la caída, se colgaba de nuevo en las alturas. Su retirada final la dejó en manos del destino, asumiendo que dejaría de volar el mismo día que cerraran el Circo Price de Madrid, como se venía rumoreando. En 1970, en el acto de despedida del célebre edificio, ella recibía sus últimos aplausos.

Al leer las vidas de sus gentes, no podemos comprender como pueden permanecer en el desconocimiento de muchos y latir fuerte solamente en el recuerdo de algunos. Son sus palabras enseñanza pura, ya que encarnan las más desoladas tragedias y los actos heroicos más brillantes. El cine, el teatro, la ciencia ficción, debería rescatarlos del olvido, debería beber de la fuente de inspiración que nos brindan al contarnos leyendas hechas vidas en universos no tan lejanos. El circo ha dado tantas historias ejemplares como artistas haya tenido su historia. Todos ellos, nos recuerdan la grandeza de lo que supone revivir hoy como hijos del ayer.

#### 4.5. La mortalidad del héroe

El héroe que niega al hombre para convertirse en leyenda ha dejado entrever su lado más vulnerable. Hasta las más inmunes criaturas que ha creado la imaginación humana se muestran siempre con un secreto, un punto débil, algo que los hace destructibles y que aumenta la tragedia de su destrucción. Al igual que ocurre con el talón de Aquiles, que no fue bañado por el jugo de la inmortalidad el *Cuerpo heroico* tropieza con un punto decreciente a su majestuosidad. La historia del circo encuentra con el pasar de los años su auténtico rival: la ausencia de miradas.

Por ello las siguientes líneas tratarán de encontrar las razones por las cuales el espectáculo circense se enraíza en una profunda crisis. No obstante tal proceder se realizará basándose en una metodología específica. Decíamos en la introducción de este estudio que uno de los objetivos era establecer una comparativa entre las reflexiones que el circo hace sobre sí y las reflexiones que su historia demuestra sobre sí. En ese sentido, acudiremos primero a lo escrito sobre la problemática del circo, para posteriormente llevar el análisis hasta nuestro enfoque de lo transgresor. Aplicaremos de esa manera todas las concepciones del héroe en la realidad escénica de hoy tratando de comprender si podemos hablar mas que de una crisis del espectáculo de una crisis de la heroicidad. No obstante, es preciso construir un pequeño contexto que nos permita conocer el desarrollo de esta problemática, que analizaremos primero de manera general para centrarnos después en el caso español.

Decíamos que con la llegada de la carpa, el circo se consolidó en Estados Unidos desarrollando una personalidad propia y característica. Sin embargo

durante el periodo de la Guerra de Secesión (1861-1865) que enfrentaba a los estados del norte con los estados del sur, el territorio estadounidense se convirtió en inhóspito para la actividad circense y por ello muchos de ellos salieron de sus fronteras en busca de nuevos países.

Los principales destinos fueron Europa y Australia, donde los circos americanos cautivaron a los espectadores, convirtiéndose, algunos de ellos, en nuevos referentes de sus circos locales. Con ellos se exportó también ese carácter personal que había consolidado el circo americano. El modelo estadounidense se extendió por todos los países europeos convirtiéndose con el pasar de los años, en un espectáculo especialmente dedicado a un público más infantil, donde objetos, merchandising, dulces, rifas y sorteos acompañaban a todo el negocio. Este hecho supuso un incremento del valor de acudir al circo ya que había que comprar las entradas para toda una familia donde los más pequeños exigían además dulces y rifas. El precio del circo se volvió excesivo para disfrutarlo con regularidad y poco a poco se fue transformando en el espectáculo de las de privilegiadas ocasiones.

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, existe una fuerte situación de empobrecimiento generalizada, que sin duda desfavorece a todos los espectáculos escénico. Además, el auge de la televisión que empieza a generalizarse a partir de la década de los treinta provoca una fuerte crisis que agrava la situación de todas las artes escénicas. Esa crisis del espectáculo o de la representación, que afecta por igual al teatro o a la danza, hace especial meya en el arte circense, que por ser el arte de lo novedoso, se ve desbancado por todo el fenómeno complejo que supone el asentamiento y el desarrollo de la televisión como entretenimiento. La supremacía de ese modelo ambulante de circo desarrollado en carpa provocó

también que a partir de los años sesenta comenzaron a cerrar muchos de los circos estables en todas las ciudades europeas.

Sin embargo el detonante final llegó con la crisis mundial energética de 1973. *La crisis del petróleo*<sup>11</sup> disparó el precio del combustible y provocó una situación generalizada de retroceso en toda la actividad económica, que sin duda afectó principalmente al entretenimiento: “*El circo de lona sobre vagones ha muerto*” aseguró John Ringling (citado por Castilla en Castilla, 1988, p.15).

El negocio circense que dependía absolutamente del petróleo para garantizar todo el movimiento y funcionamiento de sus estructuras ambulantes se vio afectado en gran medida por esta fuerte problemática. La industrialización que permitió en su día un avance a pasos gigantescos del circo desembocó desde entonces en una relación tormentosa y de dependencia absoluta con los precios energéticos y de asfixie por las altísimas cantidades de dinero que suponía salir beneficioso al transcurrir una jornada artística. En la mayor parte de los casos esta crisis mundial llenó de deudas a la mayor parte de los empresarios circenses, y condujo a decisiones tajantes que no hicieron más que encaminar a una crisis todavía mayor, ya no provocada por los precios, sino por la decadencia de lo artístico. Los empresarios continuaron guardando el material y las infraestructuras pero tuvieron que hacer recortes en el espectáculo, que sin duda afectaron al nivel de lo estético.

---

<sup>11</sup> La crisis del petróleo se desencadena en el año 1973 debido a la decisión que toma la *Organización de los Países Árabes Exportadores de Petróleo* de dejar de exportar a aquellos que apoyaron a Israel en la guerra de Yom Kipur que enfrentaba a Israel con Egipto y Siria. Estados Unidos y sus aliados europeos fueron afectados por esta medida, que condujo a la economía, tras el aumento de precio del carburante, a una gran inflación y un retroceso de la actividad económica.

El panorama circense se llenó por entonces de grandes y costosas carpas despojadas de el fascinante interés que albergaba en su interior años antes en su época dorada. Algunas de esas medidas para abaratar costes supuso la desaparición generalizada de la música en directo o un intento desesperado de conectar con el público y las modas del momento, plagando las carpas de muñecos o personajes, principalmente de la tele o del cine, para garantizar el reclamo infantil. De algún modo, ya no se pensaba en el maravilloso espectáculo, las preocupaciones financieras hacían pensar por encima de todo en números.

Nos dice Eguizábal (2012) que durante los peores años el circo europeo destacaba a manos de Rusia y de sus artistas, que protegidos por el Estado Soviético, programaban giras por palacios de deportes, financiados de algún modo como propaganda del régimen (p. 375). La España franquista, opositora del régimen soviético prohibió durante años la entrada a las giras de éstos circos, sin embargo terminó en 1968 permitiéndolo.

El circo español, vive de igual forma todo este proceso de empobrecimiento y decadencia, sin embargo con otra temporalidad. España se puede caracterizar por ser uno de los países donde el circo ha despertado mayor interés en el espectador: *“Lo prueba el hecho de que, a partir de mediados del siglo XIX, el mayor número de circos estables que existían en Europa, se encontraban entre Madrid y Barcelona”* (Castilla,1986, p.151). Sin embargo, en España, el circo vive sus mejores años en la etapa posterior a la Primera Guerra Mundial hasta la llegada de la Guerra Civil Española, con un resurgimiento importante a finales de los cincuenta y principios de los sesenta: *“En los años anteriores a la Guerra Civil, en nuestro país, más de una treintena de locales programaban espectáculos circenses de forma frecuente (...) Además de esa*

*actividad estable, en las décadas siguientes se contabilizaron más de cincuenta circos recorriendo el país” (Gobierno de España, 2011, p.3).*

Durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y tras la neutralidad española, España se convierte, como ocurre con muchas otras ramas del arte, en el refugio de muchos artistas internacionales, que encontraban un lugar perfecto para desarrollarse. Este hecho impulsó en gran medida el circo español así como la recepción del espectador, convirtiéndose a partir de los años veinte en indispensable en la sociedad de la época, siendo aceptado además por todos los niveles sociales, desde los sectores más populares hasta la élite cultural. Los circos de Madrid y Barcelona se convierten entonces en pasarela de multitud de figuras circenses consagradas, que son aplaudidas hasta por el rey Alfonso XIII que en muchas ocasiones acudían a estrenos y representaciones.

Sin embargo este periodo de desarrollo se frena en 1936 suponiendo un paréntesis en la actividad circense española a razón de la Guerra Civil. Durante la posguerra, el espectáculo en general y el circo en particular vive años difíciles, y no será hasta los sesenta cuando podemos hablar de una nueva época de plenitud. Sin embargo pese a las dificultades debemos resaltar una figura fundamental en el mundo empresarial del espectáculo, que ayudó en gran medida a impulsar el arte circense: Juan Martínez Carcellé.

Trabajaba en el *Cuerpo de Correos y Telégrafos*, pero se introdujo, buscando incrementar su situación económica en el negocio de la contratación de artistas, donde se consagró con una fama importante. Ante el éxito de sus negocios montó una oficina en Madrid, y desde entonces comenzó a mover a los más grandes artistas de su época. Todos pasaron por sus manos, incluso artistas de otras ramas: Concha Piquer, *La Argentinita*, Miguel de Molina e *Imperio*

*Argentina*. Se hizo importante en la gestión de espectáculo de variedades, pero en 1941 pasó a dirigir el *Circo Price* de Madrid. El circo había llegado también a la gestión del mayor empresario español de posguerra, y por su *Price* desfilaron muchas de las futuras estrellas mundiales. Su gestión es sin duda imprescindible para comprender la recuperación circense posterior: “*El espectáculo -decía- me ha dado grandes alegrías, pero en cambio el circo muchos sinsabores*” (Castilla,1986, p. 166). Y es que, pese a que hizo mucho por el panorama circense, la dureza del negocio pudo con él. Los incendios, temporales y la rivalidad entre los circos, hizo que se arruinara en más de una ocasión, decidiendo en 1959 alejarse del circo y cesar de su cargo en el *Price* Madrileño.

La recuperación del consumo de circo en España durante las últimos años de los cincuenta y las primeras décadas de los sesenta contrasta justamente con la situación del resto de los países europeos. Esto se debe principalmente a dos factores. Por un lado a la apertura económica del régimen de Franco que dejaba atrás una política de autarquía basada en la autosuficiencia económica y que supuso principalmente en los años sesenta un importante crecimiento que beneficiaba a las artes escénicas. Por otro lado, nuestra televisión no suponía todavía por aquél entonces la feroz competencia que en el resto de Europa sufrían los distintos espectáculos: “*Dar gracias a que no hayáis tenido que soportar aún esa terrible competencia. Su fuerza es arrolladora. El año pasado cerraron en Gran Bretaña más de doscientas salas de espectáculos*”(p.182) Así hace alusión Arturo Castilla (1986) a una conversación que mantuvo con un empresario inglés en Córdoba durante el año 1962 sorprendido por la presencia de tres circos en la misma ciudad y la masiva afluencia de espectadores.

Dos nombres enmarcan la gestión de esos nuevos años dorados del circo español. Por un lado, Manuel Feijoo, heredero del *Circo Feijoo* que años antes

había creado su padre, Secundino. ,Y por otro, Arturo Castilla, bilbaíno que tras la guerra decide crear con unos amigos un grupo de payasos musicales, los *Hermanos Cape*. Pese a que el grupo alcanza gran éxito, marcando los años cuarenta por sus populares chistes *Qué le dijo...*, Arturo lo abandona cuando el grupo se va de gira a América. Arturo Castilla se casa con la hermana de la mujer de Manuel Feijoo, y los dos cuñados ponen en marcha la empresa *Feijoo-Castilla*.

Juntos asumen del mismo modo la dirección del *Price* de Madrid al relevo de Carcellé, así como la dirección de otros circos ambulantes donde sin duda debemos destacar el *Circo Americano* naciente en 1946 y que supuso el comienzo de una unión empresarial muy fuerte y decisiva para los que serán los últimos años de esplendor de nuestro circo. Sus políticas de gestión se caracterizaron principalmente por una defensa absoluta de la figura del payaso. Trajeron a España grandes figuras internacionales, pero del mismo modo ofrecieron al público estrellas españolas triunfantes en el extranjero como es el caso de *Pompoff* y *Thedy*, o *Charlie Rivel*. Esta campaña de retorno de grandes estrellas no se extiende únicamente a grandes payasos, *Mis Mara* o *Pinito del Oro*, consideradas ambas las mejores trapecistas del mundo, regresaron a España tras sus gestiones. La empresa Feijoo-Castilla además fue la primera en abrir sus puertas a Europa tras la apertura del régimen, concretamente en 1960 y en una gira que comenzó en Alemania, con el nombre de *Spanisher National Circus* donde todo hacía aludir a España y a nuestra cultura.

No era sin embargo la primera vez que el arte se interesaba por lo puramente español. Durante el siglo XIX, quizás como herencia del Romanticismo era común inspirar los espectáculos escénicos en lugares exóticos y culturas lejanas. La influencia evidente de la cultura árabe y el fuerte carácter de identidad de lo español, condujo a que en muchas ocasiones fuera utilizada la

imagen estereotipada de nosotros para crear espacios escénicos. Este fenómeno que artísticamente conocemos bajo el nombre de *Españolada* fue habitual en todas las artes, y del mismo modo podríamos referirnos a él en la concepción del espectáculo circense. Dice Matabosch (2010) en un artículo titulado *Circos "Made in Spain"*, que probablemente el primero de los espectáculos circenses en albergar este tipo de alusión a lo español fue el espectáculo llamado *La Foire de Seville* estrenado en el circo parisino *Nouveau Cirque* del que como antes dijimos, dirigía el catalán Jollep Oller. Sin embargo, la buena recepción y el interés del espectador hizo que fuera habitual en otros circos europeos y en otras muchas ocasiones como recoge Genís en su artículo.

La *Españolada* se entiende como un fenómeno artístico donde la fuente de inspiración recae absolutamente en todo lo relacionado con lo tópicamente español. Idoia Murga (2008) en la reseña titulada *La noche española. Flamenco, Vanguardia y Cultura Popular 1865-1936* que escribió sobre la exposición del Museo Reina Sofía celebrada en el 2008 nos indica que probablemente su origen se deba al interés que con la invasión napoleónica despertaron los franceses por nuestra cultura:

Las consecuencias del expolio de obras de arte español realizado por las tropas napoleónicas y la atracción por lo pintoresco y lo exótico que despierta España en los intelectuales europeos, lleva a muchos de ellos a viajar en busca de la Carmen de Merimée, de bandoleros y gitanos, con pasado árabe, pero también de Velázquez, Goya y, más tarde, El Greco, de la mancha de color lejos del dibujo académico. Lo español se convierte en una moda, y el flamenco inunda los escenarios parisinos. Se comienza así la construcción de su imaginario a partir de la visión extranjera (...). (p. 214)

Habla de ello también Yavé Medina, en su ponencia titulada *El papel de Néstor en el mundo escénico* realizada el 21 de octubre del 2014 en el *XXI Coloquio Canario Americano*, donde nos explica el papel importante que tuvo la bailarina Antonia Mercé (*La Argentina*) y el pintor canario Néstor Martín-Fernández de la Torre en la divulgación de éste fenómeno artístico.

El éxito y las buenas críticas de la empresa Feijoo-Castilla fuera de España hizo que se retomaran giras internacionales, y no sólo bajo esa concepción marcada por la españolada. Manuel Feijoo y Arturo Castilla estuvieron siempre presentes en la actividad circense Europea, obteniendo allá por donde fueran el respeto absoluto hacia nuestro circo.

Pero este segundo periodo de plenitud pronto encontraría obstáculos. La decadencia del arte circense se evidencia en la sociedad española con el cierre del *Circo Price* de Madrid en 1970. No era sin embargo el primero de los edificios estables destinados al circo en desaparecer, el barcelonés *Circo Olimpia* ya había cerrado sus puertas en 1954 y las gestiones también trasladaban las miradas al de Palma de Mallorca por entonces. La revalorización del terreno hizo que los dueños de muchos edificios dedicados a los espectáculos, decidieran venderlos con amplios beneficios. El *Circo Price* se vendía por cien millones de pesetas al banco *Urquijo*, cuando por entonces los propietarios únicamente obtenían de su actividad el dos por ciento del valor dado al inmueble. La falta de apoyo estatal para tratar de salvar el patrimonio fue decisiva para conducir al espectáculo camino del declive.

Con la crisis del petróleo todo empeoró notablemente. La situación del circo sufría fuertes reveses en todo el mundo, sin embargo el circo español no

supo aceptar los contratiempos y cayó rendido a un fuerte empobrecimiento al no encontrar respaldo político y al no saber gestionar la situación.

A partir de entonces a excepción de algún atisbo de crecimiento en momentos puntuales posteriores como algunos investigadores señalan, que suelen ir unidos a la popularidad de lo televisivo, como la fama de los payasos de la tele en el año 1973 o el boom de la vedette *Barba Rey* en las pistas a partir de 1980, podemos hablar de periodo de crisis generalizada. Pese a estos pequeños momentos puntuales y específicos, el circo asume un fuerte tiempo de decrecimiento, que, en el caso de España parece que nunca terminó. Así lo demuestra *La Encuesta de Hábitos Culturales* realizada en el año 2010-2011 por el Ministerio de Cultura que determina que únicamente el 8,2 % de los encuestados asiste una vez al año al circo. Incluso el lenguaje ha asumido esa concepción negativa del circo como señala Sainz (2011): “(...) *tampoco deberían aceptarse y habrían de reprobarse expresiones (...) peyorativas que califican (...) ciertos desordenes, desbarajustes e informalidades como “un circo” (...) A todas las gentes de circo les duele mucho que su actividad y profesión sea sinónimo, para algunos, de algo lamentable*” (p.30). Hoy en día el circo español arrastra toda la problemática pasada y reclama exactamente las mismas exigencias que antaño para poder salir de la sombra.

En muchos países, a partir de esa crisis del espectáculo circense surge un movimiento de renovación que se conoce como *Nouveau Cirque*. El *Nuevo Circo* pretende principalmente una recuperación de la calidad artística del circo a través de la potenciación del atractivo visual y la originalidad de los números mediante la fuerza de la imagen. Parece existir un regreso a aquellas pantomimas de los circos estables europeos, en los que a través de un hilo argumental y la presencia de personajes (actores, artistas y *clowns*) se cuenta una historia que une y combina

todas las artes. Se desarrolla con ella el trabajo del vestuario, escenografía y música, en esa búsqueda por la intermedialidad como base creativa así como la incorporación de las nuevas tecnologías como principal elemento de sorpresa. También se produce una diversidad espacial a la hora de concebir los nuevos espectáculos circenses. *El Nouveau*, que aparece ya en Francia en el año 1974, se extiende hasta nuestros días siendo el marco donde se desarrollan compañías como *Cirque du Soleil*, *Circo Eloize*, *Les 7 Doigts de la Main*, entre otras y supusieron cambios importantes en las antiguas empresas circenses.

Este tipo de renovación no surgen de forma aislada en el arte circense. La década de los sesenta y como consecuencia de esa crisis que sufren las artes del espectáculo por los cambios sociales y el auge de la televisión, hace necesaria nuevas propuestas escénicas que enganchen nuevamente la mirada del espectador: “*En estos años se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades a los dispositivos escénicos, (...) se sacaron las máximas posibilidades técnicas de iluminación*” (Olivar y Torres, 2008, p.339). Podríamos situar por lo tanto el *Nuevo Circo* al lado de toda una amplia cultura de vanguardia que como en el teatro irá en crecimiento de la potenciación del gesto y la importancia del valor de la imagen:

En los años sesenta del pasado siglo, el circo en su concepción tradicional, o clásica, entró en una persistente crisis. Una crisis que coincidió con los primeros signos de renovación conceptual del teatro. En efecto, a partir de los sesenta, el teatro deja de ser el templo de la palabra, la escena se libera, arguye la potencia de la visualidad y del gesto; más aún, el proscenio deja de enmarcar la representación, ahora la calle se convierte en nuevo lugar de acción, junto a otros espacios originales. Recordemos, en esta línea, la contribución regeneradora de Living Theatre, Odin Teatret, Gran Magic Circus, Ariana Mnouckkine, Comediants, Jaques Lecoq, Pina Bausch, Bob Wilson... (Minguet, 2005, p.4)

Nos explica Jordi Jané y Joan María Minguet (2006), a través de los diversos textos que se recopilan en su libro *El arte del riesgo. Circo contemporáneo catalán* que antes de que el espectáculo circense comenzara su etapa de renovación, ya estaba presente en toda la vanguardia escénica de los sesenta. Pretende la acción teatral en esos años reactivar al espectador pasivo por entonces, a través de la provocación, de la interacción, de la sorpresa, y como no podía ser de otro modo, el circo se convierte en modelo de inspiración para toda esta corriente. El teatro regresa a la calle en un principio para volver con toda la esencia de la fiesta y del rito que nunca el circo había perdido, adoptando, además de su imaginario, su esencia: la poética del riesgo. Espectáculos arriesgados, propuestas peligrosas, reactivación de la mirada del espectador. Toda esta corriente y utilización de los elementos circenses en muchos espectáculos ajenos al circo, favorece el desarrollo del circo contemporáneo, creándose una conexión doble que nunca cesará y de la que el circo tomará base para comenzar a desarrollar su propia renovación en lo que hoy llamamos circo contemporáneo. *La fura dels Baus*, puede ejemplificar fuertemente toda esa vinculación del espectáculo teatral con lo circense.

Sin embargo, los elementos renovadores, que explotan en España mucho después pero con gran fuerza por el fin del régimen, no se asientan de igual modo dentro de las carpas, que asume el proceso renovador como ajeno al verdadero circo. Los años ochenta que suponen la creación de mitos transgresores en muchas de las manifestaciones artísticas, son sin embargo años tristes para la cultura circense que ajeno a lo que la sociedad vive, olvida su motivo de ser. El arte del cambio acude al circo para obtener la base transgresora, pero el viejo circo Español lucha por no cambiar, dispuesto, desde su pensamiento, a no perder su identidad.

Es necesario acudir al propio circo, a las mentes de sus empresarios y directores para saber y poder comprender de un modo más elaborado el por qué de ese fuerte retroceso. Proponemos de este modo, analizar distintas fuentes escritas que recogen en diferentes fechas la visión que tiene el trabajador circense respecto a su propia situación. De esta forma podremos construir una línea evolutiva más clara, para posteriormente, una vez llegada a la mirada actual, entender y tratar de construir las necesidades a las que debe enfrentarse el héroe de nuestros días.

Todos los textos tienen en común que nacen como resultado de congresos y asociaciones que pretenden exigir a las autoridades pertinentes el compromiso en la labor de recuperación. Dentro del libro *El circo por dentro* escrito por Gasch y Dimas en 1961 encontramos apartados que hablan y nos redactan, a modo de crónica, la situación del espectáculo circense de la época; recordemos que el libro es escrito unos años antes durante un viaje que comparte durante la gira por el sur de España con el *Circo Americano*. Además en este primer libro se incluye un texto con las mismas características de denuncia pero anterior, datado en el año 1954.

Otro libro escrito por Juan Felipe Higuera Guimerá titulado *El circo en España y el circo "Price" de Madrid* contiene del mismo modo capítulos dedicados a la situación del momento, en este caso en 1998, que es su año de publicación. Analizamos también el *Plan General del Circo* que el gobierno de España a través del INAEM<sup>12</sup> aprobó en el congreso de los diputados el 15 de septiembre de 2010, por el cual elaboran un análisis de la situación del circo en la actualidad y se comprometen a elaborar una serie de medidas para potenciar, fomentar y tratar de corregir dicha problemática. De este modo tenemos cuatro

---

<sup>12</sup> Siglas del *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*.

análisis distintos, con cuatro fechas claves de distintos periodos, que nos llevaran a la mirada del circo sobre el propio circo a partir del año 1954 pasando por la década de los sesenta, la década de los noventa, y la última década de nuestros días.

Aunque como antes dijimos la crisis del circo español se evidencia con el cierre del *Circo Price* en 1970, ya desde mucho antes las crónicas de circo reflejan fuertes complicaciones. A pesar de que anteriormente las gentes siempre tuvieron en estima a nuestro circo y acudían frecuentemente a sus representaciones, esto se debía en gran parte al reducido coste que en relación con el resto de países europeos ofrecían las carpas y edificios españoles. Por otro lado, debido a su majestuosidad, el espectáculo circense es económicamente alto en su producción, y por ello, pese al éxito, el beneficio como negocio nunca fue el deseado. Gasch y Dimas, en 1961 hacen alusión en primer lugar a la problemática de la rivalidad dentro de la propia industria. La llegada de los grandes circos provoca un parón absoluto en el consumo de espectáculos sedentarios como el cine, teatro, variedades, etc., que aludiendo a la pérdida de clientes exigen regulaciones y control sobre los permisos y las temporadas de circo: “(...) *se valen de toda suerte de manejos cautelosos para alejarlos[a los circos] del centro de las ciudades*” (Gasch y Dimas, 1961, p. 57).

Esto a su entender provoca cada vez menos lugares para instalar la carpas, lugares menos estratégicos para el consumo, y multitud de pagos en relación a permisos que se vuelven muy costosos. Para no agravar la situación de despoblamiento de las gradas, los empresarios circenses se ven obligados a reducir el valor de las entradas para poder ser competitivos, sin embargo, en ningún caso pueden reducir los gastos. Nos explica el autor que por entonces, durante la década de los 60, ningún empresario de circo podía ofrecer los sueldos

que cabarets y variedades ofrecían a los artistas, consagrándose, un poco por necesidad, en esa idea de empresa familiar, frenando las contrataciones y la movilidad artística. Se nos describe entonces un ambiente de lucha incesante, donde sólo la vocación hace valer el sentido de continuar la batalla, y en donde no es posible el descanso. El circo, que reúne dos cualidades, la empresarial y la artística, va siendo vencida por la problemática de los números en declive, consciente e involuntario del material artístico.

Sin embargo, ya trataban de buscar soluciones para frenar la retroceso y aplicar medidas en búsqueda de un resurgir como lo demuestra el *Primer Congreso Sindical del Teatro, Circo y Variedades*, que tuvo lugar en Barcelona en 1954, en el cual, el empresario circense Luis Corzana presentó un congreso sobre la relación de los problemas del circo en España y las medidas necesarias para eludir dicha realidad:

Las dificultades por las que atraviesa la industria ambulante del circo en España son cada vez mayores, y esto impide que esta profesión pueda desarrollarse con normalidad, con perjuicio grave para artistas y empresas que viven bajo el amparo de las lonas. Solamente un detenido estudio por parte de las Juntas Sindicales puede hacer que esta industria, una de las más antiguas de España en lo que al espectáculo se refiere, pueda volver a adquirir el auge y el prestigio que merece, en beneficio de millares de familias que viven del circo. Corzana (citado por Gasch, 1961, p. 60)

Con esa rotundidad comienza el texto exigiendo ya en el año 1954, y esto es importantísimo porque demostrará la profunda y costosa batalla a la que se enfrentan los empresarios circenses desde entonces, ayuda estatal, ya que de ella depende también la conservación de lo que es patrimonio cultural. Trataremos de

ver la lista de problemas y soluciones planteados en ese *Primer Congreso Sindical del Teatro, Circo y Variedades*.

Uno de los problemas que más nos llama la atención es las limitaciones que tienen los circos españoles frente a la competencia extranjera. Se habla de una necesidad absoluta de modernizar el material industrial de las empresas españolas, que ante el mal estado de sus instalaciones, no pueden competir con circos extranjeros que pueden moverse con mayor facilidad y en menos tiempo. Piden como solución a este problema favorecer medidas y apoyos para la renovación de la maquinaria necesaria para la industria circense, tales como las de eximir del pago de aduanas en la comercialización del material de circo o la financiación para los correspondientes medios de transporte; financiación, que según se expone en el congreso es común en otros países y que al negarse a los circos Españoles hace imposible competir con circos que cruzan las fronteras y se vuelven arrasadores para la industria española. De esta forma, y sólo de esta forma: “ (...) *los circos españoles podrían desenvolverse con mayor holgura y podrían transformar sus espectáculos en programas dignos de la nación, pudiendo así también luchar con las competencias de los circos extranjeros*” Corzana (citado por Gasch, 1961, p. 62). Programas dignos, dice la cita, lo que significa la constancia que hay ya por entonces del riesgo que supone el empobrecimiento artístico.

Del mismo modo reclaman como indispensable una regulación de los impuestos, que beneficie a los empresarios de los circos españoles con la reducción de algunas tarifas. Con más precisión hacen mención a dos de ellas, por un lado a la de RENFE para la movilidad de los circos, y por otro lado a la del precio de la lona, material indispensable en el espectáculo ambulante, y del cual piden una semejanza en el precio que se dispone para las necesidades militares.

Otras medidas hacen alusión a problemáticas con los permisos y Visados para artistas extranjeros, o sobre el envío de dinero fuera de las fronteras españolas. Del mismo modo se pide una regulación de los permisos por parte de los ayuntamientos, y se reclama la necesidad de plazas más céntricas a menos coste, como también lo favorable que sería que el Estado asumiera créditos destinados al circo, como ocurría en otros países Europeos.

Esa es la situación que se denuncia ya en el año 1954, que se mantiene en la descripción de los años 60 y que, como ahora veremos continúa en la publicación del segundo texto. Con él, ya entrados en el año 1998, nada parece haber cambiado demasiado. Después de 44 años de las primeras exigencias en ese primer congreso, la situación que describe ahora Guimerá es muy similar. Sin embargo a toda la problemática económica se añade una nueva visión fundamental, que no se recogía anteriormente pese a que ya existía conciencia de ella, y que recae en el análisis de los problemas artísticos: “(...) *existe una crisis en la honestidad y creatividad artística, motivada por causas heterogéneas y muy variadas*” (Higuera, 1998, p. 33). Recordemos que por entonces ya ha ocurrido la problemática con el Price y la crisis del petróleo ha dejado sus consecuencias; del mismo modo en el resto de países el *Noveoau Cirque* continúa avanzando. El circo español se sitúa en éste análisis en pleno periodo de decadencia, y por ello es fundamental la descripción que nos deja Guimerá:

- 1) Distorsiones en el espacio escénico. Causadas principalmente por la falta de un equilibrio espacial, hasta el punto de suprimir la existencia del telón y demás técnicas artísticas, volviéndose de pronto una exhibición deportiva más que un hecho artístico. El autor hace mención también a continuos descuidos escénicos, como dejar ver camiones y maquinarias , o el mal

estado visible de pistas y materiales, que resume un declive de la calidad artística al evidenciar y no ocultar siquiera la pobreza de los medios.

- 2) Mayor comodidad. Necesidad de gradas más cómodas que hagan competencia a los nuevos tiempos. El público se encuentra incómodo sentado sobre tablas, además del peligro de los enormes huecos para niños y descuidos.
- 3) El aspecto de los empleados, concretamente de los mozos de pista, es según el autor descuidado y desfavorece la imagen del espectáculo.
- 4) La necesidad evidente de potenciar y separar la figura del director de escena. Es preciso una renovación escenográfica y coreográfica, donde la figura del director, y la visión de conjunto se vuelve imperiosa. Se plantea como apropiado hacer los esfuerzos para delegar tareas, obviando de algún modo el modelo de la empresa familiar donde todas las tareas eran repartidas, también las dedicadas a la dirección artística, a favor de la búsqueda de profesionales, internos o externos al circo para que favorezcan elementos como la narrativa, la iluminación, el empaste global, etc.
- 5) Tratamiento musical. La pérdida de la música en directo llevó a un empobrecimiento absoluto del espectáculo. Sería conveniente tratar de recuperar las orquestas en el circo, o en su defecto, hacer una selección musical apropiada, que favorezca al espectáculo, y acompañe a los movimientos. Referente al sonido, se muestra como oportuno, tratar de terminar con gritos, ruidos de maquinaria, de rifas, sorteos, anuncios y demás estorbes, tratando al espectáculo con el respeto que merece.

- 6) Decadencia del nivel artístico. Causada fundamentalmente por la falta de ensayo y el acomodamiento de los artistas españoles que deriva en números pobres y el declive del espectáculo en sí.
- 7) Mala gestión de la publicidad. Se percibe en la inexistencia de programas de manos, ganchos televisivos inoportunos, o una mala imagen durante el espectáculo que desfavorezca el boca a boca. La moda de los muñecos de modas de la tele o del cine, que ya es generalizado por todos los circos españoles, reúnen en síntesis toda la mala gestión estratégica de la publicidad. Por un lado sustituyen el sitio real de artistas, por otro, además de inapropiados, muestran la mala calidad de las copias, evidenciando una vez más la pobreza de los medios.

*“Sin embargo (...) si los empresarios se ven llamados a presentar espectáculos de tipo circense con baja calidad artística ello se debe generalmente a que los distintos Poderes Públicos (...) no prestan mínima atención a los problemas que plantea el circo”* (Higuera, 1998, p. 37). De este modo se conecta la descripción de las faltas artísticas a otra serie de exigencias que nos ubican en el mismo punto, que en el año 1954. Ahora bien, la contundencia del autor es absoluta, y la necesidad de renovación también. No trata de justificar la mala situación artística sino realizar una conexión real, pero que no niega la otra problemática. Para el autor es necesaria una renovación en los siguientes puntos:

- 1) Organismos Públicos. Creación de una Subdirección General de las Artes Circenses que dependa del Ministerio de cultura o el establecimiento de un Consejo Nacional de circo. Creación de la Escuela Nacional de Circo. Creación de la Compañía Nacional de Circo.

- 2) Espacio. Obligatoriedad de los municipios a tener lugares adecuados para la instalación de la carpa.
- 3) Reducción de gastos estatales. Precio especial en productos energéticos. Reducción de impuestos del Estado así como los impuestos locales.
- 4) Eficacia. Mayor rapidez en la contratación de artistas extranjeros, así como para la regulación de los animales artistas. Inspección del cumplimiento del alta en la Seguridad Social de los artistas por parte de las empresas.
- 5) Subvenciones. Ayudas propias al favorecimiento y conservación del patrimonio artístico circense y a la producción de espectáculos. Becas de formación para artistas de circo.

No ha cambiado demasiado las propuestas realizadas en relación a las exigencias estatales, quizás en cuanto a terminología, o más bien en cuanto a una adecuación de la situación política del momento. Esta situación se agrava al haberse perdido como nos dice Guimerá, la tradición de escribir sobre circo, resumiendo las pocas referencias escritas en duras críticas a los espectáculos y empresarios que en ningún caso recogen las necesidades o el incumplimiento del favor estatal. El circo se ve en la necesidad de recuperar a todo el espectador defraudado, pero carente de medios trata de buscar en el Estado el cómplice que ayude a proteger y despegar la crisis del espectáculo circense.

Por ello se ha hecho partícipe en numerosas ocasiones de la problemática real a las instituciones; en esta labor es fundamental el agrupamiento de los empresarios del circo, principalmente de la mano de la *Asociación española de los*

*Amigos de Circo* que se fundó en 1974 por el empresario Sr. Castilla, y que celebró el *Primer Congreso Internacional de los Amigos de Circo* en 1988 en Madrid. *La Asociación de Empresarios de Circos Españoles* y *La Asociación española de Amigos del Circo* presentaron además en el año 1989 al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música dependiente del Ministerio de Cultura una propuesta de Orden Ministerial para la defensa jurídica del circo español. Dicha Orden se resolvía así:

La presente disposición atiende ese mandato proporcionando un sistema de apoyos a los espectáculos circenses. Se establece una previsión de ayudas a la producción, a las giras de circo y a la infraestructura técnica y material del circo estableciéndose, asimismo, la inclusión del circo en los registros administrativos previstos en el artículo 29 de la mencionada disposición y un Premio Nacional de Circo. Por último se establece una Comisión para el estudio de los problemas del circo y de las medidas más adecuadas para su solución. El Ministerio de Cultura, de esta forma desea consagrar normativamente el fomento de las actividades circenses para procurar la preservación de un espectáculo cultural y familiar como el circo. (Orden de 12 de enero de 1990, publicada en BOE núm. 69, el Miércoles 21 de Enero de 1990)

Sistemas de apoyos financieros, organismos para el estudio y un Premio Nacional de circo comienzan a partir de 1990 a formar parte de la inclusión estatal en toda esta problemática. Sin embargo si pasemos a analizar el *Plan General de Circo* que se publica en el año 2011, seguimos encontrándonos los mismos problemas, por lo que se intuye que las medidas aprobadas en 1990 no han sido suficientes.

Antes de nada debemos decir que el *Plan General del Circo* es promovido por el Ministerio de Cultura a través del INAEM con el objetivo de la

preservación y la difusión del artes circense. Nace como respuesta a algunos foros públicos como las *Jornadas Nacionales del Circo* celebradas en Valencia en el 2007 y el Albacete en el 2010 además de enmarcarse dentro de políticas europeas, en concreto hacemos mención de una resolución del 13 de octubre del 2005 en la que el Parlamento Europeo pide a sus estados miembros, fomentar y conservar el patrimonio cultural circense como propio y característico de toda la cultura Europea.

El modo en el que se elabora este *Plan General del Circo* es a través de una serie de consultas escritas a instituciones y personalidades del sector circense así como jornadas específicas con expertos. Dicho plan, tratará de consolidar una descripción de la problemática actual y la búsqueda de medidas que favorezcan a la solución de las mismas. La lista de los principales problemas a los que se ve sometido el circo español en la actualidad son, pese a lo que pudiera parecer, viejas conocidas, coincidentes la mayor parte de ellas con los estudios predecesores. Tratemos de esquematizarlas:

- 1) Ausencia de datos. El circo es un arte escénico que genera mucha ambigüedad en cuanto a datos reales ya que no existe un inventario certero en relación a número de funciones, de recaudación o asistencia. Esa ausencia genera la imposibilidad de someter los datos a estudios más concretos y determinar medidas más específicas.
- 2) Formación. Sigue sin existir una formación profesional regulada como es el caso de las otras enseñanzas artísticas. Las pocas escuelas de circo que existen en el estado español son privadas negando el apoyo estatal y produciendo una fuga de artistas, que necesitan del extranjero para completar su formación.

- 3) Asociaciones. El circo español necesita un fuerte y continuo asociacionismo estatal que luche por los intereses de sus trabajadores y defienda sus necesidades. Este se puede observar perfectamente con la problemática que tiene el sector circense para pedir responsabilidades, ya que su actividad depende a la vez de leyes estatales y municipales así como de competencias de más de un ministerio, siendo muy complejo el consenso y la efectividad de las medidas.
- 4) Ayudas. Es cierto que se han mejorado, o mas bien que se han creado ayudas a los empresarios circenses, tal como veríamos en la resolución del BOE del año 1990. La creación del Nuevo Circo Price y su programación constante también supone un avance, en este caso referente al Ayuntamiento de Madrid, sin embargo los empresarios circenses las siguen viendo insuficientes.
- 5) Difusión. Existe un problema de difusión de nuestro patrimonio cultural. Por ello se está trabajando en la creación del Museo de Circo de Albacete, sin embargo éste nunca termina de llegar.
- 6) Animales. Existe un problema real con la ley que regula la intervención de los animales en los espectáculos circenses. A esperas de que la Unión Europea resuelva una normativa común para todos sus países miembros, corre por cuenta de las autonomías, o incluso de los ayuntamientos designar si aceptan o no a circos con animales.
- 7) Investigación e innovación de lenguajes. El circo es además un arte apartada, que necesita unirse al resto de artes escénicas y trabajar en

común hacia su desarrollo. La necesidad del director de escena profesional sigue evidenciándose con la llegada de cada vez más propuestas circenses novedosas, así como el consenso respecto a la innovación que debe unir y no dividir a los profesionales que hacen circo.

- 8) Espacios. Se recoge en el plan que existe muchos espacios donde se puede desarrollar la actividad circense, destacando principalmente, las carpas ambulantes, los circos estables, teatros o la calle. Sin embargo la mayoría de los circos estables antiguos fueron reformados y convertidos en espacios teatrales, que ahora, en general, no cuentan con las necesidades para albergar un espectáculo circense.

El INAEM desarrolla después una serie de medidas estratégicas que también se describen. De ese modo y según se nos explica en el *Plan General del Circo* se tratará de potenciar la innovación y la creatividad artística en las artes circenses a través de la dotación de infraestructuras específicas para el desarrollo de nuevos lenguajes, la fusión de disciplinas, y así mismo el trabajo para reforzar la figura del director artístico de los espectáculos de circo. Por otro lado se pretende elaborar un esquema de titulaciones oficiales dentro de las competencias circenses así como fomentar la presencia del circo en todos los niveles educativos aplicando también un sistema de becas y ayudas para la formación.

Se comprometen a favorecer la producción de espectáculos de circo así como a elaborar mejoras en las condiciones de sus trabajadores y su movilidad. Pretende también trabajar en la obtención de datos que permitan realizar estudios de mercado o lanzamientos de campañas que beneficien al arte circense. Favorecer, así mismo el acceso a fuentes de financiación, tanto públicas como privadas y garantizar un organismo estatal fuerte que impulse el patrimonio

cultural. Para garantizar lo anteriormente expuesto crearán grupos de trabajo y desarrollarán políticas de evaluación.

Sin embargo, volviendo ahora a nuestro punto de partida, algo nos hace sospechar que falta todavía una mirada que no está presente. Existe en España consumo de circo que evidencia que no ha muerto ni ha perdido su capacidad de captación. El éxito creciente de *El circo del Sol* que cada año se supera en muchas de nuestras ciudades pone de manifiesto el interés del espectador, reflejado en el consumo, por la actividad circense. Pero no ocurre únicamente con el *Soleil*, ni ello es únicamente fruto de la marca o de una admiración por lo extranjero. En estos últimos años hemos podido observar el abrumador éxito conseguido por el empresario y artista circense español *Suso Silva*<sup>13</sup> con el espectáculo *Circo de los Horrores* y sus variantes que llevan años consiguiendo lleno absoluto por España y Europa.

Por lo tanto, esa impresión cobra mayor sentido. Existe, entonces una problemática mayor, algo que se escapa de los anteriores análisis y que afecta de forma concluyente a toda esta situación. Hay una necesidad real de inversión y de protección estatal, pero del mismo modo hay algo por encima que agrava el caso español e impide su recuperación; algo que desde nuestro parecer afecta al motivo de esta investigación, es decir, a la propia esencia del circo y al hermetismo anteriormente explicado. ¿Estamos entonces en nuestros días ante un problema

---

<sup>13</sup> Jesús Silva Gonzales, es un empresario y artista circense español, nacido en Ourense en 1962. Descendiente del labor de los Feijoo en el circo y sobrino del Padre Silva, comienza justamente sus estudios en la ciudad de *Benposta* con el *Circo de los Muchachos*. Graduado por el *Instituto del Teatro de Barcelona* en la especialidad de mimo y pantomima, obtiene en el 2003 el *Premio Nacional de Circo* consagrándose como figura indispensable de la escena circense de nuestros días.

que parte del espectador ? ¿Qué ocurriría si el circo en España además de todos estos factores estuviera acompañado de una fuerte crisis de identidad generalizada que potencia la decadencia e impide el resurgimiento?

Dice Genís Matabosch (2004) en un artículo publicado bajo el título *El circo en el cambio de siglo* que: “ (...) nuestros circos son, en su mayoría víctimas de sus errores pasados (...) las causas de la crisis del circo en España tienen que buscarse ante todo en el mismo circo ” (p.1). Este texto reafirma toda nuestra reflexión y pone en manifiesto, de una forma muy clara, la necesidad de prevalecer por encima del estudio de la crisis circense, la problemática del circo español para salir de la propia crisis. Matabosch (2004) hace referencia de igual modo al fuerte hermetismo del mundo circense causado, según su opinión por el miedo a lo ajeno y por su naturaleza viajante. Este hecho provoca el desarrollo de un mecanismo de defensa que aísla y que impide la absorción de las nuevas técnicas de conocimiento referentes a la nueva cultura del ocio.

Todas las estrategias de mercado actuales, así como los avances en cuanto a publicidad y gestión del espectáculo, no pueden influir a algunas de las empresas circense españolas que por su hermetismo impiden el examen crítico de sí mismas. Además esta inaccesibilidad se manifiesta también con “*cierto recelo a -los de afuera-*” (Matabosch, 2004, p.1) impidiendo la mirada extra circense que muchas veces ha supuesto un desarrollo innovador en las empresas del sector. Pesemos por ejemplo en Bernard Paul con el Circo Roncalli, Guy Laliberté con el Circo del Sol, la familia Feld y el Ringling o el propio Aturo Castilla del que antes hablábamos.

Han pasado diez años desde que Matabosch publicara el artículo y ciertamente ha habido algunos cambios significativos. Poco a poco los circos han

creado paginas webs, se han adaptado a las nuevas tecnologías, e incluso han desarrollado nuevas estrategias comerciales con respecto a la venta de sus entradas, cosas que en 2004 era impensable. Del mismo modo hemos vivido como desde entonces algunas de las empresas circenses deciden dar un cambio completo a la estética de sus espectáculos, y de algún modo caen rendidos ante el éxito que el *Nuevo Circo* cosecha en todos los países del mundo. Parece que poco a poco esa renovación que existe en el circo actual se extiende entre las empresas españolas. Sin embargo, esa decisión es relativa y siempre acompañada de una fuerte presencia de la tradición circense, y de una negativa absoluta a correr riesgos. ¿Es posible entonces, resurgir el arte del riesgo sin correr riesgos?

Hay en la actualidad, como ya hemos dicho, un intento real por cambiar, pero que se fundamenta bajo la mentalidad de un empresario que ve otras carpas llenas y quiere una rentabilidad semejante. Esa idea de renovar no nace de la mera transgresión artística que supone mostrar lo que nadie muestra y que fundamentó durante muchos años los circos de todo el mundo dando sentido al comportamiento heroico. El ansia de cambio es apariencia seguramente porque las empresas circenses no han podido dejar de pensar en números y facturas.

De algún modo innovar en nuestro circo se ha convertido en inspirarse, o literalmente copiar, a los que innovaron hace cincuenta años. El circo español, un paso por detrás, espera que la semejanza de lo que dio dinero a otros se convierta ahora en rentable para ellos mismos. Sin embargo el sentido de la pura renovación se pierde en el camino. Nos dice Genís (2004) que lo que recuerda de las historias de su maestro, el historiador Josep Vinyes y Sabatés, es la continua asociación que hacía del circo con la vanguardia, y precisamente esa concepción de circo como eterno elemento vanguardista es el que falta en las mentes y proyectos de la España de nuestros días:

Fue el mundo de la pista pionero en las grandes campañas de publicidad exterior en las ciudades, en la adopción de la tracción motorizada de sus vehículos, en dejarse influir por otros espectáculos como el music-hal (¿quién no recuerda las chicas emplumadas sobre los elefantes?), el cine (..) o el teatro (...) Encontramos muchos ejemplos de un mundo que siempre luchó por estar en la vanguardia. (Matabosch, 2004, p.1)

El circo, a través de sus estrategias y concepción de intermedialidad, supuso vanguardia antes incluso de que nacieran las vanguardias. Miles de años de riesgos y transgresión se han perdido por el camino en nuestra sociedad que acepta y entiende el circo como algo puramente tradicional. Aparece el debate, *Circo Tradicional o Nuevo Circo*, animales o sin animales. Nace un discurso que algunos sectores generan sobre lo que es circo o a lo que lo niega. Nuevamente la discusión, el enfrentamiento y la continua necesidad por describir, por enmarcar y decidir lo que puede ser circo y lo que no debe de serlo, de donde debe estar el circo y donde no puede celebrarse. Todo ello únicamente evidencia, más que ayudar a su avance, el freno que nosotros mismos hemos creado con respecto al arte del cambio.

El problema continúa intacto, por encima de todo, el circo español ha perdido la esencia que lo conecta con el propio lenguaje, y se niega a ver, culpando siempre a otros de sus problemas, la verdadera gravedad del asunto. Nuestro circo ve en el cambio el motivo de su problemática, sin reflexionar en su nacimiento, sin pararse a pensar que decir circo significa decir cambio. Es necesario parar de elogiar para descubrir en sus defectos de hoy el camino hacia el progreso, porque el circo no es estático, nunca lo ha sido, precisamente porque en la ausencia del dinamismo el más difícil todavía pierde el sentido.

Sin embargo la cuna de este gravísimo problema no nace en nuestros días. Al revisar las palabras de Gasch y Dimas en el año 1961 confirmamos que ya existe una particular visión de que el circo ha llegado a su máxima potencia y el recorrido que ha de hacerse desde entonces es el de conservar la grandiosidad y todos los elementos que lo ha llevado a la cima:

Hay algunos espectáculos que todavía no se han hecho viejos y cuya vitalidad y juventud los incitan a buscar cosas nuevas sin intermisión, a adorar lo inédito, a renovarse incansablemente, en suma, siguiendo las modas o lanzándolas. El << music-hall >>, por ejemplo. Este imperio de la fantasía, de lo paradójico y de lo imprevisto, que no puede vivir sin elementos de sorpresa y en el que campan por sus respetos el azar y el capricho (...) es en esencia , renovación y modernidad. Si renovarse o morir es la regla habitual de tales espectáculos, no renovarse si quieren vivir, constituye la ley a la que están sujetos otros[como el circo que] (...) con mucha plata en las sienes, y mucha tradición a cuestas, no pueden modernizarse si tienen interés en conservar su carácter. (p. 77 )

La opinión de las gentes de circo en los años sesenta opta por negarse a la renovación para encontrar en la conservación la auténtica identidad. Estas líneas de la cita van seguidas de reflexiones referentes por ejemplo a la inapropiada moda de apagar todas las luces en la carpa e introducir novedosos elementos de iluminación, o el acto de herejía que supone convertir las pistas en espectáculos sobre hielo. Del mismo modo hay, bajo nuestra opinión, una excesiva necesidad por separar al circo de otros artes, principalmente de las variedades, insistiendo en repetir sus pocas diferencias y obviar sus grandes semejanzas, que de algún modo aluden nuevamente a ese hermetismo que ya se está gestando: “ *El circo va perdiendo su antigua pureza, no poco a poco, paulatinamente, sino a paso acelerado (...) el circo no puede ni debe, tampoco, renovarse*” (Gasch y Dimas, 1961, p. 78).

Efectivamente el circo en España va perdiendo su pureza, como queda confirmado después de más de medio siglo incapaz de resurgir, pero justamente por negar la transgresión como propia del lenguaje circense. Esto se evidencia también en el texto a alusiones despectivas sobre la feria, lo carnavalesco, lo grotesco, que como hemos visto, y seguiremos analizando en los siguientes capítulos, son base fundamental del circo moderno. El circo niega al circo. Es como si el éxito abrumador del circo en un periodo determinado construyera las bases de un modelo estático de hacer circo, obviando todo el pasado y toda la historia anterior basada en el cambio y en lo efímero. El circo hoy piensa en tradición, cuando antes pensaba en vanguardia. Acudimos paradójicamente a una pérdida de identidad causada por tratar de no perder la identidad.

Y no podemos evitar preguntarnos, ¿acaso es posible hablar de tradición en un arte que convierte lo impugnativo en regla absoluta desde su nacimiento? Puede ser apropiado, en cualquier caso, hablar de un modelo tradicional que se une a una época clave, o de ideales que completan y construyen el imaginario popular tradicional del circo; o efectivamente de la tradición que tiene un país por desarrollar un arte en concreto. ¿Pero realmente hay o pudo haber una tradición en como hacer y construir circo?

Es en este momento cuando se hace indispensable volver a los inicios y recuperarlo tal y como el hombre de nuestros ancestros lo concibió. El *Cuerpo heroico* ha perdido el sentido, se ha enterrado frente al debate inapropiado sobre como continuar la tradición del cuerpo transgresor. Joan María Minguet (2005) en un artículo publicado en *La Vanguardia* titulado *El circo Posmoderno* alude del mismo modo a esta necesidad de cambio y de renovación hacia la que evoluciona el circo de hoy:

El arte no es una religión no hay dogmas de fe.(...) lo sustancial de la historia del espectáculo circense es ni más ni menos que su capacidad de transformación. El circo es un fenómeno cultural que, a lo largo de su historia, ha sabido renovarse. O reinventarse permanentemente.(...) Las fronteras de las artes son cada vez menos precisas(...) El circo contemporáneo ha abierto sus carpas a públicos actuales, unas audiencias que mantienen nuevas actitudes frente al espectáculo circense, y que requieren respuestas originales. Un público que acaba por acostumbrarse a lo específico del circo de hoy: su hibridez. (Minguet, 2005, p.4)

La intermedialidad de las artes, la pureza de las emociones, la originalidad y lo creativo son regla indispensable en la visión pertinente en nuestras carpas para intentar despojarlas de la cotidianidad que las habitó. Los héroes de nuestros circo están privados de ese mérito que los hace únicos y propicios para guiarnos ante lo desconocido, simplemente porque lo desconocido ya es conocido. La sorpresa se diluye sin lo impugnativo; la búsqueda del más difícil no es posible sin una mentalidad basada en la ruptura de moldes preconcebidos. Porque el circo de hoy se convirtió en permanente muestra de cotidianidad, basada en conservar la tradición. Si recorremos España de circo en circo, pudiera parecer que hoy los números son prácticamente todos iguales. Mismos trucos, mismas músicas, mismo vestuarios. Costaría reconocer y diferencia un artista que más bien pudiera semejarse multiplicado en todos los circos a la vez. Este hecho ocurre, salvando excepciones, con muchos de los actos que debiendo ser heroicos, al ser repetitivos para el espectador, se vuelven cotidianos.

No queremos decir que en nuestros circos se muestre cualquier cosa, ni que sea fácil o carente de mérito; no pretendemos despreciar el duro trabajo que supone a multitud de artistas y de empresarios, que como no puede ser de otro modo tienen todo nuestro respeto. Lo que en estas líneas se sugiere, es referente al

descuido que ha supuesto obviar la búsqueda de lo identificativo, el valor de lo único. No se puede concebir un circo sin sorpresa, y del mismo modo la sorpresa sin la innovación. Lo transgresor, lo vanguardístico, lo original se ha frenado en búsqueda de la solemnidad pasada, sin entender que el circo no es, ni puede ser, un espectáculo del ayer. Evidentemente no todos los artistas ni directores son y deben de ser iguales. Como en todas las artes hay una jerarquía creada por la balanza de la originalidad, pero que no niega esa mentalidad transgresora.

Es ahora el hombre el que decide lo que el circo puede o no debe ser, marca su verdad, su posibilidad y su identidad. El circo creado por y para la transgresión se frena cuando el hombre lo somete a análisis y crea con él las reglas y bases de su desarrollo. Muere con él el héroe de tiempos lejanos para consolidar en su lugar un cuerpo basado en glorias pasadas que responde a la profunda admiración del razonamiento humano, pero que niega y destruye la libertad transgresora del arte.

Sólo si ataca a lo establecido, si lo contradice, lo niega y lo supera, podrá retomar el curso del camino hacia la renovación, y convertirse en especialistas de lo sorprendente. Debe entonces retomar el planteamiento foucaultiano: *“La ontología crítica de nosotros mismos(...) debe de ser concebida como (...) una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos sea al mismo tiempo análisis histórico de los límites que se nos imponen, y experimentación de la posibilidad de transgredirlos”* (Foucault, 1994, p. 30).

Ese trabajo se convierte en imprescindible en nuestros días. Es necesario elaborar, reescribir, adornar y moldear el circo para que potencie el modo en el que el público lo recibe. *“El público actual (... ) Exige manjares bien condimentados (...) lo difícil sin brillantez le parece fácil. Si lo difícil le parece*

*fácil, ¿por qué jugarse la vida?*” (Gasch y Dimas, 1961,p. 76). El siglo XXI convirtió absolutamente todo en accesible, y sorprender, necesariamente es más complejo. Hace falta especialistas en la sorpresa, profesionales de las emociones, que guíen de manera consciente al nuevo espectador hacia lo inesperado. Muchos de los espectáculos actuales se basan en avances tecnológicos, en escenarios hidráulicos, en efectos visuales que garantizan la sorpresa tras la combinación de la grandiosidad tecnológica.

Sin embargo la sorpresa puede estar en millones de lugares que como artistas debemos redescubrir. En el más sutil de los movimientos, en la más mínima modificación, quizás en la poética o tal vez en todo lo que lo adorna, puede albergarse la clave para seguir construyendo esa historia de la sorpresa que el circo comenzó hace mucho tiempo para unir lo profano a lo sagrado. La transgresión juega un papel decisivo en esas cuartillas que le queda al circo aún por escribir. Frente a lo inhóspito tiene su mayor reto, su única batalla, la oportunidad perfecta para demostrar, como ya antes ha demostrado, que su historia no tiene fin.



## **CAPÍTULO 5. LA MONSTRUOSIDAD COMO ESTÉTICA DEL CUERPO EN EL CIRCO**

*“Mientras mayor es la lucha, más glorioso es el triunfo”  
(The Butterfly Circus, 2009 )*

### **5.1. Del hombre al monstruo**

Convivimos a lo largo de nuestra historia con numerosas prácticas donde bajo el nombre de la belleza se ejercen rituales de mutilación. Las mujeres chinas y sus pies vendados, las africanas con sus grandes dilataciones en los labios, los hombres con las orejas hasta los hombros o los *Castrati* en Europa, son sólo algunos de los ejemplos que nos muestran la perversa unión que se encuentra entre belleza y monstruosidad. Sin embargo, existe un momento donde el mundo ritual abre camino a una unión eterna entre belleza y fealdad que perdurará en el desarrollo artístico y social del hombre, y se convertirá incluso en fundamental para entender nuestra propia construcción del universo. Homero, Dante o Virgilio, y sus descripciones de Sirenas, Gorgonas, Erinias, Minotauros y Medusas, son ya indispensables en esa idea global sobre la monstruosidad que reafirma la cercanía que el hombre ha mantenido con lo no bello durante su historia.

Pero lejos de los grandes referentes, el circo también se configura muy cerca del monstruo y de dicha dualidad. Ligado incluso a todas las transformaciones médicas y sociales que se desarrollan contemporáneas al arte del riesgo, no es casual que haya acudido a la belleza de la monstruosidad para encontrar en ella la sorpresa del espectador que ya antes perfilábamos como indispensable. En un mundo de belleza impuesta la fealdad, recobra el valor de lo

único y abre nuevos caminos al arte circense para reafirmarse como paraíso de singularidades. Los *lusus nature* o *bromas de la naturaleza*, como Aristóteles los denominó, serán fundamentales en dicho propósito.

Debemos comprender también que la relación que el hombre ha mantenido con lo monstruoso en la historia está llena de múltiples discursos condicionados por su pensamiento. Por esa razón acudiremos a un texto de Foucault fundamental para elaborar nuestras pretensiones. Dicho estudio fue publicado bajo el título de *Los anormales*, sin embargo se compone del material impartido en el *Collège de France* en el curso 1974-1975. En él se elabora una propuesta arqueología sobre el concepto de monstruosidad y nos permite comprender lo monstruoso como una herramienta reguladora que no sólo está condicionada por su simbología sino que desarrolla nuevos matices con la llegada del hombre de la modernidad. Sólo ante este planteamiento podremos contraponer la corporalidad del *Freak show* a los mecanismos propios del biopoder y comprender de esa manera si su cuerpo se fundamenta bajo el ideario de la estética de la existencia.

No obstante, los primeros matices que encontramos en la relación del hombre y el monstruo se evidencian en el recorrido mismo de la historia del arte y su proximidad con la fealdad. Dice Rosenkranz (1992) que la palabra *estética* encierra en sí todo un mundo de conceptos relacionados con la idea de lo bello y su producción en el arte, pero que del mismo modo, y al contrario de lo que puede parecer, lo feo configura también una parte importante del estudio estético (Rosenkranz, 1992, p.43). *Estética de lo feo* escrita en 1853 y considerada la primera gran obra dedicada al estudio estético de la fealdad, insiste en que el concepto nace como derivado y siempre dependiente del de belleza:

No es difícil comprender que lo feo, en cuanto a concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto (...) el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. (Rosenkranz, 1992, p. 56)

Pero pese a la unión de ambos conceptos no podemos entenderlos únicamente como contrarios ya que nos limitaríamos simplemente a una imagen superflua. Es preciso, además, comprender la fealdad como una búsqueda que de algún modo configura su propia evolución. Sin embargo, de forma opuesta al concepto de belleza, el cual puede reconstruirse a través de obras y tratados filosófico-artísticos, no es posible basar su historia en textos y opiniones que son inexistentes y se limitan únicamente a alusiones puntuales (Eco, 2007, p. 8). Parece lógico, a pesar de ello, comprender que del mismo modo que lo bello, lo feo también varía según épocas, lugares y otros factores, que tintan al concepto de la propia subjetividad artística pero que no niegan el desarrollo de parámetros constantes.

Marx, por ejemplo, en sus *Manuscritos Económicos y Filosóficos* de 1844, reflexiona que la belleza y la fealdad están acompañados muchas veces de criterios económicos y políticos. De esa forma el poder podría anular la percepción sobre la fealdad, siendo uno de esos factores que la determina: “*Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Luego no soy feo, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero*” (Marx, 2001, p. 180).

Si aceptamos que en el arte existen las concepciones del hombre podemos comprender la constante convivencia entre lo feo y lo bello. Cuando lo artístico pretende convertirse en reflejo de la vida, mostrar únicamente la belleza no proporciona una visión completa. No es posible pensar solamente en proporción y

medida para reflejar al hombre y su contexto; la traición, lo oscuro, lo obscuro, el infierno, en definitiva lo feo y lo monstruoso acompañan nuestras vidas de la misma forma que los ideales de belleza. Pero como dijo Plotino: “*debemos recordar que lo feo y lo malo nos impresionan con mucha más fuerza que lo agradable*” Plotino (citado por Hillman, 2005, p. 92) y quizás por esa razón ha tenido tanto desarrollo en la búsqueda de la experimentación estética. La utilización del arte de lo feo, del monstruo y las pasiones oscuras, que en algunos momentos se convierten en protagonistas fundamentales para entender estilos y caracterizar etapas, son sin duda el ejemplo final para comprender la estrecha unión entre hombre y la representación de la monstruosidad.

Del Arte Antiguo por ejemplo, la sociedad guarda en la actualidad una imagen un tanto estereotipada, seguramente como consecuencia de la influencia del Neoclasicismo, que trató de recuperar algunos principios de la belleza clásica readaptándolos a la realidad del siglo XVIII. Recurrió al canon de siete cabezas y media de Policleto, al tratado de Vitrubio y a la utilización del mármol para reforzar su ideal de belleza. Sin embargo, obvió las cuestiones relacionadas con lo feo y el monstruo que también eran primordiales en el mundo antiguo, y que de algún modo son silenciadas durante este movimiento estético:

(...) si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que estos (...) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon. (Eco, 2007, p.23)

De ello es gran ejemplo la mitología clásica donde continuamente encontramos alusiones a seres monstruosos, que acompañan también a toda la literatura de la época donde matanzas, horrores y traiciones enmarcan la *hybris* trágica y resumen las historias de los héroes de Esquilo, Sófocles y Eurípides:

La mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos, Medea mata a los suyos para vengarse de su marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; (...)Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto (...) Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos comenten acciones << feamente>> atroces. (Eco, 2007, p. 34)

La cultura griega queda marcada por todo ese universo de horribles hazañas y atrocidades que enmarcan sus mitos, sin embargo no va a ser la única que base sus cimientos en una estética monstruosa. El asesinato de Caín, el sacrificio de Isaac, las plagas de Egipto, los ángeles de la muerte, o la descripción del apocalipsis llenan también la mitología hebrea y el cristianismo de continuas referencias a lo atroz. Con el cristianismo, sin embargo se desarrolla toda una serie de sensibilidad conjunta con respecto a la fealdad: *“Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es el - infierno de lo bello-”* (Eco, 2007, p.16). De ese modo la fealdad es absorbida por la doctrina cristiana como ejemplo del mal de la moral y se crea en torno a ella una unión conceptual de la que le será muy difícil desprenderse desarrollando una dualidad que ya encontramos en escritos de Aristóteles como explica López (2012, pp. 7-8).

En el *Génesis*, el primero de los libros del Antiguo Testamento, se nos narra cómo Dios creó al hombre a su imagen y semejanza: *“Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra c imagen, conforme a nuestra semejanza; y tenga dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos, y sobre las bestias, y sobre toda la tierra y sobre todo animal que se arrastra sobre la tierra”*

(Génesis, capítulo 1, versículo 26). De ese modo, la dualidad de bello-bueno y feo-malo no es casual y fundamenta también las primeras concepciones del universo. Sin embargo, la imagen que el cristianismo porta hasta nuestros días es muy distinta, basada paradójicamente en la repetición gráfica del mal, del Cristo sufriendo, flagelado, crucificado y ensangrentado, que está muy lejos de la unión de Dios con lo bello.

Es cierto que hasta la Edad Media, la crucifixión no era un tema iconográfico y su alusión era a través de la imagen de la cruz (Eco, 2007, p. 49). Sin embargo desde entonces se desarrolla una erótica del dolor que avanza en dos direcciones y que parece retomar aquella realidad de la que San Agustín hablaba y que permitía contemplar la monstruosa deformación que existe en la pasión de Cristo al mismo tiempo que la belleza que surge del significado de su sacrificio<sup>14</sup>. Dicha erótica configura por un lado el dolor como imagen referencial del cristianismo y ahonda principalmente en la tortura de Cristo y el dolor de la Virgen. Por otro, profundiza en la utilización del arte como campaña recordatoria del desenlace que supone el incumplimiento de los dogmas de fe. En este sentido se explota la imagen del infierno, sus criaturas monstruosas y la muestra explícita de los horrores y las consecuencias de los pecados que se desarrolla principalmente en la decoración de templos y catedrales pero que aúna a todo el arte religioso-cristiano.

---

<sup>14</sup> Nos explica López (2012) que para los estoicos la monstruosidad forma parte de lo que ellos llaman *pancalia* esa totalidad que necesita lo bueno y lo malo de forma indisoluble, concepto que retomará San Agustín al intentar reflejar como detrás de la deformación de la pasión de Cristo puede verse la belleza del sacrificio (p.7).

Lo mismo ocurrirá posteriormente con la iconografía de mártires que se convertirán en tema fundamental del arte cristiano a través de la descripción gráfica de sus muertes. Hasta el siglo XVII las representaciones de los mártires eran únicamente del orgullo y la valentía que mostraban momentos antes del horror, pero a partir de entonces, sus macabras muertes serán mostradas de forma explícita (Eco, 2007, p. 56). Mutilaciones, senos rebanados, decapitaciones, y un largo etc., reforzarán la idea cristiana de desear la peor de las muertes antes del abandono de la fe, que como antes analizábamos, es el paradigma del penitente y configura el desarrollo de una nueva tipología de cuidado de sí.

El Renacimiento es otro momento importante en el desarrollo de la fealdad y sin duda una época clave para entender la relación de lo monstruoso con el hombre. Durante esta época se vuelve a los ideales de belleza clásicos para confrontar sus principios artísticos, sin embargo lo feo no será silenciado, sino que será explotado por los renacentistas que adoptaron de algún modo esa dualidad clásica. El Renacimiento desarrollará, no obstante, algún cambio significativo en la concepción de lo feo y lo monstruoso.

Es oportuno aclarar que las personas de la época creían realmente en la existencia de todo ese universo monstruoso del que todos sabían pero nadie había visto, quizás por la lejanía en la que habitaban. Después del éxito de los viajes de Colón y el auge que se desarrolló en toda Europa de explorar y conquistar tierras extrañas, pronto lo desconocido era relativo y lo monstruoso, en cuanto a ser que habita en lo desconocido entró en conflicto. Al dejar las tierras de ser lejanas y no encontrar nunca evidencias de esos monstruos, el interés por ellos pierde fuerza y provoca el avance de otro tipo de curiosidad que aumenta por entonces y que se basa ahora en una monstruosidad más cercana, ubicada en malformaciones y portentos.

Del mismo modo, aunque nunca abandona su significado simbólico, el nuevo planteamiento permitía contemplar y analizar constantemente sus monstruos y surgir de ellos una mirada precientífica que deja numerosos libros y descripciones de la época donde se resalta el profundo interés del hombre por la teratología renacentista, que según la Real Academia de la Lengua Española es el “*Estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal*”<sup>15</sup>.

En torno a la monstruosidad de los seres lejanos y leyendas, se produce un desplazamiento basado también por los grandes cambios del hombre. La configuración de los monstruos dejara de ubicarse en los países desconocidos para ocupar los fondos de los océanos, ese espacio que el hombre y el barco todavía no puede explorar, y de los cuales las largas rutas hacían nacer la imaginación. El interés de Felipe II y otras cortes por la obra de El Bosco, basada principalmente en descripción gráfica de personajes infernales y criaturas monstruosas, conduce en el Renacimiento todo el universo de la monstruosidad a una mirada más elitista que evidentemente potenciará su evolución. También Miguel Ángel y ese concepto de *non finito* desarrolla en la época un gusto por la estética de lo inacabado que formará parte importante, como veremos, en la construcción del imaginario monstruoso: “*Su deformidad se vuelve gloriosa. Ya no son los temibles (...) que se rebelan contra Júpiter, inexorablemente condenados por la mitología clásica (...) se convierten en los héroes de los nuevos tiempos*” (Eco, 2007, p. 142).

---

<sup>15</sup> Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=teratolog%C3%ADa>  
(Consulado el 02/02/2015 a las 12:10)

La fealdad se desarrolla en el Manierismo y en el Barroco de la mano de la literatura donde los artistas exploran sobre la muerte, el horror y la violencia. Existe un cambio con respecto al Renacimiento, pues la belleza ya no reside en una imitación basada en los ideales clásicos sino en un interés puramente expresivo. Sin embargo conserva de él esa admiración por la monstruosidad cercana que será extendido también en la fealdad como resultado de la admiración por lo cotidiano. Proliferan así elogios a enanas, jorobadas y tartamudas como es habitual en la poesía barroca, y que también se convierte en una de las características pictóricas de la época. Pensemos por ejemplo en *La mujer barbuda* de Rivera, los enanos de Velázquez o *La enana* de Carreño de Miranda, así como en la presencia de la fealdad que configura temas y estilos de muchos de los grandes pintores del Barroco.

Tras el Neoclasicismo, que trató de silenciar, el Romanticismo abrirá camino a una nueva concepción sobre la monstruosidad. La célebre frase: “*El sueño de la razón produce monstruos*” de Goya (citado por López, 2012, p.5) es quizás una descripción misma de obra de Goya, donde el tratamiento que hace de la fealdad en sus múltiples formas se convierte en característica imprescindible de su pintura y pieza clave en ese desarrollo artístico del hombre hacia el despertar del interés romántico. La *Edad de la razón*, donde un grupo de pensadores y filósofos tratan de transformar el mundo a través de reflexiones sobre la norma y el orden se instauran también los nuevos conceptos de orden frente al caos. Para que haya algo que se considere anormal, primero tiene que haberse reflexionado sobre lo normal, y es justamente después de nuevas reflexiones donde surgen todos los cambios que conducen al hombre hacia la modernidad y el nuevo sentir romántico.

Desarrolla el Romanticismo un estudio más específico sobre lo sublime que afectará de forma transcendental a la unión entre belleza y monstruosidad. Es cierto que el término no nace con los románticos: “(...) *lo había propuesto en la época helenística el Pseudo Longino y había sido redescubierto a través de algunas traducciones modernas como reflexión retórica sobre la forma de expresar poéticamente grandes y arrebatada pasiones*” (Eco, 2007, p. 272). Lo sublime renació en el Renacimiento, y estuvo muy presente en los artistas del Barroco pero alcanzó su máxima plenitud durante el primer Romanticismo. Sin embargo, adquiere en esta época otro significado, más bien “*se aparta de las reglas que lo definen para considerar los efectos que lo producen*” (Eco, 2007, p. 272), por lo que su estudio quedará ligado también al interés de la época por el motivo que provoca el sentimiento de goce ante la experiencia estética, seguramente muy influenciado por los análisis que el filósofo alemán Immanuel Kant, desarrolló en sus textos *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y *Crítica del Juicio*, publicados en los años 1764 y 1790, respectivamente.

Dice Eugenio Trías en *Lo bello y lo Siniestro* sobre el estudio kantiano de lo sublime que podríamos definir el proceso estético que lo envuelve como consecuencia de una reacción dolorosa tras la observación de lo caótico, que nace justamente fruto de la impotencia que surge ante la magnitud que se contempla. Queda descrita por lo tanto diferentes fases en el procedimiento que se relacionan entre sí y que culminan con el sentimiento de sublimidad:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material), que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. (Trías, 1982, p.23).

Dolor por la amenaza que presente de la contemplación del caos que es seguida de una reflexión sobre la relatividad humana: “(...) *una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable*” (Trías, 1982, pp. 23-24).

Sin embargo el proceso no culmina con esa primera reflexión, existe además una segunda que ataca al sentimiento de insignificancia y que ahonda el la grandeza moral del ser humano que se contrapone: “*Con lo que el sujeto alcanza así conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza, que sin embargo, evoca y remueve en él, al presentarse caótica desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo*” (Trías, 1982, p.24).

Burke (1996) en su libro *De lo sublime y de lo bello* aclara que el asombro es otro componente que forma parte fundamental del proceso: “*De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible*” (p. 42). Asimismo, contemplar la infinitud, o sentir su contemplación, sea real o sea fruto de las limitaciones de los sentidos, es fundamental para el procedimiento hacia el sentimiento de sublimidad. Es por ello que es común relacionar el Romanticismo y el estudio estético de lo sublime con los fenómenos meteorológicos y la naturaleza, ya que su desenfreno es a veces fruto y provocación de la sensibilidad humana al amenazar o sorprender e incluso hacer reflexionar la conciencia más vulnerable. Las ruinas juegan también un papel importante en la temática romántica y buscan igualmente el mismo goce estético a través del sentimiento sublime al reflejar la relatividad del poder del hombre ante fuerzas mayores como el tiempo y la naturaleza. Lo monstruoso y la belleza de lo

monstruoso se codifica así en el Romanticismo a través del procedimiento de sublimidad.

A finales del siglo XIX como contrapunto al Realismo empiezan también a desarrollarse una pintura del cambio que busca por encima de la forma y de la belleza del momento un nuevo modo de concebir el arte y que da comienzo a una fuerte etapa de renovación. Con el origen de ese arte de transformación que deja entrever sus primeros coletazos a finales del siglo XIX y se desarrolla por completo en el siglo XX, se alcanza el auge de un tipo de sensibilidad artística basada justamente en la percepción de lo feo. Pintores como Manet o movimientos como el Impresionismo y el Postimpresionismo hacen susceptibles el desarrollo de otro tipo de fealdad, la que Umberto Eco define como fealdad artística (Eco, 2007, pp. 19-20), y que no tiene por que estar relacionada con la representación de la fealdad en sí misma, sino que más bien alude a un modo de recepción del espectador.

Muchos de los primeros pintores renovadores al igual que la mayor parte del arte de vanguardia provocó en el espectador de la época rechazo y esa fealdad de la que hablamos. Es como si el tratamiento estético que desarrolla la fealdad anteriormente para ser representada artísticamente fuera suplido por una estética de lo feo para representar la realidad en sí misma: “(...) *el público veía sus obras como ejemplo de fealdad artística. No las consideraba bellas representaciones de cosas feas sino feas representaciones de la realidad*” (Eco, 2007, p.365).

Sin embargo la vanguardia no olvida tampoco la unión estética con la fealdad en mayúsculas, y lo feo y lo monstruoso alcanzan en siglo XX una etapa dorada. A la fealdad artística debemos añadir entonces múltiples alusiones a una fealdad como tema y fundamento de muchas de las propuestas transgresoras de

los *ismos*. El cubismo por ejemplo acude a la fealdad que en Europa provocan las máscaras africanas y todo tipo de artes ajeno a nosotros para encontrar la fuente de inspiración que ayude a esa deconstrucción de las formas que define su arte. Artaud trabaja en una monstruosidad más cruel con su *teatro de la crueldad* mientras el movimiento dada y el *ready made* se rinden ante una fealdad grotesca y el surrealismo encuentra en el mundo de los sueños la fealdad que los atormenta. Pero sin duda lo feo y el monstruo se desarrolla de forma más compleja en todo el movimiento expresionista.

Ya no es una herramienta de provocación ni un estado del subconsciente, la fealdad se transforma con los expresionistas en crítica y denuncia social. “(...) rostros marchitos y repugnantes que expresan la desolación, la corrupción, la carnalidad satisfecha de aquél mundo burgués que será luego el más dócil apoyo de la dictadura” (Eco, 2007, p. 368). El autor expresionista deforma el mundo para que el que lo observa perciba la conciencia trágica de la vida y del ser humano: “El punto de vista del autor es el de un yo atormentado y oscuro (...) modos de visualizar e interpretar las experiencias de una emergente sociedad industrial” (Matellanes, 2009, s.p).

Es también significativo, que el mundo de la vanguardia acuda tantas veces y de formas tan diversas a la representación de lo circense. Ocurre exactamente el mismo proceso que antes analizábamos con el teatro y arte escénico que se abre camino después de la crisis de la representación. El circo es pensado por todo el arte del cambio como transgresor y tomado su imagen como simbólica de la transgresión buscada. La vanguardia toma por lo tanto del mismo modo que a la fealdad al circo como imagen referencial y su iconografía como ejemplo de lo transgresor. Paradójicamente este análisis se hace siempre externo

al arte circense, en otras representaciones artísticas, pues el universo circense de por entonces enraíza ya sus cimientos hacia la tradición:

Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas de claras intenciones. Artaud (citado en Gómez, 1996, p.68)

La vanguardia es quizás la cima de la montaña artística de lo feo y deja tras de sí una compleja evolución que lo separa de ser simplemente contrario de belleza. El arte acude a la fealdad de forma necesaria para representar esa otra cara de la vida y de los hombres que también forma parte de la realidad del universo y que hace nacer monstruos y figuras tormentosas para enmarcar, como hemos visto, la historia de su evolución.

Sin embargo existen otros factores que afectan al origen de otra monstruosidad, una más despiadada, que no basa sus cimientos en mundos lejanos o en el poder de la imaginación. Una monstruosidad más real, más auténtica, más duradera que configura no ya la historia del arte, si no la historia del hombre y de la relación con el resto de la humanidad, y que demuestra el modo y los patrones sobre los que construye su visión del universo. Monstruosidad del diferente, porque amenaza la norma. Monstruosidad también del que margina despiadadamente, del que expulsa y marca, y que nos explica el verdadero sentido de la existencia de la monstruosidad en la modernidad. Dejamos la representación del monstruo para adentrarnos en la comprensión de lo monstruoso como herramienta política, como cuerpo-concepto que cumple una función en la ordenanza del biopoder. Esa nueva monstruosidad que señala Foucault en *Los anormales* serán fundamentales para comprender el marco conceptual sobre el

cual se construye los espectáculos de fenómenos. Sólo bajo este otro análisis podremos entender la llegada de la fealdad al circo, la transgresión de su discurso y el posterior triunfo del monstruo frente a la norma.

## 5.2. La creación de lo monstruoso

Dice Stephen King (2006) en su libro *Danza macabra* que: “*amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque es la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos*” (p. 22). Pero como el pensamiento de Foucault determina todo concepto es histórico-lingüístico y está sujeto a una razón para su creación. José Miguel G. Cortés (1997) nos explica su sentido en su libro *Orden y Caos* diciendo que el nacimiento de los monstruos responde a un proceso de devaluación de individuos que ponen en duda unos sistemas de referencia que la sociedad acepta como propios: “*Los modelos monstruosos existen para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer*” (p.13). En ese sentido René Girard (1986) resalta esta concepción de amenaza en contra de lo establecido por la cultura dominante: “*La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento*” (p.33).

Según lo planteado el monstruo representa el desorden que recuerda al orden. Hacemos nacer al monstruo para centralizar en él el mal y lo excluimos porque se convierten en una amenaza que al mismo tiempo buscamos para recuperar y remarcar el orden que necesitamos. Así convertimos en malo siempre a otro, sin darnos cuenta de que a lo que asistimos, de algún modo es al despertar de todo aquello que ha sido callado, de todo lo que queremos ocultar o negar. En cierta forma, la existencia de lo monstruoso nos tranquiliza, porque convierte en hipérbole ese orden que el ser humano necesita, situando lo caótico en otro lugar que nunca es en nosotros mismos. No obstante, si aceptamos lo monstruoso como amenaza al sistema debemos buscar en el propio sistema el motivo de su existencia. Por esa razón, además de acudir a las principales fuentes en relación al

tema del monstruo, conjugaremos el enfoque que Foucault nos proporciona en su analítica de la monstruosidad, a través de la cual, traslada los componentes de ordenanza y caos a una realidad política: “*Éste [el monstruo], en efecto contradice la ley. Es la infracción, y la infracción llevada a su punto máximo*” (Foucault, 2000, p.62).

No obstante desarrollaremos nuestro esquema de trabajo partiendo de la propuesta de Cortés basada en el estudio del monstruo desde tres enfoques: según su forma, según su simbología, y según los miedos que despierta. Trataremos de desarrollar en cada uno de ellos su sentido para intentar comprender el modo en el que se constituye como elemento amenazante y objetivo de la marginación del biopoder. Del mismo modo, cabe aclarar que esa noción de nueva monstruosidad socio-política es imprescindible para comprender la corporalidad desarrollada en el *Freak show*, pues como posteriormente veremos, la relación del acto circense con las estructuras pensantes de la época estarán completamente condicionadas.

Comenzando con lo planteado, si analizamos el monstruo según su forma, asistimos a la contemplación de una ilusión, donde existe un caos frente a un orden establecido, pero que en ningún caso se escapa a las posibilidades de la comprensión. Entendemos que un enano tiene las piernas más pequeñas y los brazos menos largos, de la misma forma que también podemos asociar que en un ser existen componentes animalescos, o de metamorfosis, de multiplicación de órganos, etc. Se trata de algo misterioso pero que es completamente transparente al examen de la razón de quien lo contempla.

El estudio de la forma del monstruo simplemente nos reafirma al hombre como modelo, como patrón sobre el que comparar y distinguir las faltas o los excesos de un monstruo que se sale del orden de lo humano, porque,

efectivamente es lo humano lo que ordena. No obstante, la estructuración formal conecta con las reflexiones que el hombre moderno hace sobre los límites de la normalidad y la franja a partir de la cual se desarrollan la anormalidad. También da sentido, en este contexto, a la búsqueda de lo monstruoso como consecuencia del biopoder, pues según las palabras de Foucault (2000), la norma evidencia la búsqueda de una dominación:

la norma no se define en absoluto como una ley natural, sino por el papel de exigencia y coerción que es capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en los que se aplica. La norma, por consiguiente, es portadora de una pretensión de poder. No es simplemente, y ni siquiera un principio de inteligibilidad; es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio de poder. (p.57)

Del mismo modo, cabe destacar que el hombre aporta en esa clasificación de lo monstruoso un sentido más amplio que no trasciende únicamente de la apariencia misma de su forma, sino que deriva de factores no tangibles condicionados por la existencia de los propios discursos: *“Clasificar no será ya referir lo visible a sí mismo (...) será relacionar lo visible con lo invisible, como con su razón profunda, en un movimiento que hace girar el análisis, y después subir a partir de esa arquitectura secreta hasta los signos manifiestos de ella que se dan en la superficie de los cuerpos”* (Foucault, 1968, p. 225).

Por esa razón, es fundamental adentrarnos en el sentido que lo monstruoso adquiere según su simbología ya que nos pone en el terreno del discurso: *“El segundo modo de analizar el fenómeno parte de la idea de que lo monstruoso es un discurso, y que su finalidad, su destino, vendrá dado por aquello que quiere decir. (...) No aparecerían como un producto sino como una intención de hablar”* (Cortes, 1997, p. 25).

Ambroise Paré en su libro *Monstruos y Prodigios* reúne las razones que se consideraban más comunes para explicar la existencia de los monstruos en la antigüedad, y de la cual se pueden extraer datos significantes:

Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre, que, al hallarse encinta, ha permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o diablos. (Paré, 1987, p.22)

De todas las expuestas, la gran mayoría está en contacto directo con las divinidades. La presencia del dios en el entendimiento de la monstruosidad es primordial para comprender sus primeras simbologías. La propia Biblia, incluso, recoge esa concepción de envío de Dios y de mensaje divino que desarrolla el hombre ante lo incomprensible:

Porque si la palabra dicha por medio de los ángeles fue firme, y toda transgresión y desobediencia recibió justa retribución, como escaparemos nosotros, si descuidamos una salvación tan grande? La cual, habiendo comenzado a ser publicada por el Señor, nos ha sido confirmada por los que oyeron, testificando Dios justamente con ellos, con señales y prodigios, y diversos milagros y dones del Espíritu Santo según su voluntad. (Hebreos, capítulo 2, versículos 2, 3 y 4)

Para reafirmar este hecho, basta con prestar atención a los diferentes nombres que existen para referirse a la monstruosidad. Isidoro de Sevilla en su obra *Etimologías* explica que los conocemos con el nombre de portentos, porque predicen algo del futuro: “*Y se conoce con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian(portendere), manifiestan (ostendere), muestran (mostrare) y predicen (praedicare) algo del futuro*” Sevilla (Citado por Santiesteban, 2003, p.42).

Con el tiempo algunos de esos términos desarrollan matices diferenciadores, como es el caso de la distinción leve pero significativa, que se hace entre monstruos y portentos. Mientras que la monstruosidad niega las reglas de la naturaleza los portentos son: “*(...) acontecimientos prodigiosos y sorprendentes pero naturales*” (Eco, 2007, p. 241). Esa diferenciación que permanece en nuestros días y que ya existía en la Edad Media, no es más que fruto de una intencionalidad de integrar a la monstruosidad al orden de las cosas y coincide con el cambio que antes describíamos hacia una curiosidad monstruosa más cercana.

No obstante, esta primera simbología está en profunda relación con las estructuras conceptuales de lo humano. Dios es por tanto, centro del entendimiento de las cosas y su papel en la monstruosidad es absoluto durante la mayor parte de la historia del hombre. Nada se rige sin la aprobación de la figura creadora, y de él también procede el mensaje oculto en portentos asombrosos: “*Los monstruos existen, como todo lo creado, por voluntad divina, y que, por tanto, su deformidad ha de tener alguna causa, ha de responder a alguna razón en los designios de Dios, y, así, de su fealdad tiene que desprenderse alguna utilidad*” Michel de Montaigne (citado por Bouza, 2005, p. 39).

Es habitual por ello, encontrarse con textos que reflexionan sobre el papel que ha de tomar el hombre ante la llegada de portentos a la tierra. Siendo envíos divinos está claro que portan un mensaje, sin embargo las dudas sobre si es preciso su bautizo o el justo proceder frente a su presencia invaden al hombre y a sus textos (Bouza, 2005, p. 36).

Tomemos como ejemplo el libro *Desvíos de la naturaleza* publicado en Lima en 1695 que recoge a modo inventario todo tipo de cuestiones y analíticas sobre la monstruosidad. Michel Montaigne se refiere con claridad en uno de sus ensayos al pensamiento simbólico y no condenatorio de la monstruosidad en la época:

Lo que nosotros llamamos monstruos no lo son a los ojos de Dios, quien ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas que comprendió en ella. Es do presumir que esta figura que nos sorprende se relacione y fundamente en alguna otra del mismo género desconocida para el hombre. De la infinita sabiduría divina nada emana que no sea bueno, natural y conforme al orden, pero nosotros no vemos la correspondencia y relación (...)Llamamos contra naturaleza lo que ya contra la costumbre; nada subiste si con aquélla no está en armonía cualquiera que lo existente sea. Que esta universal y natural razón desaloje de nosotros el error y la sorpresa que la novedad nos procura. (Montaigne, 2003, pp. 98-99)

De este modo tiene el monstruo también un carácter de lección o enseñanza que surge alrededor de esa simbología divina y que justifica planteamientos y cercanías con el pecado, la desmesura y las pasiones bajas: “(...) *la deformidad de las criaturas monstruosas era una suerte de ejemplo viviente de adónde conducían el exceso y el descontrol de las pasiones*” (Bouza, 2005, p.40).

Sin embargo cuando Dios deja de ser el centro del universo el monstruo pierde consigo su visión simbólica para despertar un nuevo planteamiento discursivo. Con el cambio epistemológico Dios deja de configurar los andamios conceptuales del universo y el hombre y sus reglas modifican también el sentido de monstruosidad. La nueva sociedad basada en la ordenación y la norma usurpa al monstruo su simbología positiva para tornarlo ejemplo claro de desmesura y desorden. La simbología del monstruo cambia al perder Dios su hegemonía en el control de las cosas y la fabricación de las verdades. Es entonces cuando deja de pensarse bajo componentes religiosos y pasa, según Foucault, a entenderse bajo un interés político: “*Monstruo, entonces, no como noción médica, sino como noción jurídica*” (Foucault, 2000, p. 68).

En el curso al que hacemos referencia, dictado por el pensador francés en el *Collegè de France* en el año 1975, podemos observar como Foucault prolonga los estudios en relación al saber y el poder. El análisis se suma así a sus investigaciones en las que poder, como ocurre en caso de la locura y las instituciones psiquiátricas, analizar los procedimientos del biopoder y las tácticas de normalización:

Este curso representa, por lo tanto, un elemento esencial para seguir las investigaciones de Foucault en su formación, sus prolongaciones y sus desarrollos. Trátese de la locura, la clínica o el encierro, todo ello participa de una ecología epocal que posee su lengua propia. La constitución de un campo histórico-político se enfrenta al estilo de la trascendencia. Y ya que esta trascendencia plantea la elaboración sistemática de una teórica específica, la anormalidad no es tanto la medida de un movimiento institucional (médico o jurídico) cuanto un signo indiscutible de su desborde. ( Vásquez, 2010, s.p)

En ese sentido, la arqueología de la monstruosidad de Foucault se centra en tres figuras en relación a tres monstruosidades distintas: los monstruos naturales, los incorregibles y los onanistas:

En el fondo, esos tres elementos son tres figuras o, si lo prefieren, tres circuitos dentro de los cuales, poco a poco, va a plantearse el problema de la anomalía. La primera de las figuras es la que llamaré *monstruo humano* (...) el segundo (...) es el que podríamos llamar la figura del *individuo a corregir*. (...) En cuanto al tercero es el *masturbador* (...) Creo que para situar esta especie de arqueología de la anomalía, puede decirse que el anormal del siglo XIX es el descendiente de estos tres individuos, que son el monstruo, el incorregible y el masturbador. (Foucault, 2000, pp. 61-65)

En este planteamiento encontramos datos muy significativos para la contextualización del valor discursivo de la monstruosidad. Foucault nos explica que el incorregible nace con la modernidad y que la familia es su marco de referencia. Por otro lado, el masturbador es una figura que surge de las problemáticas del siglo XIX y que se encierra en un marco referencial más limitado: “ *es un espacio mucho más estrecho. El dormitorio, la cama, el cuerpo; son los padres los supervisores directos, los hermanos y las hermanas; es el médico: toda una especie de microcélula alrededor del individuo y su cuerpo*” (Foucault, 2000, p. 64).

Referente a la *monstruosidad humana*, que va a ser la que genere el *Freak show* como negocio artístico, Foucault recuerda la longevidad de su existencia. No obstante, incorpora un planteamiento completamente fundamental para nuestro propósito, que ubica al monstruo como dominio de la ley: “ *El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico*” (Foucault, 2000, p.61). Del mismo modo sitúa la naturaleza y

la sociedad como marco de referencia de esa monstruosidad antigua: “*es la naturaleza y la sociedad*” (Foucault, 2000, p. 64).

Ese nueva concepción de la *monstruosidad humana* a la que Foucault se refiere en *Los Anormales* se convierte en cuestionamiento de las leyes, no sólo de la naturaleza sino de la sociedad que genera su discurso. Lo monstruoso se compone con la llegada del hombre moderno bajo una noción jurídica: “*porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza*” (Foucault, 2000, p.61).

Ahora bien, para comprender el valor de la sociedad como nueva fuerza de poder es necesario retomar el planteamiento foucaultiano de los cambios producidos sobre el modo de ejercer el castigo. Tal como explica el filósofo francés en *Vigilar y Castigar*, a través del análisis de los cambios punitivos podemos comprender la construcción de su nuevas pretensiones: “*La historia de esa “microfísica” del poder punitivo sería entonces una genealogía (...) del “alma” moderna*” (Foucault, 2002 ,p. 37). Por esa razón la estructuración de la sociedad como pieza imprescindible de la nueva monstruosidad sólo puede comprenderse como resultado de los cambios del modo de castigo.

Cuando en el segundo capítulo de esta investigación indagábamos sobre los diferentes sometimientos del cuerpo a lo largo de la historia del hombre descubríamos algo que será determinante para entender el fin del suplicio y el cambio del modelo punitivo. El derecho de vida o muerte propio del *Cuerpo del delito* deja paso al interés sobre la productividad de los cuerpos. La llegada del biopoder modifica también la forma en la que se castigaba los delitos, que como antes veíamos queda fundamentalmente caracterizada por una suavización de las penas y una penalidad menos corpórea, que se centra entonces en castigar el alma

y adueñarse también de los cuerpos de los delincuentes como herramienta de interés para el desarrollo productivo: *“Que el castigo caiga sobre el alma más que sobre el cuerpo”* Magbly (citado por Foucault, 2002, p.25).

Pero previo al suavizamiento de las penas el perfil del delincuente cambia y se produce un suavizamiento de los delitos. Anteriormente los criminales eran hombres mal alimentados y pasan a ser astutos y calculadores. La delincuencia que estaba reservada en la gran mayoría a las clases más pobres se sustituye por una delincuencia hábil enmarcada por el exceso. Se produce también un desplazamiento de la criminalidad de sangre a una delincuencia de fraude que demuestra una vez más que la sociedad se modifica por entonces y que necesita una valorización jurídica y moral más fuerte en cuanto a las propiedades, vigilancias más rigurosas y divisiones en zonas más ceñidas de la población.

Ahora bien, es cierto que el exceso es el principal factor para iniciar un proceso de cambio punitivo y abandonar el suplicio como sistema de castigo, sin embargo, no un exceso entendido en su práctica, no un exceso del castigo en sí mismo sino más bien el exceso de las irregularidades en el proceso de castigar. *“Lo que atacan en efecto en la justicia tradicional, antes de establecerlos principios de una nueva penalidad, es indudablemente el exceso de los castigos; pero un exceso que va unido a una irregularidad más todavía que a un abuso del poder de castigar”* (Foucault, 2002, p.82).

El soberano garantizaba a su pueblo la seguridad y restablecía el orden mediante el suplicio, pero ¿qué ocurre cuando los oficios de juez se venden, las sentencias tienen un valor económico y existen privilegios que vuelcan desigualdad en el mecanismo de justicia? Foucault determina la siguiente respuesta:

si en apariencia, la nueva legislación criminal se caracteriza por un suavizamiento de las penas (...) existe bajo ella una alteración de la economía tradicional de los ilegalismos y una coacción rigurosa para mantener su nueva ordenación. Hay que concebir un sistema penal como un aparato para administrar diferencialmente los ilegalismos, y no, en modo alguno, para suplirlos todos. (Foucault, 2002, p.93)

La justicia penal se vuelve irregular sobre todo por la gran cantidad de instituciones e instancias que permiten su incumplimiento. La pirámide que conectaba el pueblo con el soberano y el soberano con Dios, se frena por los intereses de muchos que irrumpen el proceso y que irradia en el pueblo desconfianza y una profunda necesidad de cambio. La verdad ultrajada que era, como veíamos, recuperada mediante el suplicio, pierde sentido cuando el propio proceso es fraudulento y engañoso. Es ahora el pueblo el que pide el dominio, es él el que quiere encargarse de restaurar y hacer cumplir la verdad que emana de su propio entendimiento del universo:

Más que debilidad o crueldad, de lo que se trata en la crítica del reformador es de una mala economía del poder. Exceso de poder en las jurisdicciones inferiores que pueden (...) pasar por alto las apelaciones de derecho y hacer ejecutar sin control sentencias arbitrarias; exceso de poder por parte de una acusación a la que se le dan casi sin límite unos medios de perseguir, en tanto que el acusado se halla desarmado frente a ella, lo cual lleva a los jueces a mostrarse ora demasiado severos, ora, por reacción, demasiado indulgentes; exceso del poder de los jueces que pueden contentarse con pruebas fútiles siempre que sean “legales” y que disponen de una libertad bastante grande en cuanto a la elección de la pena; exceso de poder concedido a la “gente del rey”, no sólo respecto a los acusados, sino también de los demás magistrados; exceso de poder, finalmente, ejercido por el rey, puesto que puede suspender el curso de la justicia, modificar sus

decisiones, declarar incompetentes a los magistrados, destruirlos o desterrarlos, sustituyéndolos por jueces del real orden. (Foucault, 2002, pp. 83-84)

Excesos del absolutismo del rey que enmarca de algún modo toda la Revolución Francesa, y también toda la transformación del nuevo hombre. No es necesario que se derribe el sistema de suplicios, la reforma no ataca la dureza de las atrocidades cometidas para castigar, ataca más bien lo atroz de incumplir o mal gestionar un sistema impuesto. La Revolución Francesa comenzó cuando el pueblo tomó en armas, y bajo esta mentalidad, el cambio del sistema de castigo comienza cuando el pueblo quiso controlar las armas del poder de castigar. La reforma no es por tanto resultado de una nueva sensibilidad sino de nuevas políticas respecto a las ilegalidades.

El pueblo quiere, como consecuencia, el control del castigo. El rey pierde su función. Pero ésta debe ser ocupada, sustituida. Nace en su lugar un nuevo concepto en la historia que marcará un desplazamiento en el sistema punitivo y que determinará también el papel de esa nueva monstruosidad de la que hablamos. Un poder diferente agrupa las verdades de la época, y hace nacer la consciencia de un monstruo todavía mayor al poder monárquico, el de la sociedad:

El castigo penal es, por lo tanto, una función generalizada, coextensiva al cuerpo social y a cada uno de sus elementos (...) La infracción opone, en efecto, un individuo al cuerpo social entero; para castigarlo la sociedad tiene el derecho de alzarse toda entera contra él. Lucha desigual: de un solo lado, todas las fuerzas, todo el poder, los derechos todos. Y preciso es que sea así, ya que va en ello la defensa de cada cual. (Foucault, 2002, p.94)

Esta concepción de la sociedad como nueva base reguladora es completamente fundamental para el análisis de la nueva monstruosidad. De ella

surge la figura del malhechor, del que intenta destruirla, y con ella también la necesidad de excluir y discriminar, la necesidad de encerrar y apartar a todo aquél que la ataque. La normalización se vuelve extrema porque configura los nuevos cimientos de la sociedad. Es necesario seguir las normas de una sociedad que aparta al que se sale de las normas:

El derecho de castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad. Pero se encuentra entonces reorganizado con unos elementos tan fuertes, que se vuelve casi mas terrible. Se ha alejado al malhechor de una amenaza, por naturaleza, excesiva, pero se le expone a una pena que no se ve lo que pudiera limitarla. Retorno de un sobrepoder terrible. Y necesidad de oponer a la fuerza un principio de moderación. (Foucault, 2002, pp. 94-95)

El nuevo modelo punitivo pretende conseguir a través del ejemplo del castigo la prevención de los delitos. De ella emana el malhechor y el monstruo, el que delinque y hurta el orden social y queda en deuda con la sociedad ultrajada, y el que naciendo diferente no puede aportar más que desmesura y amenaza. El monstruo se convierte en el objetivo de una sociedad basada en lo producción y su significado recobra en la modernidad los peores tintes, pues lo improductivo es monstruoso y lo diferente marginado. Aceptar el pacto con los seres monstruosos obligaría a modificar la universalidad de las leyes de la moral, y el biopoder sería amenazado. Entonces, como dice Fernando Savater (1985), *“el monstruo no es más que la monstruosidad del orden (...) pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo”* (p.106).

Realmente la persecución como tal no nace con el hombre de la modernidad ni con el nuevo modelo punitivo, existe y acompaña a la humanidad desde que comienza a agruparse en las primeras sociedades, siendo constante su

repetición, y también sus motivaciones. René Girard en *El chivo expiatorio* hace un análisis de algunos de ellos desvelando una característica que los aúna: el perseguidor cree fielmente en la culpabilidad de los perseguidos. En ese sentido se le otorga al monstruo el nuevo peso de la nueva que lo convierte en blanco de persecución y razón de marginación. Sin embargo esa culpa no responde a motivaciones centradas en Dios, sino a motivaciones centradas en orden.

Basta pensar en la presencia de anomalías físicas en las cortes del Renacimiento para darnos cuenta de que existe un cambio significativo. Conserva todavía la protección que convierte a las anomalías físicas en atrayentes para decorar y potenciar las grandezas de las cortes y su, por entonces, indiscutible discurso de unión con Dios. Cuando en el siguiente capítulo desarrollemos la comicidad bufonesca, nos adentraremos con más precisión en este universo renacentista, pero ahora basta con pensar en su presencia positiva para reafirmar el hecho de que la persecución del monstruo se desarrolla frente al avance de los procesos de normalización y la presencia de la norma como base epistemológica del biopoder.

Ya no es Dios el que basa los motivos de las persecuciones, ahora la norma sirve como criterio para seleccionar a los perseguidos. Hablar de simbología positiva tampoco niega la persecución o marginación anterior a la modernidad, que por otra parte ha existido. En la Edad Media es habitual condenar a la hoguera a la madre que pare un fenómeno de la naturaleza por considerar que ha mantenido relaciones sexuales con el diablo. Del mismo modo la exhibición en ferias existe como práctica mucho antes del desarrollo de la biopolítica.

No obstante, el Renacimiento supone un cambio absoluto y contribuye a la potenciación de ese entendimiento positivo referente al monstruo. En ambos casos hasta la modernidad todo se justifica según su cercanía a Dios: la persecución es, consecuencia del ataque a la figura divina; la mirada positiva, del mismo modo, está configurada según esa cercanía con lo sagrado.

Con la llegada del biopoder todo cambia, y ese sistema de premio-castigo se reconfigura con la modernidad. La amenaza no es en contra de Dios sino del hombre y la sociedad y los términos de persecución y marginación no se entiende como un modo de negar al ser supremo sino como un ataque contra la propia existencia de la raza. Con el desarrollo de las políticas de vida la monstruosidad se convierte, hasta la llegada del *Freak show*, en una algo que solamente puede entenderse con tintes negativos por ser, como decimos, un ataque inmediato a la perdurabilidad del hombre como especie, y su exilio forzoso, es por lo tanto fruto de un naciente racismo:

La estrategia de la biopolítica decide lo que debe vivir y lo que debe morir: el racismo es lo que permite fragmentar esta masa que domina el biopoder, dividirla entre lo normal de la especie y lo degenerado; así se justifica la muerte del otro, en la medida en que amenaza a la raza (no ya al individuo). Se puede matar lo que es peligroso para la población. La raza, el racismo, son – en una sociedad de normalización- la condición de aceptabilidad de matar. Y -matar- no se refiere solamente al asesinato directo, sino, también a todo lo que puede ser muerte indirecta, es decir, al hecho de exponer a la muerte o de multiplicar para algunos el riesgo de muerte, o más simplemente la muerte política, la expulsión. El estado funciona teniendo como base el biopoder; a partir de este hecho, la función homicida de Estado queda asegurada por el racismo. Foucault (citado por Giraldo, 2006, 113).

Convertido el *Cuerpo productivo* en patrón referencial la persecución de la improductividad se centra en dos figuras determinantes en el estudio foucaultiano, el loco y el anormal. El manicomio pronto se vuelve dispositivo de poder habitual para albergar la locura de lo improductivo.

Sin embargo, mientras el poder desarrolla lugares específicos donde poder aplicar procesos reguladores y normalizadores con respecto a la locura, el monstruo queda relegado a la exclusión: “*En la medida en que el Estado funciona en la modalidad del biopoder, su función mortífera sólo puede ser asegurada por el racismo*” (Foucault, 2001, p. 232). Del mismo modo, y recuperando el texto de *Los anormales* podemos darnos cuenta que de las tres formas de monstruosidad propuestas por Foucault (el monstruo natural, el individuo a corregir y el masturbador) sólo de las dos últimas se habla de tácticas correctivas. Es cierto que en su definición del *monstruo humano* lo contrapone con las leyes de la naturaleza y las sociales, sin embargo no se desarrollan tácticas de encauzamiento, quizás por el hecho mismo de que este tipo de corporalidad monstruosa no pueda corregirse.

Esto es algo significativo, ya que, como antes veíamos los procesos de normalización intentar devolver las corporalidades rebeldes a la ordenación social, sin embargo los nuevos sistema de poder que crean y configuran espacios para garantizar la normalidad de los cuerpos, no desarrollan por entonces sistemas específicos para la regulación del deforme, como si lo hacen por ejemplo con el loco, el homosexual, el preso o el enfermo.

Es cierto que surge engranaje médico con respecto a la discapacidad pero ésta es mucho posterior y naciente justamente como discurso respuesta a la presencia del monstruo en el mundo del espectáculo. Por entonces, ante esa modernidad naciente, el monstruo es sentenciado al exilio social y no a la intervención de dispositivos, quedando privados de cualquier espacio. ¿ Pero

cómo se escapa del orden social? ¿A dónde se va cuando la vida misma es quien te persigue? El monstruo sólo encuentra un lugar alejado de todos los lugares. Un espacio otro, que de algún modo esté constituido con otro tipo de normas que no son las propias que regulan el orden social. El mundo ambulante se convierte en refugio de su exilio y a la vez en lo que Foucault define como espacio heterotópico: “*El circo es el único lugar en el mundo donde su deformidad no es anormal*” (Armiñán, 1958, p. 303).

En una conferencia titulada, *Des espaces autres*, Foucault define el concepto de heterotopía tomando como contrapunto las utopías al aceptarlas él como contrarios: “*Las utopías son los emplazamientos sin lugar real.(...) Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero (...) son espacios fundamental y esencialmente irreales*”<sup>16</sup>. Las utopías son un paraíso de semejanzas, y es por esa concepción por lo que Foucault las piensa como irreales. La idea de que todos somos iguales y que de esa igualdad nace la grandeza del hombre no hace mas que destruir y negar cualquier posibilidad de veracidad. La semejanza sólo es posible tras procesos de comparación y procesos de normalización.

El monstruo no tiene sitio en un lugar de lugares que agrupa la semejanza; necesita un espacio otro donde resignarse de la exclusión social, un espacio otro que nazca justamente de la agrupación de la diferencia. Y esos lugares, definidos precisamente por el filósofo francés como heterotópicos, son reales creados en base a la diferenciación que surgen por la necesidad de atacar la mentira utópica:

---

<sup>16</sup> Michel Foucault, “*Des espaces autres*”, Conferencia realizada en 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984.

Recuperado de [disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995](http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995)

(Consultada el 30/10/1014 a las 14:00).

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías (...) no hay probablemente una sola cultura en el mundo que no constituya heterotopías.<sup>17</sup>

En ese estudio que desarrolla Foucault sobre los nuevos emplazamientos propone una doble división de las heterotopías. Por un lado las heterotopías de crisis que se encuentran generalmente en las sociedades más primitivas y hacen alusión a esos espacios sagrados o prohibidos alrededor de los que se concebía el resto de la sociedad. Y por otro, las heterotopías de desviación, que configuran el espacio destinado a aquellos individuos con desviaciones del comportamiento con respecto a la norma exigida. La importancia que Foucault da a las heterotopías en nuestros días es inmensa, ya que éstas ponen en evidencia el comportamiento del hombre de la modernidad y todo el mecanismo de los dispositivos:

(...) yo sueño (...) una ciencia que tendría por objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde

---

<sup>17</sup> Michel Foucault, "Des espaces autres", Conferencia realizada en 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984.

Recuperado de [disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995](http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995)  
(Consultada el 30/10/2014 a las 14:00).

vivimos(...)Los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las zonas vacías que la rodean. Esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación a la media o a la norma exigida<sup>18</sup>

Ahora bien, ¿Qué pasaría si además de esa ciencia existiera un arte capaz de agrupar la diferencia como base de su existencia ? ¿ Qué pasaría si entendemos a ferias, circo y barracas como espacios heterotópicos de desviación, como esos lugares al margen de los lugares donde la diferencia reina al margen de lo absoluto? Nos adentraríamos, como en esta investigación estamos haciendo, en el estudio de la singularidad como eje central que marca el desarrollo del arte del riesgo. Sin embargo, entender todo este universo como emplazamiento heterotópico es ya contemplado por el mismo Foucault que en una de sus conferencias nos habla de las ferias y de la presencia de la monstruosidad como ejemplo claro de heterotopía ligada a lo festivo:

Hay, sin embargo, heterotopías que no están ligadas al tiempo según la modalidad de la eternidad, sino según la modalidad de la fiesta; heterotopías no eternizantes sino crónicas. El teatro, por supuesto, y luego las ferias, esos maravillosos emplazamientos en los bordes de las ciudades que se pueblan una o dos veces al año con casuchas, puestos de objetos heteróclitos, luchadores, mujeres serpiente y echadoras de buenaventura.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> (Castro, F.(Productor) & Calderon, P. (Director) (2003) *Michel Foucault par lui-meme* (online). Francia.

Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=O3gZmQqXo3k>

(Consultado el 8 05, 2013 a las 22:00)

<sup>19</sup> Conferencia radiofónica pronunciada por Foucault en Diciembre de 1966.

Recuperada de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

(Consultada el 31/10/ 2014 a las ;16:41).

Las barracas y las ferias se convertirán pronto en el refugio de esa nueva marginación creada por el exilio de monstruos y portentos fuera del orden social. La confusión del mundo itinerante era entonces la mayor oportunidad de huir y de intentar permanecer a salvo de la crueldad de la marginación, tal como nos explica Eguizábal (2012):

Por el circo han pasado toda clase de personajes histórico: jefes indios, condesas polacas, desertores y espías, nobles y plebeyos. En otra época el circo era el último refugio de los desesperados (...). Entre los carromatos feriales, tras las máscaras y los maquillajes, debajo de los uniformes marciales, escondido entre las jaulas peligrosas, podría, perfectamente esconderse ese asesino buscado por la policía, ese destripador de señoritas, ese famoso falsificador o aquel otro desertor, huido de una guerra lejana. El antiguo jugador de ventaja que subía y bajaba interminablemente el Misisipi en una partida única en la que se amontonaban sobre el las monedas de oro, ahora se ha arruinado y hace en el circo sus números de prestidigitación con sus relampagueantes dedos. Cuando los grandes hombres y mujeres empequeñecían, se marchaban al circo. En aquél tiempo el circo estaba lleno de antiguos reyes y princesas, divas del teatro y del cine, héroes de la pradera americana y viejos jefes sioux. Unos se hicieron reales, se encarnaron en hombres y mujeres de carne y hueso (...) otros que habían sido hombres y mujeres de carne y hueso, se volvieron aquí imaginarios, secretos, invisibles. (pp. 13-14)

Efectivamente, la picaresca de la feria no tardará mucho en hacer del problema su solución, desarrollando entonces el espectáculo de la contemplación, donde la monstruosidad exiliada era mostrada como componente exótico que regía todo el universo de coleccionistas y feriantes. Sin embargo, el exilio del monstruo no era voluntario, era consecuencia inminente de muchas transformaciones, y la carpa no era ni mucho menos el paraíso de los portentos.

No podemos pensar en la feria como espacio idealizado donde la monstruosidad marginada se refugia y consigue la vida feliz deseada. No. Se convierte en cárcel, hospital, muerte y manicomio, como única salida de evitar la cárcel, el hospital, la muerte y el manicomio. Obligados y decididos a renunciar a las normas de la nueva sociedad, el monstruo no tiene más salidas que encontrar en el mundo itinerante refugio y hogar, preso de ese cambio del discurso en torno a la monstruosidad que había generado la llegada de la productividad al orden del mundo.

Queda todavía un largo camino hacia el verdadero triunfo de lo portentoso como elemento artístico que se desarrolla siglos después, ya no en las barracas sino en la grandiosidad de museos y circos. Ahora bien, existe algo desconcertante en todo el recorrido analizado. Pese a convertirse el monstruo en objetivo de las más grandes exclusiones de la modernidad, el hombre nunca ha abandonado el interés por su contemplación. Proliferan, al contrario, con los cambios epistemológicos esos espectáculos de la contemplación de monstruos y portentos en ferias y barracas.

Si la monstruosidad se instala en el mundo de las barracas es porque, su realidad itinerante impide la convivencia con el orden social, sin embargo, el lugar que ocupan en ese universo feriante no es está oculto ni mucho menos de la vista de los perseguidores. Podrían, cuando menos ocupar labores que privaran el contacto con el hombre de la norma, pero lejos de ello se ofrecen al ojo humano como elemento de disfrute. Disfrute que al mismo tiempo carece de componentes estéticos. Cuando el hombre observa la fealdad en cuadros y pinturas encuentra, como antes explicábamos, una fealdad tratada, dotada de patrones estéticos y basada de alguna forma en la idea de belleza. La música que nos causa horror es, no obstante bella. Sin embargo ese tratamiento estético no se

encuentra con el con la observación del monstruo, por lo que muestra otra realidad diferente a la que podíamos analizar en el gusto ante la fealdad en el arte. Ese disfrute ante la presencia de lo monstruoso no se justifica según la contemplación de lo estético sino por otro universo ligado con el mundo interno del hombre que hace despertar nuevas subjetividades y pensamientos. Existe, por tanto en el hombre factores importantes que lleva al goce estético tras la contemplación no del ideal del monstruo, sino ante la presencia misma de su monstruosidad y su amenaza. Componentes quizás basados en los miedos fundamentales del ser humano que nos llevan a la tercera de las formas desde la que analizar la monstruosidad.

Dice Cortes (1997) que: *“Si los monstruos nos asustan, es porque nos están mostrando los deseos propios que tanto tememos, y por ello, los reprimimos”* (p. 26). Al instaurarse el hombre centro del universo el monstruo reafirma toda necesidad de orden, verdad y norma. Sin embargo su presencia ante los ojos de la humanidad que la aparta despierta una conexión con todo el universo del subconsciente ligados también a sus temores.

Detrás de todo temor se esconden dos que siempre acuden al inconsciente del ser humano; el primero de ellos es la prevención que siente en hombre ante la sexualidad de la mujer y en el temor a la gestación que se manifiesta en su temor a la castración (íntimamente relacionado con la idea de mutilación y el mito de la vagina dentada y el miedo a la maternidad, al ser que devora de forma monstruosa y se gesta en el interior). El segundo gran temor es al cuerpo mutilado, que se relaciona con la monstruosidad que genera nuevos monstruos como derivados de guerras, accidentes, maltratos, crueldad, que conecta la idea del monstruo con la estética de lo inacabado. *“Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia.”* (Cortes, 1997, p. 28).

Son quizás los temores del subconsciente los que activan como en el caso del procedimiento de lo sublime el dolor frente a la contemplación, pero quizás también los que provoquen el disfrute tras la posterior reflexión del triunfo ante lo monstruoso. Es por ello, que bajo nuestra mirada, entendemos la experimentación sobre la sublimidad y los estudios sobre el goce estético no sólo como un proceso cercano a románticos, naturaleza y ruinas, sino que explica del mismo modo el disfrute del hombre moderno ante la observación del monstruo. La obra de Turner, pintor romántico se describía como “*lo que ningún ojo había visto*” (Trías, 1982, p.22) que de algún modo está cercano a frases y eslóganes que describen el *Freak show* como época y negocio. Los componentes de unicidad que desarrolla la sublimidad romántica se acercan en gran medida a los del arte de exhibir monstruos, por lo que no nos parece descabellado trasladar el procedimiento estético de lo sublime al goce estético que ocurre ante la contemplación de lo portentoso.

Según Eugenio Trías (1982) la publicación de *Crítica del juicio* de Kant es el motor para el desarrollo del Romanticismo, sin embargo es, según su opinión, Freud el que lo recopila en su libro *Lo Siniestro*. Se trata de un inventario temático de otro concepto que junto con lo sublime compone y fundamenta el arte romántico, y que también influye, bajo nuestra propuesta en la experimentación del goce estético tras la contemplación del monstruo, basado justamente en los miedos que fundamentan al hombre moderno. Así define la Real Academia Española: “*Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia*”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=siniestro>  
(Consultado el 08/03/2013 a las 15:12).

Sin embargo Freud (1991) relaciona el término con lo real: *“Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”* (p. 28). Por lo tanto no es más que la angustia ante el retorno de una emoción reprimida. El otro yo, el doble, el objeto simbólico, las situaciones idéntica, el cumplimiento involuntario de los oscuros deseos o las amputaciones y las lesiones, son componentes que Freud determina de temática siniestra (Trías, 1982, pp. 34-35). *“Lo siniestro en las vivencias se da (...) cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”* (Trías, 1982, p. 39).

Convicciones primitivas superadas las que el hombre posee también con respecto al monstruo que un día exilio para garantizar el triunfo del orden. Un doble proceso que entremezcla lo siniestro y lo sublime en la experimentación estética de su contemplación y que desarrolla todo el arte de barracas y de ferias. El público de esos espectáculos de contemplación experimentan lo siniestro ante el rencuentro del monstruo exiliado. Miedos pasados reaparecen al contemplar al monstruo para atacar a esas convicciones superadas de un temores familiar que parecía haber quedado en el olvido. El orden se ve amenazado ante la presencia de lo que ya un día lo amenazó y fue desterrado como consecuencia del triunfo del orden frente al caos, de la norma frente a la singularidad, de la verdad frente al discurso y que nuevamente peligran ante la contemplación de lo infinito.

El dolor reaparece al sentir nuevamente la amenaza pasada que regresa del mismo modo amenazante y que conduce al sujeto de lo siniestro a lo sublime. Dolor que parte del asombro del que nos hablaba Burke (1996, p. 42). Dolor por la insignificancia humana al verse absorbido por la amenaza que contempla. Dolor que conduce al goce tras la reflexión segunda al comprender su superioridad

moral: “Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, superpuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral”(Trías, 1982, p. 24).

Es el triunfo de la moral frente al cuerpo, de la norma frente a la singularidad, del hombre frente al monstruo. Triunfo relativo porque potencia y desarrolla el *Freak show* como elemento determinante entre el hombre y monstruo. Triunfo también momentáneo porque pronto abandonará las contiendas de la contemplación para triunfar en la grandiosa pista bajo la atenta mirada y bajo el fervor del aplauso de aquellos que por artista lo elogian pero por monstruo lo condenan. Impugnación del discurso, verdad contrariada. Otro tipo de realidad es posible con respecto a la monstruosidad y el espectáculo acude a ella para desmontar el universo del orden y sorprender al universo del hombre. El monstruo triunfa finalmente sobre el hombre porque, efectivamente, como dijo Cicerón: “Cuanto mayor es la dificultad, mayor es la gloria” Cicerón (citado por Paloma, 2013, p. 96).

### **5.3. La parada de los monstruos**

#### **5.3.1. El *Freak show***

El circo moderno de Astley naciente en 1768 en Gran Bretaña llega a América de la mano de John Bill Ricketts unas décadas después. A principios del siglo XIX los circos estadounidenses comienzan a multiplicarse y a empaparse del desarrollo industrial que fijará su carácter propio. Sin embargo no es sólo el papel de la industria el que fue determinante para crear la personalidad del circo americano y del imaginario mundial de circo que todavía perdura en nuestros días. También la presencia de las rarezas humanas, o el denominado *Freak show* es definitivo en todo este entresijo. Mujeres barbudas, hermanos siameses, enanos y gigantes se entremezclan con demasía de pelo, tatuajes y artistas del dolor para configurar una época y convertirse para siempre en ideario colectivo.

El exceso y la sorpresa, marcaron los patrones de esta peculiar etapa de la historia del entretenimiento, sin embargo su evolución es compleja y no necesariamente ligada siempre al circo y a su espacio. Su existencia tuvo tanto peso en la historia del espectáculo que no sólo afecta al arte circense sino que también nos deja otras muchas aportaciones. Intensifica por ejemplo la publicidad y todos sus recursos que por entonces define sus primeras estrategias de masas. Influye del mismo modo al saber médico y científico que de alguna o otra manera siempre esta cerca de todo el negocio del monstruo. Y de forma rotunda modifica también las bases del espectáculo en general, alterándose desde entonces y para siempre la relación que el hombre mantiene con el entretenimiento.

El *Freak show*, el arte de convertir rarezas en espectáculo, puede entenderse desde dos perspectivas bien distintas, como espectáculo de la contemplación o como negocio de exhibición. No obstante, en ambos casos, el carácter único y diferenciador cobra el mayor de los sentidos y juega, en este

contexto, todo el valor transgresor. Es cierto que como antes decíamos este tipo de exhibiciones aumentan con la llegada de la modernidad y la consolidación de la sociedad como norma, sin embargo este tipo de práctica existió desde épocas antiguas.

Ya en la Edad Media las ferias eran concebidas como esos emplazamientos únicos que llegan y desaparecen de los pueblos con la misma brevedad y ofrecen, efectivamente lo más singular. El comercio, el sustento de la actividad ambulante, se caracterizaba de igual modo por ofrecer lo inusual, aquello que en los mercados habituales era imposible encontrar. Aromas lejanos, telas exóticas, rarezas, tesoros extraños y piezas de colección, eran ofrecidas a todos aquellos que se acercaban a dichos emplazamientos con la clara idea de dejarse sorprender. Las fieras eran también exhibidas, permitiendo al visitante recorrer mundos en aquél entonces imposibles de recorrer. Sin embargo, para el hombre no hay nada más único que aquello que lo contraria, y monstruos y portentos ocupan desde siempre parte importante en el mundo ambulante. Es lógico entonces, que cercano a todo ese comercio selecto y anudado por el misterio se desarrolle un tipo de entretenimiento que de igual modo evoque a lugares lejanos, épocas misteriosas y espacios ocultos en las percepciones del hombre.

El mundo ambulante inglés es el antecedente más inmediato de lo que será el gran espectáculo americano y el punto donde conecta la nueva cultura con las viejas prácticas Europeas. La mayor parte del universo que configurará la edad de oro del *freak* en la cultura americana, ya se encuentra en las ferias inglesas del Renacimiento, donde sus ejemplos y su esencia determinan y condicionan el nuevo despertar de éste tipo de espectáculos:

(...) already by the early resaissance, almost all forms of human variation that would later adorn ous sideshow platforms could be seen for a fee. The seeds of

the stylized presentations that became institutionalized in the nineteenth-century American freak show were found there too. Human oddities were shown as single attractions (as opposed to being part of a troupe) and traveled from fair to fair. In season when no fairs were held, rented rooms in taverns and other busy commercial establishments were their showcases. (Bogdan,1990, p.25)<sup>21</sup>

El cambio con respecto a la monstruosidad es determinante para el desarrollo último del *Freak show* como espectáculo de masas, sin embargo la contemplación de monstruos como práctica artística ha existido mucho antes. Lo cierto es que bien como ejemplo de la cólera de Dios, o como rechazo de la cólera del hombre, el monstruo siempre ha tenido su lugar en las ferias, de lo que podemos presuponer, que el interés por lo que representa el monstruo, sea lo que sea, nunca ha cesado, y que por el contrario aumenta hasta convertirse y determinar el entretenimiento general de una era.

La curiosidad del hombre por las peculiaridades físicas y anatómicas es tal que pasa de ser un espectáculo de extrarradio al espectáculo por excelencia que define el entretenimiento de las nuevas metrópolis americanas durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, ese ascenso de lo marginal a lo selecto no es, ni mucho menos casual y necesariamente debe ser estudiado ligado a los profundos cambios que se producen con el nuevo sentir moderno.

---

<sup>21</sup> Traducción: (...) ya a principios del Renacimiento casi todas las formas de desvíos humanos que luego engalanan las plataformas del sideshow se podían ver pagando una tarifa. Las semillas sobre el modo de presentación que institucionalizó en el siglo XIX el freak show americano fueron encontradas allí también. Las rarezas humanas se mostraban como atracciones individuales (en lugar de formar parte de una troupe ) y viajaban de feria en feria. En las temporadas donde no se celebraban ferias, habitaciones alquiladas en tabernas y otros establecimientos comerciales fueron ocupados con sus vitrinas.

The major lesson to be learned from a study of the exhibition of people as freaks is not about the cruelty of the exhibitors or the naïvité of the audience. How we view people who are different has less to do with what they are physiologically than with who we are culturally. “Freak” is a way of thinking, of presenting, a set of practices, an institution (Bogdan, 1990, p. 19)<sup>22</sup>

Todos los cambios que Foucault señala con la llegada del hombre moderno serán determinantes para comprender el exilio forzoso de monstruos así como esa concepción negativa que es completamente necesaria para transformar su regreso en autentico espectáculo. La nueva penalidad basada en el rechazo social del que ultraja el campo social es taxativa en el paso de la cercanía del monstruo con Dios hacia la inexistencia de relación del monstruo con el hombre. Pierde el monstruo su único aliado que lo conectaba con el hombre, pierde a Dios en ese triangulo que los relacionaba y, perdido éste, sólo puede mostrarse como lo contrario del nuevo centro de ordenanza, que ya no pasa por las divinidades, sino por las normas. Según el propio Foucault: “*el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido*” y sin esa concepción de imposibilidad y prohibitiva no podría desarrollarse el arte del Freak basándose justamente en mostrar lo que el hombre cree imposible y le es además prohibido.

Existe, además, otro componente clave para la consolidación del Freak como época y que no afecta al poder de castigar sino más bien al saber como

---

<sup>22</sup> Traducción: La gran lección que debemos aprender sobre un estudio de la exhibición de personas como monstruos no es acerca de la crueldad de los que exponen o la ingenuidad de la audiencia. Cómo nosotros vemos a la gente diferente tiene menos que ver con lo que ellos son fisiológicamente que con lo que nosotros somos culturalmente. “Freak” no es una característica de un individuo, es una forma de pensar, de presentar, un conjunto de prácticas, una institución.

entramado científico. En las últimas décadas de 1700 y las primeras del 1800 aparecen en Estados Unidos los primeros museos, que situados en las ciudades más importantes pretendían albergar con carácter educativo numerosas obras para el disfrute. Efectivamente esos primeros museos americanos distan mucho de la idea que tenemos hoy de los nuestros, pues por entonces su material exhibido era amplio, concebido como gabinete de curiosidades, y que reunía desde animales disecados, figuras de cera, aparatos mecánicos, artefactos encontrados por exploradores hasta incluso animales vivos (Bogdan,1990, p. 33). Todos ellos eran propiedad privada de algunos científicos adinerados y por tanto la afluencia de gente y las ventas su único modo de subsistir. La presencia de rarezas humanas en estos espacios nacientes fue temprana, siempre motivada por un interés tanto médico como científico, que como luego veremos será imprescindible en todo el negocio del *freak*.

Pero los museos exhibían las rarezas humanas en un segundo plano, tratando de responder a las teorías evolutivas o a cuestiones de raza, lejos de la idea de espectáculo. No obstante, el público de esos primeros museos no compartía la opinión del saber de la época que aburridos de animales disecados, encontraban en las rarezas humanas el disfrute que tanto necesitaban. Recordemos que durante la primera mitad del siglo XIX el teatro americano estaba atravesando una etapa complicada, siendo incluso prohibido por algunas convenciones cristianas (Bogdan,1990, p.34). Existía entonces una necesidad real de nuevas formas de diversión que se alejen del pecado y la deshonra y que permitan vivir el entretenimiento sin culpa.

El público encuentra en esos nuevos emplazamientos museísticos las respuestas a sus ansias de diversión. Y como suele ser habitual, cuando el dinero está por medio, son los gustos del público los que mandan, y estos primeros

museos pronto entendieron que si querían afluencia deberían darles lo que esperaban, o mejor dicho, lo que jamás esperaban. De esa forma se estaban generando los cimientos del *Freak show*. Pronto el negocio floreció, y los museos, pese a que no dejaron otro tipo de rarezas en sus exhibiciones, llenaban sus salas y vitrinas de auténticas monstruosidades. El negocio de las rarezas humanas que por entonces sobrevivía de manera independiente en habitaciones y ferias, encontró de pronto un sustento imprescindible que lo acerca no sólo a museos y circos sino al entramado escénico en sí mismo, y lo lanzó a una amplia diversidad de público, de ciudades y recintos. Deja de ser una práctica para convertirse en negocio, deja de ser ciencia para convertirse en espectáculo.

En la actualidad el término *Freak show* es la forma más habitual para referirse no sólo a este tipo de negocio y espectáculos sino también a toda la época y su contexto. Sin embargo es mucha la terminología que encontramos durante los 100 años de apogeo para referirse al espectáculo de monstruos y portentos. La palabra museo estará presente en muchas de ellas al convertirse si cabe en el espacio más frecuente de exhibición; hasta el punto de que muchas ferias y circos añadirán en muchas ocasiones a sus nombres la palabra museo.

Los primeros términos que aparecen en las primeras manifestaciones del siglo XIX son *Raree Show* y *Pasillo de las Curiosidades* mientras que *Sideshow*, *Museo de los errores naturales*, *Ten in One*, *Pitshow*, *Odditorium* o *Congreso de rarezas* junto con todas sus variantes son más propias del siglo XX (Bogdan,1990, p.15). Algunos de ellas se utilizan de forma más habitual en el negocio desarrollado en ferias o museos mientras que otras aluden más al tipo de prácticas que se producían en circos. Por ejemplo, *Side show* que se podría traducir como “espectáculo de al lado” justamente hace alusión a las contiendas situadas al lado de la pista principal de los circos o *ten in one* que se refiere al modo de disfrutar

de varias atracciones por una misma entrada de circo. En todos ellos podemos comprobar que existe una mezcla de esa terminología médica y científica que unida con asociaciones a espectáculo construyen un recurso habitual en materia publicitaria.

Ahora bien, para poder avanzar y comprender el *Freak show* debemos hacer antes un ejercicio de subjetividad. Es complicado, ciertamente, poder entender el universo del *freak* si lo pensamos y argumentamos bajo las estructuras conceptuales que determinan nuestra época y nuestro momento. Es necesario, por lo tanto, dejar al margen la opinión que causaría hoy encontrarnos con exhibiciones de discapacidades y malformaciones, para de ese modo poder entender su desarrollo, como época, como negocio, como espectáculo. Sólo bajo ese ejercicio de franqueza, y esa ausencia de prejuicios podremos descubrir lo que a simple vista no florece y que nos conduce a otra realidad, una que posiblemente no se aleje tanto de lo que todavía seguimos siendo.

En este contexto, acudimos a un texto escrito por Robert Bogdan (1990) que es una pieza fundamental en la investigación mundial sobre la materia. En su *Freak show* relata que interesado en la discapacidad acude al estudio del espectáculo de los *freaks* como ejemplo de la hipótesis de su investigación que se centraba en la relación, que en un punto de partida otorgaba a la discapacidad con el mal y a la discapacidad con el maltrato (Bogdan, 1990, p.5). Sin embargo ese punto de partida, que más adelante condena como atado a prejuicios, pronto se disuelve al avanzar en el material *freak* y descubrir otro lado oculto para su entendimiento:

But as I began to study the archival material, I saw that the empirical world could not be confined by my preconceptions. Certainly, I found degradation, but

I also found fame and fortune. People with disabilities were presented in demeaning ways, in ways to promote fear and contempt, but they were also presented in ways that positively enhanced their status. (Bogdan,1990, p.5)<sup>23</sup>

Más adelante profundizaremos en todos los factores que llevan al hombre a esa nueva sensibilidad con respecto a la discapacidad, pero, no obstante es preciso comprender que aunque hoy en día valoramos esa práctica como mezquina y sucia, fue, entre aproximadamente 1840 y 1940 un espectáculo de grandes masas, que reunía a todas las esferas sociales y culturales (Bogdan,1990, p. 13).

Queda marcada esta época, por lo tanto, por la influencia del conocimiento científico y médico en relación al desarrollo del entretenimiento, por la discapacidad como modo de vida frente al modo de ser, por la unión de todo ese material escénico ambulante con el arte elitista, y fundamentalmente por una concepción determinante del entretenimiento como muestra de lo sorprendente como fuente artística transgresora. Ese es, por otro lado, el sentido de la presencia del *freak* en nuestra investigación.

Es cierto que hablaremos de crueldad, explotación y sufrimiento, pero también de fama, éxito y fortuna de aquellos destinados a vivir en la oscuridad y que encuentran, a la luz de los focos, el modo de reinventarse. Si pensamos, por ejemplo en el caso de *Julia Pastrana* no podemos hacer otra cosa que condenar la crueldad que envuelve su vida: “*Al principio la llamaron “la mujer más fea del mundo”, pero algunos científicos prefirieron ver en ella “el eslabón perdido” que*

---

<sup>23</sup> Traducción: Pero cuando comencé a estudiar el material, vi que el mundo empírico no puede estar limitado por mis prejuicios. Efectivamente, encontré degradación, pero también fama y fortuna. Las personas con discapacidad fueron presentadas de formas degradantes, maneras de promover el miedo y el desprecio, pero también fueron presentados de modos en los que se mejoró positivamente su estatus.

*buscaba Charles Darwing. Otros, simplemente, se referían a ella como “la mujer mono”<sup>24</sup>.*

Nació en 1834 en México, medía 1,37 y tenía una gran cantidad de pelo que cubría su cara así como una mandíbula excesivamente sobresalida. Recorrió durante el siglo XIX multitud de circos estadounidenses, canadienses y europeos. Theodore Lent fue el empresario que la mostró por medio mundo y quien después se convirtió en su marido. La dejó embarazada con la única finalidad de aumentar el negocio, y muertos ambos en el parto los embalsamó y continuó exhibiéndolos hasta su muerte. Sus cuerpos pasaron durante años de circo en circo hasta que en 1973 un noruego la enterró. En 1979 el cuerpo fue encontrado por unos niños y el 12 de febrero de 2013 tras años de tramites *Julia Pastrana* es enterrada en México donde descansará para siempre.

La artista mexicana Laura Anderson Barbata muestra en la actualidad gran interés por su figura e intenta a través de distintas propuestas acercar al mundo a su verdadera personalidad. Así describe ella misma el proceso de repatriación que encabezaban todas sus propuestas:

En respuesta a Julia inicié una investigación y correspondencia con académicos de la Universidad de Oslo y el National Committee for Ethical Evaluation of Research on Human Remains de Oslo, Noruega para presentar el caso de Julia Pastrana ante el comité para evaluación con el fin de que sea repatriada a México para su entierro. Después de casi 10 años de esfuerzos, en Febrero de 2013 en la Universidad de Oslo, la custodia de Julia Pastrana fue transferida a

---

<sup>24</sup> Artículo sin autor recuperado de <http://www.infocirco.com/noticia.php?id=1378>  
(Consultado el 24/03/2013 a las 20:21).

México, yo representé el Estado de Sinaloa. Julia Pastrana fue enterrada el 12 de Febrero en Sinaloa de Leyva, Sinaloa, México<sup>25</sup>.

Bajo esas medidas pretende devolverle su integridad artística al describirla frente a su particular vida como: “*Una talentosa artista que cantaba en inglés, español y francés. Julia tenía una voz mezzo-soprano, tocaba la guitarra y era bailarina. Se le conocía por su amor al prójimo y por su generosidad a proyectos de beneficencia. Se presentó ante públicos en todo Europa y Estados Unidos*”<sup>26</sup>.

No obstante tampoco sería justo con la materia pensar en el *Freak show* como explotación y esclavitud. En la mayor parte de los casos, los acuerdos se cumplen y los contratos se negocian. Encontramos muchos ejemplos de fenómenos que encuentran a través del *Freak show* el modo de hacerse respetar por aquellos que les condena desde su nacimiento simplemente por ser diferentes. Aplausos, fortuna y fama forma parte de igual modo que la crueldad de un negocio que como la vida deja casos muy distintos. Hay muchos casos como *Julia Pastrana* dentro del *Freak show*, pero ellos no responden a la configuración del negocio sino a la crueldad del propio hombre.

El desarrollo de los museos como nuevo centro de entretenimiento sigue aumentando durante la primera mitad del siglo XIX y focaliza de forma definitiva las rarezas humanas como principal espectáculo. Las décadas de 1880 y 1890 son el auge de la diversión ofrecida en los museos, que ya son conocidos como *Dime*

---

<sup>25</sup> Recuperado de <http://www.lauraandersonbarbata.com/work/mx-lab/julia-pastrana/2.php> (consultado el 21/05/2014 a las 13:15).

<sup>26</sup> Recuperado de <http://www.lauraandersonbarbata.com/work/mx-lab/julia-pastrana/2.php> (Consultado el 21/05/2014 a las 13:15).

*Museums* (Museos de 10 Centavos) y que alberga su capital mundial en Nueva York, en concreto en un distrito llamado *Bowery*, que se encuentra en la unión de los actuales *Chinatown* y *Little Italy*. Parques de atracciones como *Coney Island* y continuas ferias ambulantes contribuyeron también a la hegemonía neoyorkina que plagó sus calles y sus barrios de diferentes emplazamientos donde podemos encontrar el desarrollo del *freak*.

Se fragua en torno a éste todo un sistema de negocio: agentes en busca de curiosidades, managers que gestionan la movilidad de las rarezas entre distintos emplazamientos, o el avance de la publicidad como sistema de captación. Todo un negocio floreciente que deja tantos casos de exhibiciones y de lugares que es imposible recoger. No obstante esa amplia existencia nos permite hacer una clasificación detallada. Los empresarios y gestores clasifican a los fenómenos de esta forma: los nacidos monstruos, los que se hacen monstruos y los actos de la novedad.

Los nacidos monstruos hacen alusión a todas aquellas personas que viven con su monstruosidad desde su nacimiento; es cierto que también puede referir a personas que sufren algún tipo de mutilación o discapacidad en edad adulta, pero en ambos casos su origen es siempre natural. La presencia del acto sexual, el embarazo o la lactancia se convierten en determinantes en esa búsqueda exhaustiva del por qué de lo monstruoso: “*Los monstruos nacieron como alegorías, pero se convirtieron en premoniciones*” (López, 2012, p.7).

Efectivamente durante un tiempo eran entendidos únicamente como un mensaje divino, pero con el tiempo la necesidad de encontrar un motivo a ese mensaje hizo aparecer diversas teorías que se extendieron ampliamente. La impresión materna fue la más aceptada a lo largo de la historia, y defendía la

asociación directa del parecido del nacido con lo observado durante el embarazo. Ese mito de la impresión materna no es contemporáneo al *Freak show*, por el contrario es muy antiguo, existiendo alusiones en todas las culturas. De ese modo las mujeres espartanas se quedaban horas observando las estatuas de Cástor y Pólux para garantizar auténticos héroes espartanos. San Jerónimo cuenta también que Hipócrates salvó a una mujer de la lapidación por adulterio al justificar la piel oscura del hijo de unos padres completamente blancos, al referirse a un cuadro de un moro que colgaba en la habitación de la embarazada. Del mismo modo Dionisio de Siracusa también hacía a su mujer contemplar la estatua de Jasón para librar al niño esperado de la mala genética y fealdad del padre:

Aunque nos cueste creerlo, esta explicación pseudocientífica salvó a muchas mujeres de la hoguera, porque hasta el año 1600 todo hijo monstruoso era considerado fruto de la cópula de la madre con un demonio (...) Valiéndose del mito de las impresiones maternas, las acusadas encontraban una explicación plausible, desde la perspectiva teológica, para justificar el aspecto de sus hijos. (López, 2012, p. 41)

El mito de la impresión materna dio lugar a las más dispares explicaciones de aquellos que nacieron monstruos, así como al debate continuo de los que creían o no, escépticos y detractores de esta peculiar teoría. El debate y la controversia no hizo más que potenciar durante la era dorada del *freak* la popularidad de algunos de sus ejemplos.

El polaco Stephan Bibrowski más conocido como *Lionel -El Hombre León* – era un hombre muy culto y gran formación que ocultaba su caballeridad detrás de los largos cabellos que tapaban todo su rostro y lo hacían parecer un auténtico león. Se convierte en 1901 en una de las estrellas *freaks* del circo Barnum and Bailey y en 1920 triunfó en el Dreamland de Coney Island. Su

historia, la de su monstruosidad, contaba que su madre embarazada presenció la muerte de su padre atacado por las garras de un león y que por esa impresión materna había quedado sentenciado a una bestia, de la cual a pesar de todo muchas mujeres hermosas se enamorarían de él.

Del mismo modo la historia de Joseph Carey Merrick, más conocido como *El Hombre Elefante* está marcada por el mito de la impresión materna. Nació en 1860 en Leicester y con cinco años empezaron a aparecer sobre su cuerpo tumores que deformaron su figura. El mismo *Merrick* contaba que su madre había sido atropellada por un elefante durante su embarazo y que probablemente por ese suceso su rostro y su cuerpo se desfiguraba en busca de aquél elefante impreso.

Durante sus primeros años el joven mantuvo trabajos comunes, primero en una tabacalera y luego como vendedor. En ambos casos su deformidad le impidió continuar con sus labores y él mismo comenzó a cobrar por exhibirse. Contacto pronto con él el doctor Treves para su estudio y presentación en la *Sociedad de Patología de Londres*. *Merrick* encontró felicidad y cariño en su comienzo en el mundo del espectáculo, llegando a declarar afirmaciones como que: “*ahora estoy cómodo con lo que antes era incómodo para mí*” (López, 2012, p. 43) al contrario de la imagen que explota la película que David Lynch estrenó en 1980 y que está basada en su figura. Sin embargo durante una gira por Bélgica su exhibición fue prohibida al igual que la de *Julia Pastrana* en Alemania, por miedo al contagio de su impresión por la mirada. Este hecho lo marco tanto que decidió encerrarse y nunca más volver a exhibirse. Un día apareció muerto en su cama, quizás desnucado por el peso de su propia cabeza.

Recuperando la división de los tres grupos, pasamos ahora a analizar aquellos a los que los empresarios se refieren como los que se hacen monstruos. Su monstruosidad no aparece en su nacimiento ni siquiera a causa de la propia naturaleza siendo su voluntad y deseo el que modifica su condición, convirtiéndose en seres monstruosos por elección al hacer algo por ellos mismos que los convierte en inusual para su exhibición. El colectivo más amplio dentro de este grupo es sin duda los hombres y mujeres tatuados. A pesar del éxito actual de los tatuajes como elemento estético que adorna los cuerpos era hasta el desarrollo del *Freak show* un elemento desconocido, prohibido por la biblia por estar en íntima relación con los rituales salvajes y creencias paganas.

El primer hombre en exhibirse el cuerpo tatuado fue Baptiste Cabri, un antiguo militar francés que fue encontrado entre los aborígenes de las Islas Marquesa. Cansado de su vida nativa regresó a la civilización y se exhibió en teatros de San Petesburgo y Moscú con mucho éxito. La sorpresa de su cuerpo pintado de forma permanente iba acompañada de grandes historias de su vida en la lejanía que se convirtieron en el otro rostro de aquél perdido por las pinturas. John Rutherrford por ejemplo, en 1828 se exhibía en los escenarios ingleses contando como se convirtió en prisionero maorí y fue obligado a tatuar su cuerpo en una ceremonia de cuatro horas en la que perdió el conocimiento por el dolor (López, 2012, p. 219).

Esta práctica no llegó a Estados Unidos hasta el año 1843 de la mano del empresario Barnum que además de O'Connell contrató más hombres tatuados a lo largo de su carrera como Constantino. La Belle Irene es otro ejemplo, esta vez de una mujer, que se ganó la vida mostrando su piel tatuada.

Otros artistas por elección fueron las troupes de mujeres con largas cabelleras, uñas descomunales o los conocidos como *comelotodo*, aquellos cuya exhibición transformaba en monstruo al mostrarse devorando incluso auténticas ratas vivas.

El tercer grupo, el de los actos de la novedad, no se refieren a una característica física sino más bien a una destreza que se desarrolla con esfuerzo y trabajo. Actos que, de la misma forma que todos las habilidades circenses impugnan la concepción de lo posible, pero que cercanos al universo del *freaks* suelen denominarse artistas del dolor. Tragasables, escupe fuegos o lanzadores de cuchillos configuran este universo de las habilidades artísticas que mezclan la propia destreza con practicas ancestrales y elementos sagrados. Fuego, cuchillos, cristales, espadas, en definitiva el arte del dolor, avanzan en la concepción de esa exhibición lejana y exótica, que se presenta cercano al monstruo pero que por el contrario no los representa.

Esta catalogación, la de los nacidos monstruos, hechos monstruos y actos de la novedad que parte como decimos de la visión del empresario, puede ser substituida por otra división externa que se haga desde el punto de vista del espectador y que trate de agrupar la multitud de casos de exhibición que nos deja esta época. Esa otra división posible no se centra pues en la procedencia de su extravagancia ni en su tipo de discapacidad, teniendo como centro de ordenanza la forma en que los monstruos eran presentados. Según esta división podemos diferenciar dos grandes grupos.

El primero de ellos focaliza en la concepción del universo lejano, desconocido o extraño; de aquello que no siendo esperado fue encontrado y debe ser revelado al mundo:

The first type is related to the exploration of the non- western World then in progress. As explorers and natural scientists traversed the world, they brought back not only tales of unfamiliar cultures but also specimens of the distant wonders. Tribal people, brought to the United States with all the accoutrements of their culture out of context, stimulated the popular imagination and kindled belief in races of tailed people, dwarfs, giants, and even people with double heads that paralleled creatures of ancient mythology.(Bogdan, 1990,p. 16)<sup>27</sup>

De la mano de exploraciones y expediciones por mar y tierra a rincones inhóspitos, que como antes veíamos son fundamentales en la creación de la monstruosidad, se desarrolla un modo de presentación basado en lo exótico donde apelando justamente a suerte de poder observar lo que tan lejano se hallaba nos dejan numerosos ejemplos de *freaks* lejanos.

Es cierto que el negocio había crecido tanto que los empresarios de los museos más importantes encargaban expediciones en búsqueda de rareza, pero la importancia de este factor era tal, que en muchos de los casos se les otorgaba un origen lejano, aunque fueran descubiertos a 20 kilómetros de Nueva York. Presentaban la exhibición recurriendo al interés de la gente por las culturas extrañas, primitivas, salvajes, exóticas. Cualquier parte misteriosa del mundo se

---

<sup>27</sup> Traducción: El primer tipo se relaciona con la exploración del mundo no occidental, en progreso por entonces. Cuando exploradores y científicos naturales atravesaron el mundo, traían con su regreso no sólo leyendas de culturas desconocidas, sino que también especímenes de las remotas maravillas. Pueblos tribales traídos a los Estados Unidos con todos los enseres de sus culturas fuera de contexto, estimularon la imaginación popular y avivaron las creencias en razas de gente con rabo, enanos, gigantes e incluso gente con dos cabezas cercanas a las criaturas de la mitología antigua.

convertía en origen de aquellas criaturas: El África negra, la selva, un harén turco o un antiguo reino Azteca. La importancia de lo lejano llegó incluso a dejarnos ejemplos de vida extraterrestre como los hermanos *Eko* y *Iko*, albinos con rastas, que fueron presentados como embajadores del desierto de Marte. Otros ejemplos del modo de representación exótico son los cosos de *Máximo* y *Bartola* o de *Aurora* y *Natalú* se decían ser antiguos aztecas siendo en realidad enfermos de microcefalia. También *Krao* nacida en 1870 era presentada como el eslabón perdido encontrada en África por su padrastro el artista y empresario Farini. Mas tarde se convirtió en la estrella del circo Ringling Brothers. (López, 2012, p.74).

El segundo modelo se basa en el propio entendimiento del monstruo como contra natura (Bogdan, 1990, p.16) y desarrolla su modo de presentación a través de la exageración. No obstante es complejo delimitar lo que significa exactamente contrariar a la naturaleza. El propio Foucault plantea en su analítica de *Los Anormales* un componente que aúna a todo lo que es entendido como monstruoso; la mezcla:

Así se dirá que es el monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo la presencia del animal y de la especie humana y buscamos su causa, ¿a que se nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir a la fornicación, en los progenitores, en un individuo de la especie humana y un animal. (Foucault, 2000, p. 69)

De esa manera la aceptación de cualquier criatura monstruosa pasa por el hombre bajo el entendimiento de esta mezcla. Si pensamos en los monstruos antiguos, encontramos siempre una configuración basada en la mezcla de dos especies. El Minotauro, por ejemplo era un ser creado a partir de la mezcla de un hombre y un toro, las Gorgonas de serpiente y mujer y las Sirenas de mujer y pez

o mujer y ave, dependiendo de la época. Del mismo modo la mezcla está presente en todos los libros e inventarios de monstruos a lo largo de la historia y sobreviven en toda la configuración del *Freak show*. Es junto al exceso y la falta los principales potenciadores de la monstruosidad. El exceso o la falta de peso, nos deja gordos y esqueletos. El exceso o la falta de extremidades, mutilados o deformes. La mezcla de dos individuos nos deja siameses. La mezcla de dos sexos crea hermafroditas. La mezcla de dos especies genera hombres león o hombres elefante. El exceso de altura, gigantes. La falta de ella, enanos.

No obstante Foucault apunta que además todos ellos generan un vacío que los condena y está centrado más que una noción médica una noción jurídica: *“sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso”* (Foucault, 2000, p.69). Surge de esa forma la principal diferencia entre el defectuoso y el verdadero monstruos, al separarse ambos por distintas realidades legales. Mientras que un cojo o un tuerto tienen un lugar dentro de la ley no ocurre lo mismo con los seres derivados de las mezclas, estando la historia repleta de casos que lo demuestran: *“La lisiadura, en efecto, es sin duda algo que también trastorna al orden natural, pero no es una monstruosidad, porque tiene su lugar en el derecho civil o el derecho canónico”* (Foucault, 2000, p. 69).

Discusiones sobre si un siamés debe ser bautizado por ser hombre o negársele el bautizo por ser monstruo se abren camino en este vacío legal del que nos habla Foucault y que reactivan las incógnitas del proceder humano ante su existencia. En el caso de darle bautizo al siamés ¿debe hacer una vez o dos veces? ¿Un monstruo tiene derecho de herencia o por el contrario no puede regularse bajo la ley de los hombres? *“Es una infracción al orden de la naturaleza, pero al mismo tiempo un enigma jurídico”* (Foucault, 2000, p.70).

Referente a esto encontramos casos significativos dentro de los artistas del *Freak show*. Las hermanas Bohemias, por ejemplo, al igual que las hermanas Hilton, fueron acusadas de bigamia e impedido el matrimonio cuando una de ellas trató de casarse. Algo parecido ocurrió con la hermafrodita Levey Sudanen en 1843 cuando reclamó su derecho al voto (López, 2012, p.225). Por entonces la mujer no podía votar y la ley no reflejaba nada referente a una mezcla de ambos sexos.

Nacidos por la mezcla y condenados a la ilegalidad, su modo de presentación está estrechamente ligado con la exageración de su discapacidad y en la búsqueda del modo en que ésta parezca todavía más increíble. Los enanos eran presentados junto a gigantes, los gigantes con altos sombreros y un sinfín de triquiñuelas capaces de asombrar todavía más al espectador. El engaño, nuevamente cobra fuerza en este modo de representación, siendo común exagerar también los datos reales de sus características físicas. Modificaciones en la altura, la edad, el peso o el riesgo, son propias de este modelo de presentación.

El *freak* no es sólo su discapacidad, es su historia, su modo de vestir, de comportarse, su origen: “(...) *play up that peculiarity and add a good spiel and you have a great attraction (...)*” (Bogdan, 1990, p.84) – Exagera la peculiaridad y añade un buen discurso- es así como nacen de forma definitiva y listos para ser expuestos los *freaks*: “*Every exhibit was, in the strict use of the word, a fraud. This is not to say that many freaks did not have profound physical, mental, and behavioral differences, for as we will see, many did, but, with very few exceptions, every persons exhibited was misrepresented to the public*”<sup>28</sup> (Bogdan, 1990, pp. 18-19).

---

<sup>28</sup> Traducción: Cada exhibición fue, en el estricto uso de la palabra, un fraude. Esto no quiere decir que muchos *freaks* no tuvieran realmente profundas diferencias físicas mentales o de

Sin embargo los dos modelos de presentación expuestos (la exageración y lo exótico) configuraban a veces uno sólo y eran combinados de tal forma que una mujer muy gorda, de la cual se exagera su datos de peso o su apariencia con las ropas pudiera decirse que fue encontrada en una colina de la india.

Además de esas exageraciones, que demuestran que pese a la cercanía científica, el *freak* es puro espectáculo, encontraremos en torno a todo este universo otros muchos engaños y timos, no entendidos como pequeñas exageraciones o mentiras sobre su procedencia, sino como auténticas falsedades. Mujeres barbudas que son realmente hombres, sirenas que son colas de pescado pegadas a cabezas de simios, yetis disecados prefabricados, y un largo etcétera que pronto pasarán factura al universo *freak*, convirtiéndose en un importante factor de su decrecimiento. Sin embargo hasta entonces aún le queda mucho recorrido.

Asociado a esa idea de exageración, de engaño y apariencia pronto se empezó a desarrollar un modelo de presentación que incluía en la historia de sus vidas inventadas las más delicadas formas. Una práctica muy común que se extendió a gran escala era la de asociar a *freaks* con un alto estatus, tratando hacer ver que pese a su condición de extraña criatura era honorable, con procedentes de un nivel elevado o con talentos que socialmente se entienden como de prestigio (Bogdan, 1990, pp. 95-96).

Esa exageración que buscaba un aumento de estatus podía ir en dos direcciones, o bien en el refinamiento de la monstruosidad, o bien en el modo

---

comportamiento, pues como vamos a ver muchos lo hicieron, pero, con muy pocas excepciones, todas las personas exhibidas fueron tergiversadas al público.

como el *freak* compensaba su discapacidad. Pronto fue habitual esperar no solamente la exhibición del *freaks* sino también la habilidad que demostraba la veracidad de su vida inventada. Enanos, gigantes, barbudas y siameses eran guiados en sus modales para convertirse en auténtica aristocracia. Y la música, la canción, la ópera y la comedia disciplinas que comenzaban a trabajar para poder conseguir un número artístico completo, aumentando así su singularidad, su leyenda.

Otros, sin embargo desarrollaban talentos imposibles en búsqueda de esa compensación de su deformidad (Bogdan, 1990, p.96). Un hombre sin piernas podía utilizar sus brazos para caminar y realizar acrobacias, uno sin brazos usa sus piernas para tocar instrumentos, y así una larga combinación de posibilidades extravagantes. Este hecho es junto a la concepción de monstruosidad política, determinante en nuestra propuesta del *Cuerpo monstruoso*, ya que supone un giro radical en el enfoque planteado. Su éxito no sólo se debía a lo que eran sino a lo que ellos hacían con lo que eran. Cobra sentido así la frase de Sartre expuesta al comienzo del análisis de *Circo. Biopoder y transgresión*: “*Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que nosotros hacemos con lo que han hecho de nosotros*” (2001, p.61)

El desarrollo de esa habilidad tratando de exagerar su discapacidad llevo al fin de la exhibición misma y al principio de lo puramente circense. No importa cuál sea el espacio elegido para la exhibición, el acto transgresor de demostrar al mundo lo que parece ser imposible conecta de forma directa con la estructura conceptual que desarrolla las manifestaciones circenses en los rituales antiguos y también con la fórmula buscada en todo el siglo de oro circense. Por ese motivo, en esta investigación entendemos todo el *Freak show*, independientemente del lugar donde se realiza como un componente circense que desarrolla, en otro

contexto el procedimiento analizado anteriormente con el *Cuerpo heroico*. Al contrario que la gran mayoría de los estudios circenses, que niegan y tratan de obviar el *Freak show* como elemento puramente circense y lo relegan como algo externo que se relaciona únicamente de forma puntual, nosotros entendemos esa demostración de la imposibilidad misma como circo en mayúsculas.

Es evidente que cuando se habla de monstruosidad hablamos de singularidad y de contrariedad clara a las leyes naturales. En ese sentido las descripciones de Foucault son rotundas: “(...) *el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal, pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturalidad. Es el modelo en aumento, la forma desplegada de los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias*” (Foucault, 2000, p. 62). Del mismo modo su configuración es una fuente básica de transgresión: “*Transgresión, por consiguiente, de dos límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso*” (Foucault, 2000, p. 62). No obstante, la transgresión que desde ahora vamos a analizar no es la del monstruo por su forma, sino la del artista que utiliza los límites de su monstruosidad para trasladar la monstruosidad a términos de heroicidad.

Sin embargo, las condiciones de partida varían significativamente del héroe al monstruo. El estudio del héroe donde antes profundizamos nos mostraba que el artista era elevado por un proceso de diferenciación de realidades al universo heroico al haber realizado algo que pensado como imposible lo aleja de su apariencia humana. En este caso, el monstruo no se eleva a lo heroico partiendo de la igualdad con el hombre. Su punto de partida es su propia monstruosidad, y el

nivel transgresor es todavía mayor. La acrobacia impensable no la realiza un hombre con iguales piernas y brazos, sino un hombre que carente de ellas desmonta todavía más la relación de la norma con lo posible. El monstruo se vuelve héroe y su heroicidad en circo y espectáculo.

Pero este cambio tan significativo y a la vez tan importante para el mundo del circo fue gradual y marcado por una figura primordial para todo el espectáculo americano. El paso de la mera exhibición a la transgresión más alta no puede entenderse sin su existencia. Sin su historia, sin su vida y sus contribuciones es imposible comprender el verdadero sentido del negocio. Barnum recorrerá el mundo paseando el estandarte del *freak*. Él es sin duda la pieza clave para esa conexión entre el hombre y el monstruo a través del entretenimiento. Dejará para la posteridad su figura ligada a sus monstruos convertidos en grandes estrellas y su nombre gravado en la historia del circo americano.

### 5.3.2. El universo Barnum

Phineas Taylor Barnum nació el 5 de Julio de 1810 en Bethel, Connecticut. Algunos lo describen como el perfil del completo estafador y bribón que caracteriza a una época, otros como un auténtico genio de las finanzas capaz de revolucionar la publicidad y la industria del espectáculo y amasar fortuna por su talento e ingenio. Quizás con un poco de ambos llega a convertirse una personalidad primordial en la historia norteamericana, en personaje notable del entretenimiento mundial, y en amigo privilegiado de las principales cortes Europeas. Es sin ninguna duda, la pieza clave del negocio del Freak show, aquél que lo modifica y lo cambia de forma definitiva para convertirlo en el auténtico espectáculo que fue.

Lo cierto es que nace en una época donde la moralidad de los negocios queda completamente ejemplificada con una de las muchas historias que a Barnum le encantaba contar y que narra una conversación que un propietario de ultramarinos mantiene con uno de sus trabajadores:

- *“John, ¿has agitado el ron?”*
- *Sí, señor.*
- *Y ¿has puesto arena en el azúcar?”*
- *Sí, señor.*
- *¿Y polvo en la pimienta?”*
- *Sí, señor.*
- *¿Y achicoria en el café?”*
- *Sí, señor.*
- *Entonces, sube a rezar” (Wallace, 1968, p.34).*

Tal vez sea sólo una historia más que causara gracia por su tono jocoso o tal vez la síntesis misma de como convertir el engaño, la exageración o la broma pesada en una autentica fórmula de ganar dinero. No obstante, Barnum no fue el primero, ni pionero en el arte de gastar bromas. Ahí queda, para la posteridad y el recuerdo, el intento de Lozier y John De Voe en 1824 de serrar la isla de Manhatam por su base e intentar cambiar la orientación de la isla (Wallace, 1968, p. 24). Lo que si fue Barnum, sin embargo, es diferente, especial y único:

Claro que por aquél entonces existían hombres cuyo trabajo consistía en proporcionar placer al público, como los hubo en todo tiempo, pero sus talentos eran limitados y sin importancia, e hicieron poca impresión en su época o en el futuro. No conmovían, ni agitaban al público, no eran los << los soñadores de sueños >> (...) Barnum sí lo era. Con él tuvo principio, en realidad, la época del espectáculo y la diversión (...) el primer gran empresario, quizás en mayor empresario de la historia. (Wallace, 1968, p.27)

Su vida y su legado queda definido por tres etapas muy importantes. Por un lado su infancia familiar que marca el carácter de su personalidad. Por otro, sus años de supervivencia en distintos negocios que desarrollan su ingenio. Y por último su contribución al mundo del espectáculo.

Era el sexto de los diez hijos que su padre, Philo Barnum tuvo con dos esposas, y el mayor de los hijos de la segunda, Irene, de gran creencia religiosa. Su abuelo paterno era un soldado de la guerra de la Independencia. Pero pese a su gran familia, es la figura del abuelo materno, Phineas Taylor, la que desarrolla la peculiar personalidad del empresario escénico. La relación entre ellos era de pura adoración envuelta por una continua necesidad de burla y engaño, que les llevaba a hacer lo que fuera necesario por gastar una broma: *“Mi abuelo(...) estaba*

*siempre dispuesto a ir más lejos, a esperar más tiempo y a trabajar más con la imaginación por llevar adelante una broma, que por cualquier otra cosa en el mundo*” Barnum (citado por Wallace, 1968, p. 29). La broma era entonces el único modo de diversión en un pueblo marcado por la fuerte y estricta corriente religiosa. Cuando Barnum fue bautizado el abuelo le regaló una propiedad, que se conocía de forma popular como la *Isla de Ivy* y que lo convertía desde nacimiento en todo un auténtico terrateniente: *“Mi abuelo siempre hablaba de mi (en mi presencia) a vecinos y extraños como del niño más rico de la ciudad (...)”* Barnum (citado por Wallace, 1968, p.32).

A los diez años de edad se le permitió ir a conocer su territorio heredado y esperando una isla maravillosa encontró un terreno desvalido: *“ No vi más que unas cuantas hiedras secas. En mi mente se hizo la luz. Había sido el objeto de burla de la familia y el vecindario durante años. Mi valiosa “isla de Ivy” era un trozo de tierra inútil y sin valor, pantanosa y casi inaccesible”* Barnum (citado por Wallace, 1968, p.33). Barnum se educó desde niño bajo un sistema basado en el engaño para que desarrollara cierta inmunidad ante la dureza de la vida, pero sin embargo, hay quien piensa que es la venganza ante todo ese sistema el que llevará a envolver su vida y sus negocios de burlas y engaños.

Con la muerte de su padre, a sus quince años, quedó al cargo de la granja familiar. Al descubrir que la situación del negocio era compleja, decidió cerrarlo y buscarse la vida por su cuenta, pues desde entonces era el sustento de una familia arruinada. Encontró trabajo en unos almacenes de un pueblo cercano donde comenzó a desarrollar su peculiaridad frente a los negocios. Un día, tras haber cambiado un lote invendible por otro formado por una alta cantidad de botellas normales y corrientes decidió vender participaciones de un sorteo en el que se premiaba quinientos cincuenta premios de entre cinco a veinticinco dólares de la

mercancía de los almacenes, a elegir por la dirección de estos. Las rifas se vendían a cincuenta centavos y vendió mil tickets. De cada dos vendidos uno estaba premiado, cuando iban a los almacenes a por sus premios, salían con la cantidad de botellas necesaria para valorar el premio. Hubo algunos que se enfadaron, pero la gran mayoría se rió con la broma. Barnum empezaba a desarrollar la combinación de su fórmula tan característica de convertirlo todo en espectáculo.

Con diecisiete años se mudó a Broocklyn para trabajar en otra tienda, esta vez de comestibles, donde se defendió tan bien que su abuelo le propuso crear un negocio propio si volvía a Bethel. Convirtió una cochera de su abuelo en una tienda de frutas, confecciones y cerveza. Inaguró su nuevo negocio en 1828 el Día del Entrenamiento Militar, y la afluencia de curiosos que acudían al acto hizo que vendiera toda su mercancía. Durante esta época conoció a Charity, su primera mujer, con la que pronto se casó y tuvo descendencia. La tienda prosperó durante los siguientes tres años y abrió negocios de loterías en varios pueblos. Montó también un periódico, *The Herald of Freedom* donde las noticias eran mayoritariamente puras invenciones, que le dejaría alguna visita a la cárcel. Al tiempo una nueva ley obligaba a cerrar sus loterías, y la tienda y el periódico sufrían apuros económicos. Vendió todos sus negocios y en 1834 se mudó definitivamente a Nueva York donde comenzará su trayectoria en el mundo del entretenimiento formado ya en el mundo de los negocios y marcado por una infancia que le impedía ser una persona corriente.

Cuando se instala en Nueva York de forma definitiva, trabajó durante un tiempo como vendedor de gorras hasta que finalmente invirtió sus ahorros y un dinero de unas deudas que le fueron pagadas en una tienda de comestibles junto a un socio llamado John Moody además de una casa de huéspedes que llevaba con su mujer. Barnum prosperaba con sus negocios pero todavía no había encontrado

su pasión. Un día de 1835 entró en la tienda Coley Bartram, antiguo cliente y conocido de Barnum, y cuando empezó a hablar de sus últimos negocios, explicó que había comprado junto a un hombre llamado R. W Lindsay a una esclava que decía tener 161 años y haber sido la niñera del presidente Washington para exhibirla en el *Masonic Hall* de Filadelfia. Bartram contaba además que se había cansado del negocio y que vendiera su parte a Lindsay que a su vez ahora quería poner fin a su etapa en el mundo de los negocios.

Barnum partió a Filadelfia a ver a la anciana y quedó de igual modo maravillado por su presencia como por las pruebas sobre su edad, un documento de venta que parecía irrefutable. Consiguió el dinero necesario, 1000 dólares, para comprar la atracción y vendió su parte de la tienda. Era el primer acercamiento al negocio del espectáculo. Encontró el lugar de exhibición en un edificio adyacente al *Niblo 's Garden*, que por entonces era un gran salón al aire libre donde habitualmente se encontraban espectáculos musicales (Wallace, 1968, p.12) y llenó toda la ciudad de propaganda provocativa y anuncios en los periódicos, hasta el punto de que todo Nueva York supo de la llegada de aquella que había amamantado al antiguo presidente:

Nuestra exhibición solía iniciarse relatando el modo en que se había descubierto la edad de Joice Heth, así como la historia de sus antecesoras en Virginia, y una lectura del documento de venta. Entonces le hacíamos preguntas en relación con el nacimiento e infancia del general Washington, y siempre daba respuestas satisfactorias a cada particular. El público también le hacía preguntas con frecuencia, sometiéndola al más severo examen, sin conseguir jamás que se desviase de lo que tenía toda la evidencia de ser una sencilla declaración de hechos sin ensayo previo. Barnum (citado Wallace, 1968, p. 13)

Era habitual que cantara himnos antiguos, y animara a la prensa con sus declaraciones, que ofrecían continuas alusiones a la mujer en la prensa. Obtuvo

multitud de visitas durante varios meses que daban a Barnum una ganancia de 1500 dólares semanales, que repartía como habían acordado en dos mitades con el propietario del salón. Cuando ya todo Nueva York había visto a Joice Heth, organizó una gira para llevarla a otras ciudades y repetir el proceso. Nuevamente la publicidad inundaba las calles y periódicos, y la fluencia de público llenaba las salas.

En una ocasión, en Boston, coincidió en un lugar llamado *Concert Hall* con un hombre de espectáculo ya conocido, llamado Maelzel y que cautivaba gran éxito con su atracción, un jugador de ajedrez autómatas llamado el *Terrible Turco*, que justamente es el mismo artefacto que analizábamos anteriormente cuando hablábamos de los orígenes del ilusionismo. Pese a la gran maravilla que suponía mostrar el autónoma, Boston se rindió frente a la anciana de 161 años, y pronto la sala grande ocupada por Maelzel y su jugador de ajedrez dejó paso a la atracción de Barnum, tras haber acordado y negociado el cese del espacio. Barnum hizo sin embargo muy buena amistad con el experto Maelzel, y este dio grandes consejos que el gran empresario nunca olvidaría. Ganarse a grandes figuras, presidentes, realeza y personalidades destacadas era según él la clave del éxito, fórmula que años después Barnum convertiría en su principal modo de operar.

Pero por el momento la imaginación de Barnum había planeado otra cosa, y tras el descenso de afluencia de Joice Heth, decidió dar a conocer al mundo un rumor que decía que realmente la anciana no era un ser humano sino un autómatas como el jugador de ajedrez de su amigo: *“Inmediatamente, los que ya habían visto a Joice Heth decidieron echarle otra ojeada, y los que no la habían visto se sintieron forzados a presenciar un invento mucho más extraordinario que el Turco”* (Wallace, 1968, p. 18 ). El 21 de septiembre de 1836 fallece Joice Heth, y Barnum permite a un famoso cirujano realizarle la autopsia donde se descubrió que la anciana no llegaba a los ochenta años realmente. (Wallace, 1968, p.22).

Barnum, que hasta su muerte defendió haber sido engañado del mismo modo que el resto de los que aplaudían a la anciana, pronto se vio salpicado por las publicaciones sobre el timo en toda la prensa. A pesar de ello decidió continuar en el mundo del espectáculo y contactó por primera vez en su vida con el mundo ambulante del circo. En 1836 se marchó de gira con Turner, aquél empresario circense que había creado años atrás el primer circo cubierto completamente por una carpa. Finalmente continuó por su cuenta en una gira con algunas de sus atracciones en un espectáculo que algunos denominaron como: *Gran Teatro Científico y Musical de Barnum*.

No fueron años de fortuna para Barnum, pero sí de aprendizaje, de descubrimiento de la dureza del universo ambulante, de las fórmulas del entretenimiento. Durante muchos años combinó toda clase de negocios y trabajos con giras y espectáculos que en ninguno de los casos se convirtió en definitivo para acabar escribiendo anuncios para el *Anfiteatro Bowery*. En 1841 “*Mientras estaba trabajando como empleado del Anfiteatro Bowery, me enteré por casualidad de que la colección de curiosidades del Museo Norteamericano de Scuder(.) estaba en venta. El Museo Americano fue la escalera por la que ascendí a la fama*” Barnum (citado por Wallace, 1968, p.45).

Muerto el dueño de la colección del museo, y cansadas las hijas de éste de su gestión decidieron encontrar un comprador que se hiciera con su colección de curiosidades y alquilara el edificio del museo. Tras muchas gestiones y negociaciones el 27 de Diciembre de 1841 se convirtió en el dueño de la colección, y el primer día de 1842 el *Museo Americano* abrió nuevamente sus puertas:

Las atracciones transitorias del museo eran variadas constantemente (...) y los perros y las pulgas amaestradas, los autómatas, juglares, ventrículos, los cuadros, los gitanos, albinos, gordos, gigantes, enanos, bailarines en la cuerda floja,

pantomimas << yanquis >>, instrumentos músicos, gran variedad de cantos y bailes...los primeros Punch y Jude ingleses en este país, los << fantoccini>> (marionetas) italianos... las vistas, los indios americanos que representaban sus ceremonias guerreras y religiosas, constituían atracciones de gran éxito. Barnum (citado por Wallace, 1968, por p.57)

Los gigantes y los indios aún no civilizados eran los atractivos preferidos de Barnum que por entonces llenaban su museo. Sin embargo, y paradójicamente la principal fuente de ingresos del *Museo Americano*, provenía de una sala de diversiones que fuera realmente la sala de conferencias, y que Barnum había transformado para ofrecer espectáculos a un público que por entonces rehusaba el teatro como medio de entretenimiento :

Menos de media docena de salas estaban consideradas medianamente respetables. No podía acudir a ella una mujer sin escolta, ni siquiera en un palco o en una butaca de orquesta. La galería, o el tercer piso, de cada teatro era terreno de caza para las prostitutas y arena para los bribones y sus compinches. Excepto en tres teatros, la escena se dedicaba únicamente a obras dramáticas de la más baja calidad. (Wallace, 1968, pp. 61-62)

Barnum aprovechó el desasosiego existente con respecto a las representaciones teatrales y utilizando esa buena estima que poseían los emplazamientos museísticos ofreció teatro a aquellos que no querían ni oír la palabra teatro:

Eliminó el tercer piso. Prohibió la venta de licores en aquél lugar y, cuando supo que algunos espectadores salían en busca de bebidas en los entreactos, prohibió su readmisión. Las obras que allí se representaban eran morales, educativas, incluso religiosas, eliminaba de todas ellas la vulgaridad y la profanidad. Insistió en alentar la asistencia de mujeres y niños. Les aseguró que sus obras era para todos cuantos desapruban la disipación, el libertinaje, la profanidad, vulgaridad

y otras abominaciones que caracterizan nuestro teatro moderno. (Wallace, 1968, p.62)

Creó algo así como una especie de teatro puritano que poco a poco y a medida que se iba ganando la estima de ese espectador resentido introducía más componentes, hasta representar incluso dramas y comedias Shakesperianas. Muchos actores que posteriormente se convirtieron en estrellas empezaron en la renovada sala de conferencias. Lo cierto es que aquella sala fue fundamental para la recuperación teatral y también para todo el negocio de Barnum. La representación, la actuación, la demostración sustituían la exhibición y la contemplación, y de ese modo el *Freak show* a la barraca de feria.

Hemos mencionado en repetidas ocasiones que la importancia de Barnum para el desarrollo de la publicidad es fundamental. Se le atribuye ser el precursor de la publicidad, el inventor del *marketing viral* y el creador del merchandising. Del mismo modo, la publicidad fue completamente clave en el desarrollo de los primeros años del *Museo Americano*. Sus estrategia publicitarias seguían tres direcciones diferentes. Por un lado el propio museo era una herramienta de publicidad. Transformó la fachada del edificio que anteriormente era de mármol en un enorme lienzo lleno de pinturas que idealizaban y reflejaban su colección de maravillas junto con cristales coloreados que al estar en constante movimiento focalizaban las miradas de los que pasaban por el centro de Nueva York.

El *Museo Americano*, fue el primer edificio de Broadway en colocar grandes carteles luminosos, que con el tiempo se convertirían, como todavía sigue siendo, en el carácter propio de la calle, pero que por entonces transformaban al edificio en único. En sus balcones a la calle su banda de música tocaba de forma gratuita. Cuando ya era una estrella afirmó Barnum que aquella banda era desastrosa y estaba compuesto por inexpertos que practicaban como aprender a tocar mientras su ruido llamaba a la curiosidad de los peatones, y entraban al

museo para librarse de aquél atroz ruido. Anuncios y banderines por toda la calle guiaban a los peatones hasta aquel curioso emplazamiento. Los periódicos fueron de igual forma otra herramienta imprescindible en todo este entramado: *“Llené columnas enteras en los periódicos, cantando las maravillas de mi establecimiento. Los anticuados abrían los ojos de asombro ante un hombre que podía gastarse cientos de dólares para anunciar un espectáculo de << monos disecados>> pero esos mismos vejestorios acudían con su dinero”* Barnum (citado por Wallace, 1968, p. 66). Una gran parte de los beneficios que obtenía eran invertidos en material publicitario en prensa, hasta el punto que obtuvo grandes amigos y grandes influencias. La tercera de las direcciones que llevaban sus estrategias publicitarias eran como no, la burla y el engaño, siendo el más famoso de sus juegos, el del mendigo y los ladrillos:

Ahora- dijo – te vas y pones un ladrillo en la acera, en la esquina de Broadway y Ann Street. Otro junto al Museo, un tercero en sentido diagonal al otro lado de la calle, en la esquina de Broadway y Versey Street, junto a la Mansión Astor. Pones el cuarto en la acera, delante de la Iglesia de San Pablo, ahí enfrente. Entonces, con el quinto ladrillo en la mano, haces una rápida carrera de un punto a otro, todo el circuito, cambiando el ladrillo en cada punto y sin decir nada a nadie (...) has de ser tan sordo como un poste. Y muy serio. No contestes preguntas. Tú te dedicas sólo al trabajo, y, cada vez que suene la hora en el reloj de San Pablo, enseñas está entrada en la puerta del museo. Entrás, recorres solemnemente todas las salas del edificio, sales y continuas con tu trabajo(...) Al cabo de media hora, más de quinientos curiosos le seguían(...) Cuando el de los ladrillos entró en el museo, hubo decenas de personas que compraron entradas para seguirlo. Esto continuó durante todo el día, y varios días más, y el negocio de Barnum floreció extraordinariamente. Pero cuando la policía se enteró del truco publicitario, le ordenó que retirara a su ladrillero (...). (Wallace, 1968, pp. 65-66)

El primer fenómeno de masas que tuvo el *Museo Americano* fue sin ninguna duda la *Sirena de Fidji*. Barnum colocó carteles por todo Nueva York donde decía que habían encontrado y exponían embalsamado el cuerpo de una sirena real. La supuesta sirena, era realmente el tronco de un mono cosido con partes de un pez, logrando un aspecto horroroso y fascinante que podría recordar a cualquier composición artificial que venden como curiosidades en Indonesia.

Unos por la duda, otros por curiosidad, y otros muchos por fascinación, acudieron de forma masiva al Museo, donde Barnum triplicó sus beneficios. Su éxito con la *Sirena de Fidji* fue tal, que a lo largo de la trayectoria del museo se expusieron más ejemplares de otras sirenas y otros ejemplos de seres artificiales como los yetis congelados.

La repercusión y los beneficios obtenidos con la *Sirena de Fidji* hicieron que el *Museo Americano* se convirtiera en una institución nacional y Barnum en el empresario más importante de los Estados Unidos. Los últimos tres años del museo antes de que pasara a manos de Barnum cifraron 34.000 dólares, después de los primeros tres años de Barnum al frente más de 100.000 (Wallace, 1968, p. 70). Los amplios beneficios le permitieron pagar su deuda y hacerse su dueño. Llegó a convertirse en una persona muy influyente en América, no sólo por su reconocimiento como empresario de espectáculos sino también en otras áreas como político, programador e incluso, escritor. Publicó un total de seis obras literarias donde contaba trucos para hacerse rico y construir un imperio así como su autobiografía. Como veremos Barnum se arruinó en varias ocasiones y de todas ellas volvió a recuperar su posición económica siendo para la sociedad un experto maestro *del arte de ganar dinero*.

Pronto aparecieron competidores que trataban de imitar las tácticas del empresario. El más destacado fue el *Peale Neaw York Museum*, dirigido por

Henry Bennett, sin embargo Barnum siempre aprovechó esta rivalidad para su propio beneficio. Justamente cuando Bennett pasó por problemas financieros que pusieron en duda la continuidad de su museo, Barnum contrató de forma secreta al mismo y su museo para continuar con la rivalidad y la publicidad que ésta proporcionaba.

Se dice que con Joice Heth nació el empresario, que obtuvo la fama con el *Museo Americano* y la *Sirena de Fidji*, sin embargo sólo una de sus curiosidades, a la que estará siempre ligado, le traerá la gloria. Curiosamente, el que llevó a Barnum a convertirse mundialmente en un gran hombre fue otro de sesenta y dos centímetros: el *General Tom Pulgarcito*.

Cuando Cynthia Stratton dio a luz el 4 de Enero de 1838 a Charles S. Stratton, como realmente se llamaba este personaje, nada indicaba que fuera un niño anormal. Al nacer fue un niño bastante grande que pesó 5 kilos, llegando a superar los 7 en sus primeros meses de vida. Con 5 años, cuando Barnum lo conoció en 1842, medía sesenta y dos centímetros. Había pasado apenas un año de que Barnum abriera su museo y recordó que le habían hablado de un caso de un enano en Bridgeport.

Lo realmente fascinante de *Tom Pulgarcito* era su proporción, todas sus partes eran reflejo perfecto a escala reducida, de cualquier hombre. No poseía apariencia grotesca por tener combinado en sí mismo exceso y desmedida como ocurre con otros casos de enanismo. Barnum quedó maravillado con el niño, que pese su profunda timidez, despertaba gran simpatía. El origen pobre y humilde de la familia facilitaron el acuerdo, y *Tom Pulgarcito* sería de muto acuerdo y por tres dólares semanales y todos los gastos, la nueva maravilla de Barnum, por un plazo de cuatro semanas, ya que Barnum consciente de la corta edad del niño no quería experimentar eso de que le crecieran los enanos.

Todos los componentes que antes analizábamos con respecto a la construcción del Freak aparecen en el caso del pequeño general. Los carteles anunciaban la llegada del *General Tom Pulgarcito*, un enano de once años procedente de Inglaterra. Charles S. Stratton viajaba realmente desde Bridgeport con la edad de cinco años. Dos viajes, realidad y ficción se entremezclaban para construir su leyenda. La exageración de su poca altura, el exceso en la edad, el exotismo de su procedencia europea, todo era importante a la hora de mostrarlo artísticamente. En muchas ocasiones era mostrado con gigantes para que el componente comparativo aumentara el asombro. Barnum trabajó con él para crear el personaje, su nueva personalidad, su modo de responder, de comportarse.

Se le recuerda como un ser muy veloz en sus bailes y como un gran cantante de repertorio popular (todas ellas artes asociadas a la aristocracia). Pero si por algo fue único, es por sus grandes parodias. Ensayó diferentes papeles en los que el diminuto actor se transformaba consiguiendo rápidamente el favor del público: “*Se disfrazaba de personajes reales o ficticios e iba desgranando con humor e ingenio temas de actualidad y anécdotas históricas de dudosa credibilidad*” (Dylan, 2012, p. 63). Cupido, Napoleón Bonaparte y Jorge III fueron algunas de sus más conocidas parodias.

Después de las cuatro semanas de contratación y ante el éxito obtenido decidió realizar un nuevo contrato, esta vez por un año con el doble del salario, es decir siete dólares semanales. Al medio año de haber renovado le subió el sueldo a veinticinco dólares semanales. Durante ese segundo contrato los puntos de actuación eran diversos. Había periodos donde trabajaba en el *Museo Americano* semanas seguidas y otros donde acompañado de sus padres recorrían otras ciudades con el fin de mostrar a su estrella por todo el país. Transcurrido el año, quiso que *Tom Pulgarcito* fuera su garantía para su siguiente aventura, conquistar al público europeo:

Por mucho que hubiera esperado el éxito (...) en mis momentos más optimistas, no podía haber anticipado ni la mitad de lo que me esperaba. Jamás pude imaginar ni soñar que pronto llegaría a estar en íntimo contacto con reyes, reinas, lores e ilustres personalidades, y que esas amistades conseguidas con mi atracción, me presentarían después al gran público, me conseguirían el dinero del público, que llenarían mis arcas. O, si preví tal futuro, fue en sueños, oscuramente, con los ojos semicerrados. Barnum (citado Wallace, 1968, por p.77)

Barnum renovó el contrato con el enano y su familia un año más, esta vez por cincuenta dólares semanales más los gastos de viaje de toda la familia y de un tutor. El barco partió rumbo Liverpool, dónde, en un salón alquilado y mientras hacía las gestiones para la llegada a Londres se presentó a *Tom Pulgarcito* con gran éxito. Los comienzos en la ciudad de Londres fueron durante tres días seguidos en el teatro de la Princesa donde trabajaron a teatro completo. Pero Barnum jugó sus y cartas recordando aquél consejo de antaño de su amigo y compañero Maelzel que pronto se convirtió en la fórmula para obtener el favor de todo el público europeo.

Alquiló una mansión e invito en una reunión privada a editores y aristócratas para tomar te con el *General Tom Pulgarcito*. Periodistas y nobles, quedaron todos encantados, y Barnum pudo, con la visita del Ministro norteamericano a Inglaterra, pronunciar sus deseos, y la última estrategia de promoción: visitar a la Reina Victoria en el Palacio de Buckingham. Durante la espera *Pulgarcito* y Barnum fueron invitados a algunas reuniones privadas de distintos aristócratas donde siempre salían con las manos llenas. El *gran empresario* alquiló (esta vez por su cuenta, sin la dirección de ningún teatro) el llamado *Salón Egipcio* en el centro de Londres. Poco después un cartel anunciaba en la puerta del salón: “Cerrado esta noche, porque el General Tom Pulgarcito se halla en el Palacio de Buckinham por orden de Su Majestad” (Wallace, 1968, p. 80).

La Reina Victoria había accedido con la única condición de que el cómico actuara con la naturalidad que le caracterizaba y no se viera afectado por la naturaleza de la situación. El encuentro de una hora de duración halagó a la reina y los allí presentes que además de conversar con los invitados disfrutó de las imitaciones de *Pulgarcito*. El éxito de la visita estuvo lleno de divertidas anécdotas. La más conocida, y la que Barnum jamás pudo olvidar, hace alusión al protocolo de abandono de la sala, donde debían retroceder de espaldas, siempre dando el frente a la Reina de Inglaterra. Pero *Tom Pulgarcito* tenía problemas para conservar el paso hacia atrás debido a sus cortas piernas. Barnum lo cuenta de esta forma:

Cuando el general descubría que estaba perdiendo terreno, daba la vuelta y corría unos cuantos pasos, y entonces se volvía a poner de cara a la reina y retrocedía de espaldas. De nuevo echaba una carrerita, y otra vez se volvía hacia ella (...) Correr en aquellas circunstancias era una ofensa lo suficientemente terrible para excitar la indignación del perro de aguas favorito de la reina, que anunció su enfado ladrando tan fuertemente que llegó a asustar al general. Sin embargo, se recobró inmediatamente, y con su diminuto bastón inició un ataque al perro, por lo que se desarrolló una divertida lucha que renovó y aumentó la diversión del grupo real (Barnum (citado por Wallace, 1968, p.81)

Según Dylan (2012) Barnum justificaba las carcajadas de la reina ya que Pulgarcito vestía en ese momento su disfraz de Napoleón y: “*que hay más placentero para la aristocracia inglesa que ver a Napoleón siendo vapuleado por un diminuto perro*” (p.64). Todos los periódicos escribieron sobre el encuentro, que por otro lado no fue el único. Pronto el enanito regresó al palacio para ser presentado ante el Príncipe de Gales, ausente en la primera visita, y más tarde a una tercera audiencia donde también estaba presente el Rey de Bélgica. El cariño de la realeza convirtió a *Tom* en más que una moda, en todo un símbolo y capricho de la sociedad inglesa al completo: “*Los jóvenes bailaban -La polca del*

*General Tom Pulgarcito- , y los salones de conciertos estallaban con canciones dedicadas a él. En todas partes los niños jugaban con muñecas y recortes de Tom Pulgarcito”* (Wallace, 1968, p.82).

Producía un fenómeno de masas sólo extrapolable a los actuales futbolistas o estrellas del cine. Inglaterra no tenía ojos para nadie más, hasta el punto que el pintor Haydon ante el fracaso de su exposición y su imposibilidad de competir contra *Tom Pulgarcito*, se quitó la vida lleno de deudas después de escribir en su diario: “*Llegan a miles a ver a Tom Pulgarcito. Se empujan, pelean, gritan, se desmayan, piden ayuda, gritan socorro y ¡oh! Y ¡ah! Ven mis anuncios, mis carteles y no los leen. Sus ojos están abiertos, pero sus sentidos cerrados. Es una locura, una insensatez, un furor, una pesadilla. No lo hubiera creído nunca del pueblo inglés*” Haydon (citado Wallace, 1968, por p. 83).

Increíble pero cierto, *Tom Pulgarcito* dominaba la escena inglesa después de haber sido aplaudido por todo el público estadounidense. Un enano, un enfermo, un monstruo brillaba entre distinguidas personalidades y era no perseguido, no apartado sino aplaudido y admirado. La diferencia triunfaba sobre la norma. El hombre se rendía ante el monstruo, olvidando el exilio forzoso. No existe un lugar corriente para *Tom Pulgarcito* en una sociedad de normas. Sólo dos caminos posibles, esconderse y vivir oculto de la mirada que condena, o impugnarse, transgredir su forma y obligar al mundo a aplaudir su valía. La naturaleza de su diferencia lo convierte en monstruo, pero su arte y su capacidad por romper con lo esperado y dar un vuelco a lo posible lo hace estrella. Monstruo o estrella el *Freak show* trae consigo una nueva salida, un nuevo discurso. El del empresario y la atracción, que negándose a aceptar lo establecido trabajan para cambiar el rumbo de su vida y de su condición.

Después de Londres vino París donde *Tom Pulgarcito* repitió exactamente

el anterior proceder. La visita al Rey de Francia esta vez se hizo esperar menos y el éxito cosechado en París fue todavía mayor que el de Londres. Así recoge una crónica de la época el encuentro:

El general Tom Pulgarcito, acompañado de su guardián Barnum ha tenido el gran honor de ser recibido en el Palacio de las Tullerías por Sus Majestades el Rey y la Reina de los franceses, que dirigieron personalmente, y con toda condescendencia, algunas preguntas al general sobre su nacimiento, familia y carrera... El rey ofreció un magnífico broche, montado en brillantes, a este cortés y fantástico hombrecillo, aunque la joya tiene el inconveniente de estar desproporcionada a su altura y tamaño. Tal vez le sirva de espada. Tom Pulgarcito es en realidad, de extraordinaria ligereza y pequeñez, incluso para ser un enano. (Wallace, 1968, p. 85)

*Pulgarcito* realizó todos sus parodias exceptuando la de Napoleón. Pero tras tres audiencias más con los monarcas, éstos le pidieron que querían disfrutar también de la que quizás era su parodia más aplaudida. Barnum aceptó pidiendo únicamente que aceptaran el carruaje de *Tom Pulgarcito* como parte del carruaje real que iría a una gran fiesta aristocrática celebrada por motivo del día de Longchamps. Barnum regaló a su pequeño gran amigo el carruaje que había de conducirlo hasta la fiesta, un carro de 27 centímetros de ancho y 50 de alto tirado por cuatro ponis que costó 2000 dólares, pero que se convirtió en fuerte campaña publicitaria.

Después de mucho éxito en París y la gira por Francia, *Tom Pulgarcito* conoció España, donde acompañó a la Reina Isabel II a una corrida de toros. En Bruselas fue recibido por el Rey Leopoldo. Después de más de tres años de gira por Europa regresaban nuevamente a Nueva York. Pero *Tom Pulgarcito* no fue el único célebre enano de Barnum ni esa la única gira extranjera. La relación de amistad entre Barnum y *Pulgarcito* se prolongó durante toda su vida, y aunque

también la profesional, existieron temporadas donde el enano se retiraba a disfrutar de su fortuna. En una de ellas apareció en el *Museo Americano* un hombre de 18 años que medía setenta y dos centímetros y pesaba doce kilos que se llamaba George Washington Morrison McNutt y que una vez firmado un contrato de tres años con Barnum por 30.000 dólares pasaría a llamarse *Comodoro Nutt*, vistiendo en todas sus apariciones un uniforme de marina.

Se convirtió en otra figura exitosa de Barnum y su *Museo Americano* visitando importantes personalidades como la de Abraham Lincoln en la Casa Blanca. Al año otra enana pasó a formar parte de la familia Barnum. *Laviana Warren* que con 20 años pesaba 15 kilos y medía 80 centímetros. *Comodoro Nutt* como no podía ser de otra manera se enamoró de la pequeña belleza, pero pronto *Tom Pulgarcito*, que tenía en aquél entonces 23 años y había crecido 25 centímetros, visitó a su amigo Barnum y también se enamoró de *Laviana*. El triángulo amoroso se convirtió en la sensación de Nueva York, y después del cortejo, *Laviana Warren* eligió a *Tom Pulgarcito* con quien se casó y visitaron juntos el mundo entero. Su eterna luna de miel los llevó a conocer al Papa Pío IX o a Napoleón III. Estuvieron casados 20 años en los que disfrutaron en exceso de su fortuna:

Poseía Yates, caballos de raza y un carruaje con su cochero, y fumaba cigarros muy caros. Era masón, del grado Treinta y Dos, y Caballero del Temple (...) A pesar de haber ganado varios millones de dólares a lo largo de su vida, el general Tom apenas dejó a Laviana más que su nombre. Todo lo que quedaba de la gran fortuna que había disipado eran unas cuantas propiedades y 16.000 dólares. (Wallace, 1968, p.91)

*Tom Pulgarcito* murió el 15 de Julio de 1883 con 45 años y a su funeral asistieron más de 10.000 personas. Encima de su tumba, luce una estatua de su corta figura, alzada paradójicamente sobre una columna de 15 metros. *Laviana*

terminó sus días casada nuevamente con otro enano, el *Conde Primo Magri*, después de coincidir ambos en una troupe, donde lejos de fama y fortuna trataron de sobrevivir: “*El interés por los enanitos se había pasado ya, y la vida de Laviana se convirtió en una pesadilla de actuaciones de una noche*” (Wallace, 1968, p. 91). Murió con 78 años en 1919 y fue enterrada con su primer marido. Barnum nunca olvidaría a su liliputiense más ovacionado, pues se calcula que de las 82.000.000 de entradas vendidas por el empresario, 20.000.000 habían sido gracias a *Tom*.

Sus vidas al igual que sus historias y sus fortunas no podrían entenderse la una sin la otra. Barnum lo creó, enseñó y convirtió en leyenda. *Tom Pulgarcito* trabajó duro por conseguirlo. El enano puso la anomalía, y el empresario la fórmula para convertir las miradas que condenan en miradas que admiran. Juntos, representan el sentido del *freak*, y el verdadero poder del espectáculo. Juntos, mostraron a la sociedad otro mundo posible, uno en el que reyes se inclinaban ante monstruos y el orden se rinde ante los excesos.

Hoy, sin embargo todo el universo *freak* está bañado por una aura negativa de explotación y de desprecio. Es, casi imposible poder verlo como un espectáculo y es entendido más bien como un momento de mal juicio en una época de desconocimientos. El circo, por ejemplo, nunca termina de aceptar al *freak* como parte de su historia. Es muy común encontrar constantes críticas que refuerzan los componentes que separan todo este universo del circo en sí mismo. Los monstruos estaban a un lado, ajenos al circo, dicen algunos. Los monstruos es una moda americana, que no representa el circo europeo, dicen otros. Sin embargo si cambiamos el modo de ver, si pensamos en la visión de un circo como esencia transgresora, el punto de vista cambia significativamente. Lo cierto es que bajo la concepción de nuestro trabajo la pareja de Barnum y *Tom Pulgarcito* representan, en todos sus sentidos el circo en sí mismo. La elección de hacer de la sorpresa y el

asombro una peculiaridad que cambie estructuras, modifique montañas, y convierta lo impensable en efímera realidad. Circo en todos los sentidos pese a condicionamientos y prejuicios que siguió existiendo hasta que el público lo quiso.

La prueba de ello es, que pese a existir espectáculos de monstruos en múltiples localizaciones, si hoy pensamos en *Freak show*, no lo relacionamos con parques de atracciones ni con hostales y jardines, tampoco con los museos que fueron por otro lado su principal modo de expansión. Los relacionamos con los circos, y no sólo por su innegable presencia, sino también por la configuración de su significado. *Tom Pulgarcito* y Barnum exploraron todos los lugares posibles en sus múltiples representaciones. Recorrieron ferias, circos, plazas, museos y palacios, pero en cada uno de ellos la sorpresa de lo inesperado hacía renacer el rito circense y convertirlo inmediatamente en ese espectáculo. En ese sentido y valiéndonos del ejemplo cobra sentido la búsqueda planteada. Según nuestra hipótesis el *Cuerpo monstruoso* se basa de la resistencia y libertad corpórea para construir su corporalidad. Por ese motivo la importancia de todo esto no es la diferencia en sí mismo del enano con respecto a la norma sino la del enano con respecto al discurso del hombre sobre el enano.

En este sentido es taxativo comprender que ambas realidades se combinan. La rareza evidente de su monstruosidad que suscita, como antes veíamos al hombre con sus miedos ocultos y que nos pone en conexión con su propia existencia: “*El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos*” (Foucault, 2000, p. 61). Por otro con la transgresión de lo otorgado y pensado para su corporalidad, que lucha y se

confronta con el ideal heroico que el artista monstruoso busca y que curiosamente relativiza su propia condición de monstruo ante la realidad jurídico- biológica a la que se refiere Foucault. *Pulgacito*, la historia de su éxito, de su fortuna y vida personal, no hace más que confirmarnos esta sospecha.

Cuando Barnum regresó a América de su primer viaje a Europa renovó su contrato con el alquiler del museo por 25 años y comenzó su lucha por convertir el mismo en el principal reclamo de Nueva York, aprovechando evidentemente el tirón del éxito extranjero. *Tom Pulgarcito* continuó siendo su estrella durante un tiempo. Todo el mundo quería volver a ver al pequeño y observar los trajes que le habían regalado los reyes europeos, oír las anécdotas de tantas horas en lugares tan lejanos.

Visitó al Presidente James k. Polk y después de un mes en aquella sala de conferencias que lo viera nacer volvió a recorrer el país en una nueva gira arrolladora. Además de *Tom* hay otras muchas personalidades destacadas en el universo de Barnum. Miles de casos, de *freaks*, y fenómenos han pasado por sus manos. Multitud de anécdotas y de éxitos, algunos efímeros, otros más longevos y permanentes que han formado parte de su vida como empresario. Evidentemente es imposible hacer un inventario de todos ellos, y, tratando de revivir una época, mencionamos únicamente la historia de los más significativos, de aquellos que se convirtieron en fundamentales incluso para la evolución del *freak* mismo.

*Anna Swan* por ejemplo es otra de sus grandes célebres. Como ya mencionamos, en los principios del *Museo Americano* los gigantes eran una debilidad para Barnum. Sin embargo, no será hasta 1862 cuando Barnum conozca a su gigante más exitosa. “Tenía el pelo color pajizo, los ojos claros y felinos, un rostro sólido, de líneas firmes a la manera de las vikingas, y había algo demoledor en su persona que hacía pensar que acababa de ser depositada en el

*suelo por un tornada*” (Eguizábal, 2012, p. 323). Había nacido en Nueva Escocia, Canadá, en 1846, con un peso mayor a 8 kilos. Con diez años medía 1,85, y cuando pasó a formar parte de los artistas de Barnum medía 2,40 metros y pesaba 200 kg. En muchas alusiones se la relaciona artísticamente al *General Tom Pulgarcito*, probablemente porque la combinación de ambos hacía aumentar la percepción de sus estaturas. Se enamoró de otro gigante, el capitán *Martin Van Buren Bates*, con el que se casó. También asistió *Anna Swan* a visitar a la reina Victoria en una gira posterior ganándose de igual modo de que pequeño *Pulgarcito* el favor de las realezas, hasta el punto que la misma Reina regaló a la pareja el vestido de novia y el anillo de compromiso (Eguizábal, 2012, p. 332).

Su sueño real era haber sido maestra, pero tuvo que abandonarlo cuando descubrió que apenas entraba en las clases, así que cuando Barnum llegó a su vida con unos planes diferentes, no tuvo más que resignarse y aceptar su destino. Quiso el empresario que aprendiera a cantar, y con una voz enorme cautivó por todo el mundo en sus giras, caracterizadas por su belleza y la riqueza de los vestidos que Barnum encargaba para sus representaciones. Se convirtieron éstas telas exóticas y extraños cortes en su mejor tesoro, aunque también es cierto que reunió una gran cantidad de dinero con su trabajo, dinero que perdió al igual que sus trajes en un terrible incendio, en el que luego nos adentraremos, por ser, quizás fundamental para el desarrollo circense.

*Martin*, su marido, había nacido con un tamaño real, pero fue con corta edad cuando comenzó a crecer sin medida. A los 7 años medía cerca de 2 metros y pesaba 150 kg. Se alistó en el ejército cuando la Guerra Civil y por sus evidente fortaleza y sus grandes méritos en la batalla, al poco fue nombrado Capitán. Su vida quedó condicionada completamente por la guerra pues perdió a toda su familia. Después de vengarse uno a uno de los responsables de la muerte de sus familiares fue arrestado y vio en la cárcel el final de la guerra.

Cuando salió decidió unirse al *John Robinson Circus*, convirtiéndose en un fuerte reclamo. Existen continuas referencias al matrimonio o la sexualidad e infelicidad de *Anna*. La gigante no superó la muerte de sus dos hijos, que no sobrevivieron sus primeros años de vida, y enferma de tuberculosis murió por un problema cardíaco el 5 de agosto de 1886. La escritora Susan Swan describe así sus últimos años:

Y su matrimonio con Martin Bates, el gigante de Kentucky, que medía 2,20 metros, no le trajo felicidad. Era un patán maleducado que padecía hipogonadismo (tenía los genitales atrofiados) y no podía darle hijos. No consideró necesario decírselo antes de la boda. Ninguna mujer de su época estaba preparada para enfrentarse a una disfunción sexual. Siempre le quedaba el divorcio, tan mal visto en Estados Unidos a pesar de ser legal. Pero eso podía significar su ruina económica (la ley favorecía descaradamente al marido) y desafiaba sus creencias religiosas. Ni siquiera se atrevió a fugarse con su representante, Apolo Ingalls, cuando él se lo pidió. Ingalls era el verdadero padre de los dos malogrados hijos de Anna y el único hombre que la había hecho disfrutar en la cama. Pero, a pesar de ello, reaccionó como una mujer de su siglo: escogió el deber (...) volvió a intentar llevar una vida normal. La pareja se retiró y se instaló en un pequeño pueblo de Ohio. Pero para sus conciudadanos, ella era casi una prostituta. No sabía llevar una casa. No tenía hijos. Y su marido, que había militado en el ejército sudista, atraía las antipatías de todos. Anna murió a los 42 años, sin haber encontrado su lugar en el mundo. (Agencia, 2003, s.p)

Tanto *Anna Swan*, como *Pulgarcito* estuvieron unidos a toda la carrera del empresario Barnum. Trabajaron en el *Museo Americano*, salieron en giras extranjeras y regresaron también a la última etapa del empresario destinada absolutamente al negocio del circo. Lo mismo ocurrió con otros legendarios de

Barnum, los hermanos *Chang y Eng Bunker*. Sin embargo los hermanos siameses mantenían con Barnum una relación estrictamente profesional, llegando incluso a no tenerse entre ambos demasiada estima. Quizás esto se debe a que los hermanos eran ya figuras conocidas cuando llegaron a trabajar con Barnum y eso conlleva que no se de ese sentimiento de salvación mutua, que existía por ejemplo con *Tom* o *Anna*, que admiraban al empresario por todo lo que les había dado y eran admirados, como amigos, por aquél que había ganado y escrito su nombre en la historia también indudablemente gracias a ellos. Pese a ello los *Hermanos de Siam* se convirtieron en la segunda atracción más aclamada en la historia de Barnum, sólo superados por el pequeño general.

Nacieron en Siam y las masas lo conocían como: los *Hermanos siameses* justamente por la relación con esa ciudad. El nombre, como sabemos quedará para la posteridad llegando a convertirse en el modo en el que se hace alusión a los que sufren de esta malformación. Aprendieron a andar y a nadar de forma simultánea y pese a que ya eran un espectáculo en su vida cotidiana, fue un marino norteamericano el que se asombró al verlos nadar con 19 años y contactó con un empresario escocés que llevaría a cabo la compra a sus familiares. Después de exhibirlos en Inglaterra los llevaron a Boston y después a Nueva York, donde los rumores del posible caso de fraude alertó a Barnum, que una vez confirmó su auténtica monstruosidad negoció su contrato.

Estaban unidos por la cadera y el esternón, y aunque sólo tenían un hígado, el resto de los órganos estaban duplicados, tanto es así, que su carácter era la oposición misma. Fueron estrellas del *Museo Americano*, y después de retirarse y casarse, volvieron al circo en 1860. El regreso se debió principalmente a la necesidad de dinero que sus amplias familias generaba. Se casaron cada uno con su mujer, y acordaron vivir tres días en casa de cada uno. En ese tiempo uno tuvo

diez hijos y el otro doce. Barnum aceptó a llevarlos nuevamente y ante el poco éxito de su regreso ante el público neoyorkino, los envió en gira por Gran Bretaña donde obtuvieron muy buena acogida y volvieron a hacerse millonarios. Murieron en 1874 con una fama mundial y con sólo tres horas de diferencia. Se dice que a pesar de que las enfermedades de uno no afectaban a las del otro, cuando uno se murió el otro no aguantó la situación de estar pegado a la muerte, y el pánico terminó con él. Otros médicos dicen, sin embargo, que pese a tener cada uno su sistema orgánico, ambos estaban relacionados, y en ninguno de los casos podrían haber vivido uno sin el otro.

Otra de las artistas del *Museo Americano* fue Josephina Boisdechene, de nombre artístico *Madame Clofullia*. Era una mujer barbuda muy respetada por entonces que se casó con un pintor llamado Clofullia con el que tuvo dos hijos, de los cuales uno falleció, y otro pasó a formar parte de la familia de Barnum al tener toda la cara cubierta de pelo. El éxito se lo dio una denuncia de un cliente del museo, que demandó a Barnum por estafa al considerarla verdaderamente un hombre disfrazado. Después de un juicio mediático la propaganda llevó, al demostrar que realmente se trataba de una mujer barbuda, a una gran popularidad. Tiempo después se dejó entrever que la denuncia de aquél cliente estaba pactada con el propio Barnum y todo era una estratagema comercial.

Otra mujer, *Salumma Agra* cautivó al público por su belleza negra que iba acompañada de una historia potenciadora:

Decía haber vivido esclavizada en un harén de Oriente Medio, después de que su padre la vendiera a un sultán cuando contaba pocos años. Tan sólo había conseguido escapar de ese infierno ayudada por un explorador americano, que, enamorado de ella, arriesgó su vida para llevarla al nuevo continente. Evidentemente, las vicisitudes de Salumma en el harén eran descritas por la

atractiva joven con todo lujo de detalles, lo que seguramente propiciaba que los hombres pasaran por alto incongruencias flagrantes de su historia, como el hecho de que supiera hablar únicamente inglés. Una vez retirada del espectáculo, Agra confesó que había nacido en Alabama, hija de esclavos algodoneros, y que su ficción la pergeñaron entre Barnum y ella misma (Dylan , 2012, pp. 66- 67)

Otro conocido reclamo de Barnum fue *Zip*, el *Hombre Mono*. William H. Johnson, empieza a trabajar para Barnum con aproximadamente 20 años por los años 1860<sup>29</sup>. Sufría de microcefalia y tenía un aspecto muy característico pues su cabeza tenía forma cono. Lo conoció en un circo itinerante al que había sido vendido por sus padres, y Barnum quiso retomar su anterior intento de mostrar al eslabón perdido entre el mono y el hombre, de gran interés ante el continuo debate sobre *El Origen de las Especies* de Darwin publicado en el año 1859.

Es cierto que no había sido su primer intento, el actor inglés Hearvery Leench había encarnado este rol ideado por Barnum. Su carrera se destrozó cuando se supo que realmente no era africano y que no poseía ninguna relación con los monos. Sin embargo Barnum decidió afeitar la cabeza a su nueva apuesta para resaltar su particular forma y pidió a Zip que únicamente se comunicara con sonidos guturales, a pesar de que sabía hablar perfectamente.

Fue conocido como: *¿Qué es eso?* justamente porque esa era la frase que todo el mundo decía al verlo. Barnum respondía: es un *¿qué es eso?* (Eguizábal, 2012, p. 321). Con su taparrabos, sus sonidos y su representación de mono evolucionado tocando incluso el violín obtuvo en su carrera una ganancia de 14.000 dólares. Tuvo un éxito prolongado celebrando incluso su 65 cumpleaños, mostrando su nueva imagen de bestia evolucionada y habiendo sustituido el taparrabos por el chaqué. Sus últimas palabras fueron: *“Bueno, después de todo,*

---

<sup>29</sup> Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento.

*los hemos engañado por bastante tiempo”* (Wallace, 2012, p.52).

Otros artistas que compartieron éxitos con Barnum fueron *Tom*, el pianista negro, capaz de tocar el piano y reproducir cualquier cosa al oírlo únicamente una vez; *Hermán* el expansionista, capaz de hinchar su pecho hasta un metro y medio y sorprender a todo el mundo rompiendo de improviso sus camisas; *Dora Dawron* hermafrodita y el *Esqueleto viviente*.

Después de un tiempo centrado en la gira americana de la cantante Jenny Lind, una artista lírica que gozaba de mucha popularidad en Europa y que Barnum quiso llevar a Estados Unidos para demostrar que su labor como empresario de espectáculo podía ser diverso pronto empezó a sentirse cansado y a pensar en su retirada. De una forma gradual, durante los siguientes cuatro años fue disminuyendo su actividad directa en su *Museo Americano* únicamente asistiendo una o dos veces por semana. Dedicaba casi todo su tiempo a estar en su hogar con su familia. Con fortuna y fama en 1855 a sus 45 años decide retirarse de forma completa vendiendo su colección del *Museo Americano* a John Greenwood, uno de sus ayudantes y a Henry D. Butler, por una cantidad de 24.000 dólares (Wallace, 2012, p.145).

El empresario, Chariti, su mujer, y sus tres hijas se retiraron a disfrutar de su dinero en su casa llamada Iranistán, con una fuerte estética oriental situada en Bridgeport e inspirada en el Pabellon Oriental construido por Jorge IV en 1787, que durante su viaje a Gran Bretaña le había cautivado. Este periodo de descanso fue si cave el más desafortunado en la vida de Barnum, e inició el deterioro del empresario y su fortuna. El hecho que marcaría la caída fue la publicación de sus memorias, que en el año 1884 se dedicó a escribir y que llegaba al público en 1885 bajo el título *La vida de P. T Barnum, escrita por él mismo*. No se trataba más que de la historia de su vida en el negocio del espectáculo y las historias que

acompañaban a todos los años de giras y éxitos, en un afán de inmortalizar su historia y convertirse, si cave en eterno. Sin embargo, en sus escritos contaba también las numerosas tácticas de captación, burlas y engaño que rodeaban todo su negocio y que habían sido fundamentales en toda su trayectoria empresarial. Error gravísimo que el público no aceptó, pues sintiéndose estafado e idiota pronto comenzó a arremeter contra el empresario. Los periódicos se unieron en las críticas, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña y la imagen pública del empresario quedo tocada de forma evidente. Ha existido varias ediciones, modificaciones y anexos, que consiguieron ser la 2 libro mas vendido superado únicamente por la biblia. Se convierte además con el paso del tiempo en documentos imprescindibles para realizar una cronología real de la época y en fuente de estudio de la misma. Pero la realidad es que en el año de su publicación no hizo más que convertirse en el punto de partida de su auténtico declive.

A su orgullo dañado le seguía su fortuna. El empresario, que siempre había continuado con otros negocios ajenos al mundo del espectáculo, se vio involucrado en una estafa con una compañía de relojes. Pero esta vez, de forma paradójica el no era el estafador sino el estafado: *“He aquí una gran compañía (...) que pide una ayuda temporal (...) que cae de golpe en cuanto le tiendo una mano generosa y que me arrastra en su caída”* Barnum (citado Wallace, 2012, p. 178). Su fortuna desapareció y su nombre se convirtió nuevamente en carne de cañón. Aquél que escribiera un libro de cómo se había hecho millonario a costa de engañar al espectador era ahora engañado, y sus críticos lo utilizaban para dar sermones, para convertirlo en el ejemplo de la desmesura y el destino. Descubrió Barnum que el tiempo de descanso había acabado. Tenía muchas deudas que pagar, un imperio que reconstruir y quizás lo más importante conseguir limpiar su nombre.

Al igual que las críticas, no le faltó los apoyos en estos malos años. En 1856 recibió una carta donde mil Neoyorkinos que declaraba *“La ruina financiera de un hombre de reconocida energía y espíritu de empresas es una calamidad pública. Por eso, creemos que la repentina adversidad que ha privado a una persona como usted de la riqueza acumulada durante años, justifica la comprensión de todos en general”* (Wallace, 2012, pp. 191-192). Mientras los periódicos continuaban con su campaña de destrucción, miles de admiradores ofrecían su ayuda económica.

Barnum rechazó todas y cada una de esas ayudas, sin embargo aprendió que todavía había esperanza para recuperar aquello por lo que había luchado. Recibió ayuda también de su viejo amigo *Tom Pulgarcito*, que por aquel entonces se gestionaba su propia gira. La rechazó en un principio para aceptarla un año más tarde con la idea de volver juntos a las andadas. Partió a Inglaterra, con desconfianza por la sombra de su autobiografía, para el recuento inglés con su antigua estrella y la presentación de Cordelia Howard, una niña prodigio de gran éxito en América. Con una fuerte campaña publicitaria, a su puro estilo pronto se hizo nuevamente con la ciudad, y sus beneficios comenzaron a crecer en una gira que continuó por otros países europeos.

*“Estas exhibiciones fueron casi las más provechosas de mi vida (...) y pude enviar miles de dólares a mis agentes en los Estados Unidos para que siguieran comprando mis antiguas propiedades y todas las letras pendientes de los relojes que aún se ofrecían a la venta”* Barnum (citado por Wallace, 2012, p. 195). Cuando regresó a Nueva York en 1857 su deuda había disminuido pero *Iranistán*, su gran mansión se incendió ese mismo año, lo que provocó más pérdidas y su regreso en gira por Europa.

Durante ese tiempo, animado por algunos amigos organizó en Londres algunas conferencias tituladas *El arte de ganar dinero*. La primera fue en 1858 después de una fuerte campaña publicitaria. La conferencia fue un gran éxito tanto por su contenido como por encanto indudable del empresario que le hicieron ganar una buena suma de dinero. Pudo con ello en su regreso volver a comprar su antigua colección de curiosidades, y de forma oficial y anunciada Barnum volvía al negocio. Trabajó durante esos años con la misma fuerza que en sus principios, y consiguió nuevamente recuperar su dominio. Nuevas atracciones y nuevas curiosidades continuaron siendo exhibida por entonces. Quizás su éxito más grande fue el de idear, capturar y mostrar un ejemplar de ballena blanca dentro del *Museo Americano*.

El 13 de julio de 1865, recuperado de forma completa, el *Museo Americano* comenzaba su despedida para siempre. Después de cuatro años de guerra civil entre el norte y el sur, y por aparentes causas políticas un incendio abrasa el museo. El propio incendio se convierte en espectáculo descrito por multitud de periódicos donde animales exóticos y rarezas se juntaban con los visitantes y el público de la *Sala de Conferencias* que asistía a una representación teatral. El rescate de la gigante *Anna Swan*, se convirtió en uno de las principales anécdotas siendo necesario seis bomberos para tranquilizarla, sedarla y concluir el rescate. Barnum conservó y reabrió el *Museo Americano* hasta que el 13 de julio de 1865 por un fallo de maquinaria el museo volvió a incendiarse. No murió ningún ser humano, aunque si lo hicieron varios animales. La historia se repetía, otra vez el rescate de la gigante, otra vez las llamas devorándolo todo, pero esta vez con mayor dureza. Los artistas perdieron sus ahorros, y el *Museo Americano* se convirtió en cenizas.

Pero Barnum no quiso rendirse y alquilo un viejo edificio en otra zona de Broadway y tras cuatro meses de trabajo reabrió su *Nuevo Museo Norteamericano*

de Barnum el 13 de noviembre de 1865. Compró curiosidades de algunas colecciones y organizó expediciones en busca de otras nuevas: “Mejorada su colección, Barnum se dedicó a convertir la – menagerie- de que disponía en la más popular de los Estados Unidos. Tenía leones y tigres en abundancia, la única jirafa de la nación, y el elefante más pequeño hallado en África (...) De nuevo triunfaba Barnum” (Wallace, 2012, p. 207). Pero el 3 de Marzo de 1868 el fuego volvió a jugar su partida, el nuevo museo de Barnum quedó completamente destrozado. Vio nuevamente Barnum el momento de otra retirada, y cansado de luchar contra el fuego con 58 años abandonó el negocio para disfrutar de su nueva fortuna.

Descansó durante dos años pero pronto se aburrió de descansar. Durante un tiempo de manera no pública exhibió a un enano llamado *Almirante Punto*, y se convirtió en socio secreto de las giras mundiales de *Tom Pulgarcito* con *Laviana* y la presentación de *Anna Swan* y los *Hermanos Siameses* en Inglaterra (Wallace, 2012, p. 219). Su regreso anunciado era cuestión de tiempo, pero esta vez no se producía bajo el cartel de un museo sino bajo las lonas y sobre las pistas de un circo.

Aunque nosotros sostenemos que en todos los espectáculos de Barnum mantienen una relación especial con el circo no es hasta 1870 cuando vuelve a contactar con el mundo circense. Recordemos que anteriormente le valiera como escuela aquél tiempo con Aron Turner pero no es hasta esa fecha cuando se convierte en su medio definitivo de vida. Los últimos veinte años de la vida de Barnum están unidas a la empresa circense y deja de forma directa muchas aportaciones. De la mano ahora de William Cameron Coup y Dan Castello comenzó Barnum una nueva etapa plagada de grandes fantasías. Juntos desarrollaron la utilización del ferrocarril en el negocio y los métodos de carga y descarga. También crearon por primera vez un circo con dos pistas. El éxito de la

sociedad fue tal que se hicieron con el dominio absoluto del sector en Estados Unidos.

En 1874 se abrió al público el *Gran Hipódromo de P. T Barnum*, un circo estable en pleno centro de Nueva York dirigido y gestionado por los tres socios que les trajo un éxito inigualable. El edificio levantado donde hoy alza el *Madison Square Garden*, que paradójicamente fue medio siglo después el templo del circo, tenía por entonces un aforo para 10.000 personas, que permanecían lleno en todas sus representaciones. Llevaron al circo a unos extremos impensables convirtiendo el espectáculo en una máquina financiera. Los beneficios eran tan altos que permitían tener unos gastos diarios de 3.000 dólares al día (Wallace, 2012, p. 230) pudiendo ofrecer espectáculos y desfiles que hacían real su lema de *el mayor espectáculo del mundo* durante toda la década de 1870.

En 1880, sin embargo, un rival amenazaba con fuerza su industria. Se trataba de los *Espectáculos Unidos Internacionales* propiedad de James E. Cooper, James L. Hutchinson y James Anthony Bailey, su director, que regresaban de una gira por Australia, Brasil y Perú y que ofrecían un espectáculo de gran calidad, artística y zoológica, así como el primer espectáculo ambulante iluminado con luz eléctrica. El contacto entre Bailey y Barnum, que modificaría para siempre la historia del circo, se produjo ese mismo año a razón del nacimiento en cautiverio de un elefante llamado Columbia que Barnum quería para sí. Ofreció 100.00 dólares por el animal, y no contento con la negativa Bailey decidió publicar a modo de publicidad los intentos de compra de Barnum, mostrando al público lo valioso que era el elefante para el estimado empresario. Puede que por primera vez Barnum encontrara a alguien como él. Se produjo la unión entre ambos en una sociedad de la que con el paso de los años quedarían únicamente Bailey y Barnum:

Comprendí que al fin había hallado hombres –de mi estilo- (...) y me sentí complacido al encontrarme con personas, comparativamente jóvenes, con talento comercial y energías similares a los míos. Me reuní con ellos en amistoso consejo y después de algunos días de negociaciones, decidimos unir nuestros espectáculos en una combinación monstruo, tanto si nos hundíamos como si triunfábamos, para exhibirlos al menos durante una temporada, con una sola entrada. El público quedó sorprendido durante nuestra audacia, y los viejos empresarios declararon que jamás ingresaríamos dinero suficiente para cubrir nuestros gastos, que bien podían llegar a cuatro mil quinientos dólares diarios. Barnum (citado por Wallace, 1968, p. 231)

El estreno de ese nuevo espectáculo fue el 18 de marzo de 1881 en el *Madison Square Garden* ante 9.000 miradas que tuvieron que luchar con otras 3.000 que quedaron sin entrada y que habían sido llamados al espectáculo dos noches antes en una cabalgata por las calles de Nueva York sin precedentes.

Medio millón de personas -algunas de ellas pagaron entre 5 a 10 dólares por ocupar un lugar en una ventana- quedaron admirados ante los carros dorados y los carruajes arrastrados por tiros de cebras y ciervos, las jaulas de leopardos y hienas, las cajas de crista de las serpientes, los trescientos treinta y ocho caballos, veinte elefantes, catorce camellos y los trescientos setenta actores del circo, que desfilaban ante ellos (...) cuatro bandas de cuerda del circo, una compuesta totalmente de indios, y un órgano sobre rueda, animaban la noche. (Wallace, 1968, p. 233)

Nacía aquél día el primer circo con tres pistas para poder acoger a la gran cantidad de artistas combinadas por las luces eléctricas propias del espectáculo de Bailey. Se forjaba ese día de forma definitiva el carácter grandilocuente que define el circo americano donde la familia y el niño se convierten en los

principales destinatarios. Entre toda la pomposidad se encontraban muchas de las anteriores estrellas de Barnum como *Tom Pulgarcito* y su esposa que desfilaron entre los mismos aplausos que trapevistas y contorsionistas. *Plutano* y *Waino*, conocidos como los *Hombres Salvajes de Borneo* actuaron también en el gran espectáculo. Se trataba de dos hermanos con problemas mentales, de poca estatura y 20 kg de peso. Eran presentados como traídos de la isla de Borneo después de muchos intentos y batallas, pues a pesar de su apariencia eran temibles guerreros. Y efectivamente, ejercían en aquél circo de Barnum y Bailey de forzudos, pues eran capaces de levantar más de 130 kg que mostraban ante el público, con el que también simulaban peleas. Como dice Eguizábal (2012): “*para entrar en la pista de circo no basta con ser raro, inverosímil o paradójico(...) tendrán que mostrar una habilidad, un talento, una pericia exigente y forzada (...)*”(p.303). Y esa pericia en este caso, era su fuerza, su capacidad para convertirse en forzudos cuando nadie lo esperaba al tener una apariencia completamente en contra.

Otro de sus grandes logros al frente de la empresa junto a Bailey fue la adquisición de Jumbo *El mayor elefante del mundo*. Un paquidermo adorado en Gran Bretaña y cuya adquisición supuso un gran revuelo mediático y con el que Barnum despertaría éxitos sin precedentes. La importancia de Barnum en el mundo del circo se debe, además de por sus múltiples aportaciones, por cosechar la unión definitiva entre el espectáculo circense como tal y la demostración de habilidades de seres deformes.

Se trajo consigo, con su llegada al circo, todo su mundo anterior, y el circo y el *freak* seguirán a partir de entonces su camino de forma conjunta. Ese nuevo porvenir se aleja de la presencia anterior del los monstruos en las contendas de al lado. Sus estrellas tenían ahora el centro de la pista, y sus habilidades eran, si cabe lo más sorprendente de su nuevo universo de sorpresas. El 7 de abril de 1891, moría habiendo cambiado una época. Dejaba con su muerte

una nueva forma de entretenimiento, un nuevo modelo de publicidad, y miles de extraños seres que despedían su cuerpo en su último adiós. En su multitudinario entierro que unos cifran de 15.000 y otros incluso de 50.000 personas (Dylan, 2012, p.13) se podía comprender el significado de su vida. De igual forma monstruos y hombres formaban parte de aquella despedida. Él los había unido para siempre y ahora, después de haber cambiado de algún modo el mundo, lloraban juntos su pérdida que los dejaba huérfanos. Todos pudieron escuchar las palabras del reverendo Robert Collyer: *“P. T Barnum fue un luchador nato a favor de los débiles contra los fuertes, de los oprimidos contra el opresor. Su buen corazón, tan tierno como valiente, siempre respondía al grito de ayuda, y corría allá con la espada en la mano”* (Wallace, 2012, p. 246).

Otros empresarios siguieron la estela creada por Barnum y avanzaron en el mundo del *Freak show*. Samuel Gumpertz, por ejemplo creó *Liliputia*, una ciudad para enanos en *Coney Island*. Durante su vida mostró 3800 espectáculos y realizó 31 viajes en busca de nuevas maravillas. Creó *Dreamland* un parque de diversiones y el 1911 cuando éste ardió se hizo cargo del *Ringling Brothers*: *“A la gente no le importa saber que la están engañando (...) lo importante es que (...) se pase un momento entretenido. De eso se trata la vida ¿ no? De pasar momentos divertidos, aunque uno sepa que son una ilusión (...)”* (López, 2012,p.29) decía Mard May, otro empresario del negocio que parecería haber escuchado al mismísimo Barnum:

Su inmortalidad perduró en la época que él creó. Por haber roto las barreras sociales contra el entretenimiento, y haber sabido utilizar la curiosidad y el sensacionalismo toda una generación de herederos suyos siguieron sus pasos: Tony Pastor, Oscar Hammerstein, Charles Frohman, Richard D’Oyly Carte, Florenz Ziegfeld, John Ringling North, C. B. Cochran, Sol Hurok, Mike Todd, Billy Rose, C. C Pyle. Text Rickard, los hermanos Shubert (...) que ofrecieron al público toda las variedades y tipos de diversión. (Wallace, 2012, p. 247)

Muchos fueron los que siguieron su fórmulas, muchos también los que antes que él exhibieron fenómenos y portentos. Sin embargo él fue el primero en conseguir el verdadero triunfo de la monstruosidad. Sus negocios llevaron a lo más alto a los seres más bajos, y a través del aplauso consiguió el rendimiento mismo de la ordenación social. Con él el monstruo se convirtió en héroe. Con él la exhibición en habilidades, y las habilidades en circo. Porque Phineas Taylor Barnum sabía perfectamente que como ya antes reflejamos: *“Mientras mayor es la lucha, mas glorioso es el triunfo”* (The Butterfly Circus, 2009).

#### 5.4. El fin de una era

*Bill Durks* más conocido como el *Hombre con tres ojos* nació en 1913 con una displasia frontonasal muy poco común que desfiguraba su cara y le hacía parecer poseer dos rostros. Antes de morir nos deja un texto completamente revelador que constituye una fuente primaria de la cual podemos analizar, no la figura del monstruo para la sociedad, como hemos estado haciendo hasta ahora, sino la figura de la sociedad para el propio monstruo. A modo de diario, relata su vida, sus sensaciones y sus miedos:

Nací en Alabama (...) me tocó llegar a este mundo en el lugar equivocado, porque sin duda allí vive la gente más ignorante que he conocido. Al ver mi aspecto, mis padres me dejaron morir, pero vino el doctor y dijo que estaba vivo. Así me salvé, aunque nunca supe si fue para bien o para mal. El predicador les dijo a mis padres que yo era fruto del pecado, que era fuente de vergüenza y no una bendición del cielo, y que eran mejor que me ocultaran. Es una cruel ironía que yo me haya ganado la vida exhibiéndome cuando mis padres me escondían al llegar las visitas. Sí, pasaba horas encerrado en un armario, escuchando las conversaciones de los otros, a oscuras, solo. Eso no es bueno para crecer. Eso no es bueno para un hombre (...) Me enseñaron a leer y a escribir en mi casa, no fui al colegio porque pensaban que era mejor que los demás niños no me viesen (...) un circo pasó cerca de casa (...) “esto es lo mejor para ti, hijo mío”, me dijo, y así, sin llantos, se deshicieron de su pecado (...) nunca olvidé a mis padres. A ellos les enviaba parte de mis ganancias. No es que me lo hubieran pedido; se trataba de una secreta venganza, una forma de mostrarles cómo había crecido, cómo me valía por mi mismo, cómo mostrarme era más redituable que esconderme. Durks (citado por López, 2012, p. 167)

Así, de esta forma, poniéndonos ahora en el lugar y las palabras de aquellos que fueron exhibidos nos gustaría comenzar el análisis del fin del *Freak show* como espectáculo de entretenimiento y del motivo y el modo en el que se da comienzo a un nuevo engranaje discursivo que transforma la monstruosidad en discapacidad y malformación. De ese modo, a través de alguna de sus historias pasaremos por primera persona y de manera simbólica por un recorrido similar al que llevó el negocio del monstruo. El texto continúa en boca del *Hombre de tres ojos* explicando como la vida ambulante y su trabajo de exhibición se había convertido en la salvación y cómo en ese lugar alejado de la ordenación social encontró amigos e incluso esposa, unidos todos por su rareza e incompreensión en una tarea similar a la de cualquier hombre, encontrar la felicidad.

El caso de *Robert Wadlo* es completamente distinto. Él nunca quiso relacionarse con la práctica de la exhibición ya que creía que ésta era sinónimo de burla. Nació en 1918 con apariencia normal, y no fue hasta sus primeros años cuando empezó a crecer de forma excesiva. Sus padres siempre se negaron a los intentos de los empresarios por exhibir a su hijo. Su sueño era convertirse en un importante abogado. Su entorno familiar fue perfecto, al contrario que en el caso anterior para su círculo más cercano él era un hombre más. No ocurría lo mismo con el resto de la gente, que asombrados por su gran tamaño marcaban distancia y lo trataban como un monstruo, lo que supuso renunciar a su sueño. No obstante, la exhibición seguía siendo, como su familia le había enseñado una práctica denigrante y comenzó a buscar su camino en otros trabajos.

Durante su adolescencia comenzó promocionando zapatos. Las masas se agrupaban ante el coloso preguntándose el tamaño de sus zapatos. A pesar de que claramente la marca de zapatos buscaba la difusión a través de su exhibición, él trataba de aceptarlo como un mecanismo de publicidad más que de una degradación. Mantuvo su rechazo al mundo del espectáculo y sólo aceptó un

contrato con el *Ringling* cuando necesitó el dinero para costear sus operaciones por problemas de salud. Del mismo modo, su contrato era muy restrictivo y en todas las cláusulas tenía muy presente su idea de no ser humillado. Así, su contrato se cerró sólo para las grandes plazas, donde de forma puntual se mostraba por tres minutos dos veces al día en la pista central. Por otro lado no autorizaba inventar historias, ni utilizar ropajes que exageraran su altura, ni ninguna de las tácticas habituales del negocio. Su exhibición fue en este caso sólo por dinero y a pesar de aceptarlo nunca dejó de verlo como una forma de ser vencido por el mundo.

No obstante, su padre recoge en escritos la vida del coloso y nos narra un acontecimiento muy importante y significativo. Su hijo, al igual que su familia, negaba el entretenimiento como modo de vida, sin embargo había otro sector al que temía con mayor grado, los científicos. En una ocasión la comunidad científica publicó en periódicos un análisis de lo que suponía el gigantismo y tomó su caso como ejemplo. Es cierto que sólo aparecían sus iniciales pero los datos proporcionados eran suficientes para conducir a todo aquél que quisiera examinarlo a la puerta de su casa, convirtiendo ésta en el centro de todos los que bajo el nombre de la ciencia tenían el derecho de provocar una constante intromisión a su privacidad. El mundo del espectáculo siempre mantuvo su oferta pero el gigante siempre pudo mantener su decisión a negarse. De forma opuesta, no podía negar el agobio ocasionado por el interés científico y médico que de alguna forma decidía por ambos en el nombre de la especie.

Otro caso significativo es el que existe en torno a la polémica que existió con *Otis Jordan*. Nació en 1926 en Georgia, era negro y carecía de extremidades. Hasta sus 28 años tuvo diferentes trabajos hasta que el mundo ambulante se cruzó en su camino. Como artista, exhibía un número bastante recurrente que consistía en liar, encender y fumar un cigarrillo valiéndose únicamente de la destreza de sus

labios. En sus declaraciones siempre mantiene el hecho de que su llegada al circo es lo mejor que le ha pasado (Bogdan, 1990, p.238). Su trabajo le permite viajar y conocer gente que son dos de las cosas que más disfruta de la vida.

Su única queja viene en relación a la polémica que existió en 1984 cuando formaba parte de las atracciones de una feria en Nueva York. Barbara Baskin, una activista de los derechos de los discapacitados promovió una campaña para prohibir y exterminar las prácticas exhibitorias de fenómenos en las ferias de la ciudad. Para ello utilizó la imagen de *Otis Jordan* como ejemplo del maltrato y la esclavitud que sufría al ser obligado a sufrir humillaciones. El artista, muy enfadado con las éstas declaraciones respondió a través de la prensa su opinión y dejó ver la tristeza que le producía que la activista no haya hablado con él para interesarse en la verdadera situación de su historia. De igual modo, y recalcado en ello, dejó claro que su práctica era completamente voluntaria, y la fuente de ingresos que sustentaba su vida. No obstante ella siguió manteniendo que pese a su carácter voluntario, la exhibición de defectos era por sí misma denigrante y ofrecía al mundo una imagen humillante para la discapacidad. Él siguió declarando que como ciudadano de pleno derecho y en favor al uso de su libertad podía ganarse la vida como considerase oportuno.

Tenemos tres casos diferentes. *Bill Durks* encuentra la salvación en el negocio del espectáculo. *Robert Wadlo* ajeno a éste no se libra de una vida de degradaciones. Y *Otis Jordan* pierde su voz y su derecho ante un nuevo modelo discursivo que afecta al negocio del *freak* generando un debate entre lo que se piensa del discapacitado y lo que el discapacitado piensa de sí. Las dos primeras historias pertenecen al periodo de declive que sufre el *Freak show* con el transcurso de las primeras décadas del siglo XX. La última, avanzado ya el siglo a un momento donde las exhibición son puntuales y está completamente destruido el negocio en sí mismo. Las tres reflejan la opinión del monstruo, que en ningún

caso, se desprende de una vida afectada por el discurso que se genera en torno a su monstruosidad. Y, referente a éste, al discurso sobre la monstruosidad nos gustaría seguir avanzando en el hecho mismo que convierte un espectáculo de masas, comparable únicamente a un negocio similar al que se genera hoy alrededor del fútbol, de forma drástica y en un breve periodo de tiempo a ser condenado por aquellos que no mucho antes lo aplaudieron.

Decíamos anteriormente cuando construíamos el marco referencial de este capítulo que las disciplinas normalizadoras de los cuerpos no se desarrollan en torno a la monstruosidad natural, aplicando en ella únicamente el modelo de exclusión de la lepra. No obstante también introducíamos que avanzado ya el siglo XX la sociedad de control reajusta su discurso sobre la monstruosidad haciendo nacer alrededor de él toda esa táctica de sujeción propia del modelo de la peste.

Dos son las razones principales de este cambio significativo. Por un lado, como todo espectáculo de la novedad se ve alterado por la llegada y desarrollo de nuevos modos de entretenimiento lo que supone una decadencia en su configuración, y una decadencia de su transgresión discursiva. Cuando la base de su configuración se empobrece, el hecho en sí pierde su sentido que del mismo modo se ven afectados por la radio y la tele que empieza a emitir de forma pública en las primeras décadas del siglo XX. La rivalidad de todo el engranaje escénico, que como antes analizamos lleva al teatro y todas las artes escénicas a una fuerte crisis de la representación supone en el caso del negocio del monstruo su fin definitivo.

La segunda razón sin embargo, retoma la conciencia discursiva, que además será determinante para comprender su declive y el desmantelamiento último y definitivo del negocio. Se produce así un cambio mismo en la

concepción del monstruo que sucumbe y explota con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Ya en 1921 una ley en el estado de Florida prohibía la exhibición de problemas y malformaciones y multaba con mil dólares y penas de prisión a aquellos que no se ciñeran a la ley. Pese a la existencia de esta el *Freak show* continuó existiendo hasta que el público dejó de apoyarlo después de la segunda guerra mundial (López, 2012, p.236).

La atrocidad de la guerra se llevó consigo además de millones de muertos la era del *freak* al convertirse ella misma en la mayor fábrica de monstruos que haya existido en la historia reciente. El conflicto bélico se convirtió en momento de experimentación, de fármacos, de químicos y de material nuclear que deja tras de sí amplias consecuencias. Así lo defiende López (2012) en su libro *Monstruos como nosotros* :

La humanidad no quería reconocer que fabricaba monstruos (...) Hitler prohibió la exhibición de individuos malformados (...) el mundo debía ser de los bellos, de una raza superior. Ya el hombre no necesitaba quirófanos clandestinos para mutilar, cegar, torcer o distorsionar; el hombre había aprendido a fabricar monstruos en escala industrial. Una pastilla o la radiación era suficiente para multiplicarlos hasta el infinito. La talidomida, vendida como un inocuo tranquilizante, sembró al mundo de niños sin piernas, sin brazos, sin ojos ni vísceras ni cerebro, sin esperanza(...) Las bombas de Hiroshima y Nagasaki inundaron a Japón de monstruosidades. Chernobyl multiplicó el terror hasta el hartazgo. El hombre descubrió que podía haber lo que parecía que sólo el Creador le estaba permitido (...) Las peores pesadillas de la humanidad se han convertido en realidad, y en ellas el hombre se contempla aterrorizado. (pp. 12-13)

Las guerras y los fármacos acercaron la monstruosidad a toda la población. El desarrollo del conocimiento médico permitió también descubrir el motivo de muchas de las enfermedades, mostrando al mundo que la rareza externa es

genéticamente posible en cualquiera de nosotros o nuestros hijos. La monstruosidad no era ya lo remotamente extraño y pasa a ser una posibilidad cercana. Es necesario entonces construir en torno a esa nueva sensibilidad un nuevo entramado discursivo que la proteja, la defiende y la aleje de la burla y el negocio.

Las leyes que antes no eran respetadas empezaron a hacerse firme después de los múltiples casos de epidemias por fármacos y radiaciones. Ya no es legítimo pagar para ver, aplaudir o divertirse acosta de la discapacidad y la malformación. Porque ya no son monstruos, son gente con problemas específicos que conocemos e identificados y que sabemos pueden afectarnos. La asistencia social cobró fuerza por entonces y comenzó la lucha jurídica por la idea de utilizar seres humanos como fenómenos.

El sistema también se modificó, existiendo para este tipo de personas otras alternativas más que las de huir a la vida del circo. De algún modo, sucedió con el monstruo el mismo entramado que ahora se genera en torno al animal en las pistas.

El monstruo se configura ahora bajo la mirada del discurso de discapacidad, que combina del mismo modo los patrones referenciales propios de la ciudad de control. El hospital, el psiquiátrico, el asilo exigen la apropiación de ese vacío disciplinario al que nos referíamos con el monstruo y reconstruyen sobre el su base normalizadora:

Tratar a los “leprosos” como a “apestados”, proyectar los desgloses finos de la disciplina sobre el espacio confuso del internamiento, trabajarlo con los métodos de distribución analítica del poder, individualizar a los excluidos, pero servirse de los procedimientos de individualización para marcar exclsiones (...) el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación

vigilada y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual de doble modo. (Foucault, 2002, pp. 203-204)

Sin embargo esa nueva reubicación de la monstruosidad pasa por un proceso que a pesar de estar envuelto en un discurso de legalidad y derecho supone simplemente un desplazamiento, un modo de apartar el monstruo de las miradas a otro tipo de dispositivos que lo regulan pero no lo integran. Asimismo, la monstruosidad del circo, los enanos, siameses y mujeres barbudas no abandona las pistas de los circos para dirigir despachos o gestionar universidades. Tampoco por el contrario gestionan las políticas ni toman decisiones.

Un universo paralelo al de la realidad normal se crea como dispositivo de reubicación, donde el *Cuerpo controlado* a través de su -tengo derecho a- exige la propia actuación de los dispositivos. Otro mundo como el del circo se genera, pero esta vez alejado de la vista de aquellos que queremos seguir viviendo sin remordimientos ni culpa por el mal ajeno, mal que ahora vemos en el discapacitado como fruto de la vida que llevamos y del que nadie puede librarse. El papel del hombre tan cuestionado después de la guerra hace nacer nuevos dispositivos de poder para ocultar el desorden del orden que generamos. Mientras el *freak* muere los hombres se agrupan en lucha de los derechos de los discapacitados, en una lucha que en ningún momento los piensa como iguales. Su diferencia los hace débiles. Su debilidad vulnerables. Muere con ella la transgresión analizada que los permitía convertir su vida en auténticas obras de deleite.

El *Freak show* los convirtió en héroes pero destronados ahora su vulnerabilidad necesita de nuestro apoyo. Bajo el derecho de los discapacitados se obligó a la monstruosidad a aceptar los dispositivos como una vida mejor. Nuevamente no hay elección. Nuevamente el orden social conduce la monstruosidad a un lugar alejado privando a éstos de cualquier manifestación

exhibitoria: “*Yo estaba muy bien en circus señor... me sentía grande hombre como los demás artistas... Yo soy artista, no enano... El circus dio a mí lo que mí no tenía en mi país*” (Armiñán,1958, p.301) dice *Francis*, un enano de tejas obligado abandonar el circo y vivir en un asilo.

Hoy en día es impensable encontrar en un circo portentos y maravillas. De echo, parece que vivimos en un universo donde ya no existen ese tipo de malformaciones y curiosidades. Es cierto que la medicina ha avanzado mucho, y que muchos de los problemas pasados hoy no son más que trastornos que pueden corregirse. Sin embargo, los portentos y las rarezas humanas siguen poblando el mundo de casos completamente insólitos, pero que se viven ahora de manera silenciada. Sin embargo todo el universo pasado se convierte en fuerte material transgresivo e imagen colectiva del circo en sí mismo. Los fenómenos pasaron a la historia del circo y a su imaginario contribuyendo a la creación de una estética propia. Sólo gigantes y enanos son aceptados en los circos actuales, siempre y cuando su presencia sea artística y no discriminatoria. Es el caso por ejemplo de los enanos acróbatas de *Corteo*, un espectáculo del *Circo del Sol*, que se convirtieron en las estrellas y en la imagen del show.

No obstante el universo de Barnum no ha desaparecido. Al ser derribado la noción de monstruosidad y ser sustituida por la problemática de la discapacidad, el *freak* en sí mismo no tiene sentido. Pero a pesar de ello, continúa de manera oculta en muchas de las prácticas actuales. Hoy los gigantes son estrellas de baloncestos quizás también porque su exceso los conduce a ese deporte. El tópico del monstruo es substituido también por la practica de los *Guinness*, donde el más grande del mundo se junta con el más bajo del mundo para recibir a la más gorda. La televisión y su mecanismo en el negocio más parecido al implantado por Barnum, donde encontramos continuamente la fórmula por él creada. La apariencia que rompe las normas nos ofrece un espectáculo

selecto y de calidad por alguien que debido a sus problemas no esperamos. Los *Talent Shows* se llenan de niños con discapacidades que cantan como los ángeles, de gordas o ancianas que a pesar de sus limitaciones mueven su cuerpo con una grandiosa técnica, o mutilados de guerras que pese a su terrible historia dejan boquiabierto a las masas expectantes por su con infinito arte. Las redes sociales convierten videos de grotescos y personajes en tendencias y en famas temporales. También la superación del diferente que consolida el *Freak show* está latente en el espíritu de las paraolimpiadas.

El mundo no ha cambiado tanto y ese modo de entretenimiento continúa existiendo a nuestra manera, mientras pensamos ser mejores y sentimos vergüenza por esa época macabra. Ahora no hay sueldos, no hay acuerdo, no hay contratos. No hay culpa, ni vergüenza ni deshonra. Su imagen pasada cobra fuerza como universo estético y potenciador de cualquier discurso transgresor. Porque al mismo tiempo que la enana *Lia Graf* es condenada a morir en una cámara de gas Hitler disfruta de su película favorita, *Blancanieves y los siete enanitos* (López, 2012, p.12). Porque Europa se rinde ante la imagen de un hombre disfrazado de mujer barbuda en su festival de la canción, y lo convierte al monstruo en icono y alegoría de aquellos que luchan por su libertad. Porque *Facebook* conmueve a España con la voz privilegiada de Adrián Martín Vega, enfermo de hidrocefalia. Porque Emmanuel Kelly provoca sollozos ante un *X Factor* que contempla su canto a la vida y la superación de sus mutilaciones. Por todo eso el *Freak show* desaparece como tal pero vive del mismo modo entre nosotros.

Esa era nos deja sin embargo una importancia absoluta que modifica por completo el negocio circense. Ya hemos visto que la monstruosidad están desde los orígenes del hombre, que proceden de los rituales y que llegan a ser exhibidos porque el hombre necesita mostrar monstruos para mantener el orden. Sin embargo faltaba una última pieza para completar el viaje. El mundo de lo oscuro

había pasado del rito al mito, del mito a la fiesta, pero sólo como circo se convirtió en espectáculo.

## CAPÍTULO 6. EL CUERPO DEL PAYASO: UNA ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA

*"El hombre sufre tan terriblemente en el mundo  
que se ha visto obligado a inventar la risa"*

Nietzsche (citado en s.a, 2005, p.70)

### 6.1. Una posición ante la vida

Al realizar la fase de documentación sobre ésta figura descubrimos que de los tres cuerpos propuestos para el análisis, el del payaso es el que aparece mejor respaldado por parte de los conocedores e historiadores de circo. Al contrario que ocurría con el *Freak*, que frecuentemente era relegado a lo externo de lo artístico, el *clown* es siempre considerado parte fundamental de lo propio del espectáculo circense, tanto por empresarios como artistas, directores y espectadores: *"Lo primero que preguntaba un director de circo al llegar una ciudad en la que ya había instalada un carpa rival era – ¿Qué payasos lleva?-"*(p.47). De esta forma Eguizábal (2012) trata de poner en relieve la importancia de su figura por encima de cualquier otra, al explicar la relación de los payasos que van en cartel con el éxito esperado de la empresa.

Armiñán (1958) sostiene que siempre que se habla de circo el payaso aparece como figura imprescindible: *"(...) los dos pilares en que se apoya el circo son los payasos y los elefantes. Otros directores afirman que los números fundamentales del espectáculo están constituidos por caballos y payasos, o por fieras y payasos... Pero siempre los clowns como elementos indispensables"*

(p.75). Pernas y Armero (1986) en su libro *Cien años de circo en España* se suma a esta idea diciendo que: “*Lo que nunca puede faltar en el circo [es] La sana alegría de los payasos(...)*” (p.40). También Serna (1968) con su escritura poética reafirma el planteamiento: “*El clown es el que sostiene el circo y quizás sostiene la vida, siendo lo que más consuelo nos da el que después de nuestra muerte ellos continuarán sus payasadas*” (p.32). Por esa razón, debemos detenernos en esta idea.

La importancia que de forma unánime se otorga a la figura del payaso dentro de todo el universo circense nos hace plantearnos algo clave para el proceder de la investigación. No es común, por otro lado, encontrar esa igualdad de criterio con respecto a lo corporal del circo, pues como antes ya mencionamos, la mayor parte de la bibliografía circense está muy condicionada por vivencias propias y es expresada como opinión y no como riguroso estudio. No obstante, respecto a la función que desempeña el payaso dentro del universo del espectáculo, las opiniones son contundentes e idénticas. Pues bien, si el payaso es considerado figura primaria e indispensable de la realidad del circo, quizás sea porque contiene en su configuración ese material básico y esencial de lo puramente circense, y de ahí su éxito.

Recordemos que al principio de este trabajo, cuando nos preguntábamos por aquello que conforma, ajena a la opinión y de forma objetiva, el valor de la corporalidad del circo, proponíamos una hipótesis basada en lo transgresor como punto principal del estudio propio de la ética Foucaultiana. Por ello, y siendo fieles a tal propósito, dar veracidad a la importancia del *Cuerpo del payaso* como elemento indispensable de lo circense, conlleva aceptar como hipótesis que dicha importancia proviene también de lo puramente transgresor. Si aceptamos entonces la defensa de la corporalidad del payaso como imprescindible dentro del circo, y

al mismo tiempo continuamos dando fuerza a nuestro material hipotético, el camino que se nos plantea es claro. El objetivo dista de un estudio centrado en personalidades concretas y célebres payasos, siendo oportuno acudir más bien a la figura genérica de su corporalidad y someterlo al análisis del comportamiento transgresor.

Dice Eguizábal (2012) que: “*Los payasos hubiesen existido sin el circo, quizá no iguales, pero la necesidad de reírse es demasiado consistente como para poder prescindir de la hilaridad clownesca*” (p. 148). Por ello debemos, antes de nada, tener bien claras las respuestas al ¿dónde?, ¿cómo? y ¿por qué? de su existencia. Tendremos que recuperar el proceso arqueológico para tratar de descubrir los motivos de su aparición en el circo y la relación con su universo anterior. Tal vez el payaso sea una representación propia del circo pero que exista y se manifieste en otros contextos, con otras formas pero con el mismo sentido. Posiblemente ese comportamiento impugnativo que buscamos sea anterior al payaso en sí mismo y provenga de múltiples herencias presentes en todos aquellos elementos que intervienen en la creación del *clown* por parte del hombre.

Evidentemente antes del primer payaso moderno, de la grandeza de *Pompo*ff y *Thedy*, la maestría de *Grock*, la particularidad de *Charlie Rivel* o el éxito inigualable del *Charlot* de Chaplin, existe un mundo anterior a lo cómico-circense fundamental y propicio para el nacimiento del payaso. A lo que nos referimos con todo esto es que no podemos obviar las manifestaciones de lo cómico anteriores al payaso para así tratar de descubrir toda la relación pasada, y el origen primero del comportamiento transgresor. Nos obliga esto a hacer un repaso por el sentido desobediente de lo cómico en la historia.

Tratando de encontrar el punto de partida mediante el que poder empezar el cuestionamiento transgresor descubrimos un planteamiento defendido por Fernández, W. (1945) en un discurso referente al valor del humor, leído ante la *Real Academia de la Lengua Española*. Plantea de forma clara que “*El humor es sencillamente una posición ante la vida*” (p.10) y que esa es la clave de lo cómico. Nos parece curioso, refiriéndonos a la cita, que no se relacione el humor con una tipología temática, con lenguajes específicos, o juegos escénicos, y se haga de manera rotunda con una posición ante la que reflejar las cosas. Parece así que da Fernández en su planteamiento un sentido superior a hecho de hacer reír que el de un mero elemento escénico, y lo dota de un aura existencial que parece encerrar incluso la clave de lo cómico.

Más cercano a lo escénico parece proponer una visión de lo cómico como *discurso otro* ante la existencia del hombre. Foucault se refiere a lo discursivo diciendo que: “*el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse*” (Foucault, 1992, p.13). Por esa razón, en la concepción del discurso serio contra discurso cómico que se deduce de esa posición ante la vida, podemos encontrar como plantemos, la existencia de una corporalidad que resista desde lo cómico a las corporalidades dominantes. Cobra sentido así por encima del que ríe la figura del que busca la risa, para poder analizar lo que estima con su propuesta. ¿Qué hay detrás de el intento del hombre por codificar sus realidades a través de un sistema cómico? ¿La relación del hombre y lo cómico se compone únicamente como modelo de entretenimiento, o forma parte más bien de una herramienta de subjetivar?

Lo irrisorio se desarrolla, según esto, alrededor de una actitud, y supone un nuevo modo de ver y entender la realidad. Ahora bien, si lo cómico viene dado

por un nuevo modo de juzgar podemos llegar a pensar que el material transgresor surja como consecuencia de esta doble visión, de esa otra manera que contraponga a la seria. Si la risa nace del acto de mostrar la realidad bajo otros parámetros, éstos serán la clave para comprender si ciertamente la risa surge como material heterotópico, y si de éste proviene la configuración del *Cuerpo del payaso* una vez que aparece el circo moderno de Astley.

Esa oposición de discursos y posiciones se refleja claramente en el teatro clásico: la comedia griega en contraposición a la tragedia. Por esa razón creemos posible encontrar en el estudio de los géneros, las piezas necesarias para desgranar la idea de Fernández y el enfoque de Foucault.

Al pensar en las diferencias y similitudes de ambas podemos comprender y observar de forma más clara su propuesta y avanzar en nuestras pretensiones. Dice M<sup>a</sup> Fernanda Santiago (2005) que: “tanto la tragedia como la comedia se desarrollan alrededor de la figura del héroe que peca de hybris. Cuando al héroe se le subrayan los elementos dolorosos hablamos de tragedia; cuando se trata de los aspectos ridículos, de comedia” (p. 31). A pesar de que es común remarcar sus diferencias ambas pueden sintetizarse en que narran la historia de un héroe que por su exceso y soberbia debe ser castigado. La diferencia real que dará lugar a lo trágico o a lo cómico está precisamente en la posición desde donde se observa y el modo en el que se muestra la caída heroica. El héroe trágico es superior al que contempla, el cómico inferior. El héroe trágico produce empatía y admiración y su caída sentimentalidad. El cómico, lejanía y burla y su caída carcajada. Los elementos trágicos se hacen cómicos al potenciar otro punto de vista que aísla el sentimiento y lo transforma en objeto de risa. Ese otro modo de ver, del que hablábamos también cuando acudíamos a Valle Inclán para desarrollar y

estructurar todo el material investigativo, se vuelve así imprescindible para tratar de entender cualquier análisis de lo cómico.

Si pensamos por ejemplo en el argumento de la comedia griega de Aristófanes, *Lisístrata*, y la tomamos como modelo para entender este razonamiento, pronto podemos encontrar todos los componentes expuestos. Cansadas de que sus maridos continúen en la guerra las mujeres de los dos bandos se unen al plan de Lisístrata para poner fin a la situación a través de una huelga de sexo. Las mujeres imponen sus leyes frente a la de los hombres y consiguen negociar el fin de la batalla y las condiciones para la vuelta a la normalidad. El sufrimiento de los personajes cómicos se convierte en burla por parte de los espectadores asistentes al potenciar la lejanía del graderío con respecto al sufrimiento heroico. Sin embargo, su sufrimiento podría haber sido aceptado de forma compasiva si se modificara el modo de mostrar la historia.

La historia de Lisístrata podría ser una donde el exceso de las mujeres al negar la vida sexual a los hombres provocara consecuencias trágicas y la compasión del espectador. Sin ir más lejos encontramos un sufrimiento parecido en el caso del mito de Penélope. Ésta sufre del mismo modo que las mujeres de Lisístrata por la ausencia de Ulises y su larga participación en la guerra, pero su sufrimiento no es cómico ni gracioso. Incluso aunque Penélope expusiera su necesidad de mantener relaciones sexuales la aceptación de la realidad sería no se modificaría si el modo de tratarlo continúa con dicha seriedad. Lo cómico o serio no está sólo en los temas, lenguajes o mecanismos escénicos, sino que también en la relación existente entre lo mostrado y el modo de recibirlo. Tenemos entonces una misma realidad, una misma situación que se convierte en cómico o serio dependiendo únicamente de la posición bajo la que se muestre y el lugar desde el que se observe, tal como apuntaba Fernández en su discurso defensa.

Pero en la Grecia Clásica la comedia desarrolla además componentes imprescindibles para comenzar cualquier estudio sobre valor a lo cómico. Allí, se generaliza y configura como estilo artístico. Ahora bien, este comportamiento no puede entenderse sin pensar en toda la cultura griega en general y la función del teatro dentro de la polis. Así lo explica Eladio de Pablo (2004):

El teatro es una lección dirigida a todo ese público; una lección a través de un ejemplo. No son casos individuales los que se presentan ante el público de Atenas, sino dramas colectivos en los que juegan los problemas de la autoridad y la libertad, la justicia y la opresión, los sexos, las generaciones. Y quien presenta todo esto es el poeta, que es el sabio, el hombre en contacto con los dioses. Incluso la comedia, dice Aristóteles, sabe de la justicia. Nos encontramos todavía, en definitiva, ante los temas fundamentales de los rituales agrarios que nos presentan los temas de la muerte o expulsión del principio que se ha hecho nocivo, de la liberación, de la esperanza, de la renovación de la vida, del cambio de poder. (s.p)

La comedia al igual que la tragedia, recordemos que esa dualidad se combina incluso en la forma de representarse mediante sus máscaras, forman parte de un entramado complejo muy superior a la del mero divertimento, y que combina de ese modo, lo mítico, lo ritual y lo festivo para convertirse en enseñanza y elemento disciplinario: *“La tragedia (...) nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano”* Nestle (citado por Vernant, 2002, p. 27). La educación de la polis, a través de ese proceso que conocemos como catarsis y al que ya se refiere Aristóteles en su *Poética*, es el verdadero sentido de la escena griega. El diccionario Akal del teatro define así el término: *“Acción y efecto de purificación del espectador, mediante la identificación instintiva,*

*afectiva y sentimental con los personajes”* (Ayuso, García y Solano, 1997, p. 168).

El espectador de la tragedia, que asiste a la representación mimética de una acción, se ve afectado por las consecuencias del exceso del héroe y sufre a través del temor y la compasión ante su destino. Ese fenómeno de descubrimiento y purificación se completa cuando el espectador se reconoce ante los excesos del héroe y analiza sus consecuencias. Cuando entiende que a pesar de la distancia que los separa con los personajes heroicos éstos actúan y sienten de modo similar al de ellos. Así se explica en *Historia básica del arte escénico*:

(...) aunque estos ocupen un rango social distinto del nuestro (...) en lo moral no se distinguen de los demás mortales. Compartimos todos las mismas virtudes y los mismos defectos. Por efectos de la mimesis, que ha de pasar al espectador, éste sentirá en sí la desgracia trágica (...) por efecto de la homeopatía, consistente en curarse de una afección experimentando una afección similar, la tragedia nos curará del temor y la compasión. (Olivar y Torres, 2008, p. 35)

Ahora bien, a pesar de que la *catarsis* es un componente propio del estudio del funcionamiento trágico, con la comedia ocurre un procedimiento similar. Es cierto que ese matiz educativo y de enseñanza se torna más difuso en la comedia, sin embargo la crítica se convierte en el principal modo de hacer pensar y va a acompañar a lo cómico en toda su existencia. En este caso el funcionamiento se establece al contrario que lo hacía la tragedia.

El espectador en las comedias ríe justamente porque no desarrolla esa compasión ante el sufrimiento heroico que hacía posible la catarsis frente a la tragedia. Esto lo deja completamente claro Henri Bergson (2011) en su ensayo titulado *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* a través del cual

señala la indiferencia como mecanismo imprescindible para su aparición: “*Parece que la comicidad sólo puede producir su estremecimiento cayendo en una superficie de alma tranquila, bien llana (...) el mayor enemigo de la risa es la emoción*” (p.10). La posición desde la que se mira es completamente diferente. El espectador siente a los personajes cómicos como inferiores y su sufrimiento es paródico y absurdo. No obstante, el mismo reconocimiento que ocurría ante los personajes trágicos existe en la comedia. Aquello que provoca risa se vuelve crítico al pensarnos cercanos a aquellos seres paródicos que contemplamos, al descubrir que los temas expuestos afectan y tratan también de los hombres de la polis:

Mas, ¿Qué ocurre con la risa de la comedia?(...) lo que la comedia pretende es presentar la incoherencia última del mundo, la ironía de la crítica, el final inesperado, fantástico o increíble, la sospecha de que, quizá, no todo está sujeto a este orden pretendido (...) la polis (...) reconoce la ciudad y la juzga. (Santiago, 2005, p. 31)

En el sentido crítico de la risa que desarrolla la comedia clásica podemos comprender lo antes expuesto. Lo teatral se vuelve discurso pensante para el espectador que contempla y por esa razón *criticar* se convierte en un modo de hacer pensar que del mismo modo que la monstruosidad no puede entenderse sin tintes políticos. Manuel Gila afirma que la comedia es un elemento propio y sólo posible en democracia: “*La risa manifiesta su orientación democrática al dirigirse a la opinión pública más que a las altas autoridades jerárquicas*” (Gila, 2007, s.p). Si reflexionamos sobre ello no nos sorprende las múltiples persecuciones y conflictos que lo cómico ha tenido en la historia de lo político. Su poder crítico se ha convertido en muchas ocasiones en uno de los mayores enemigos de todos los regímenes autoritarios. Su peligro, su capacidad de hacer

pensar, es a veces más temido por dictadores y absolutos que cualquier tipo batalla o bombardeo.

De ese modo el hombre convierte lo serio en cómico como material crítico del mundo. Ahora bien, ¿de qué manera y en qué sentido evoluciona? Quizás ese espíritu crítico que nace en la comedia se desarrolle hasta convertirse en un nuevo discurso que se enfrente al serio llegando a generar corporalidades resistentes a los mecanismos del biopoder: *“El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder”* (Foucault, 1992, p.13)

No obstante hay que tener en cuenta que la línea que divide y define donde empieza y donde termina lo cómico es compleja. Esa sutil franja que separa la comicidad de las cosas existe también en lo circense para delimitar las diferencias entre lo monstruoso, lo heroico y lo cómico.

Encontramos, de ese modo, en la historia de lo circense cuerpos que generan risa cuando se presentan como monstruos, héroes que por su torpeza convierten su camino en material irrisorio y payasadas que por su carácter siniestro se aleja de la parodia para despertar miedos ocultos. Es por ello imprescindible, antes de adentrarnos en la propia figura del payaso, acudir y comprender la relación que el hombre ha mantenido con la risa como modo de configurar su existencia. Para ello realizaremos una vez más el camino de análisis que comienza en el mito, continua en el rito, para pasar a la fiesta y culminar en el espectáculo. Descubriremos así si detrás de esa necesidad permanente de convertir lo serio en risa se esconde un mecanismo de liberación en contra de la realidad

establecida, para posteriormente tratar de comprender si lo transgresor hace al payaso.

## 6.2. La risa del hombre

Tratando de encontrar las primeras alusiones a lo irrisorio retrocedemos a los orígenes y analizamos historias antiguas, prácticas pasadas, y material ritual y mitológico donde poder comprender el valor inicial que el hombre otorga a la risa. En este sentido nos parece propicio resaltar el estudio realizado por Lluïsa Vert en un artículo titulado *La risa y su simbolismo* en el cual recoge algunas de las primeras manifestaciones alrededor de lo cómico.

Nos cuenta Vert (2010), que de la cultura egipcia todavía se conserva en Leymed un papiro del siglo III que recrea el origen del mundo a través de la risa de un dios. Con éste ejemplo comienza a defender su hipótesis basada en el valor creador de la risa. En dicho papiro aparece escrito lo siguiente: *“Después de haber dicho esto, dio tres palmadas y el dios se rió siete veces: ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja. Y, al reírse, fueron engendrados siete dioses, los que abarcan el Todo; pues éstos son los que aparecieron primero”* (s.p). El papiro explica a través de las siete carcajadas del dios la creación del universo.

La mitología cristiana recoge también un pasaje que guarda similitud con ese valor que porta lo irrisorio y que sirve también a Vert para continuar con su investigación. La Biblia narra el siguiente pasaje que ella relaciona con la simbología creadora que defiende: *“Entonces dijo Sara: Dios me ha hecho reír, y cualquiera que lo oyere se reirá conmigo”* (Génesis, capítulo 21, versículo 6). Isaac, cuyo nombre viene de la raíz hebrea *zhk* que significa *reír*, es hijo de Sara de noventa años y Abraham de cien. La risa procede de la reacción de la madre al enterarse que engendraría un hijo con su avanzada edad; embarazo, que a su vez,

parte del pacto entre Dios y Abraham al aceptar éste al pueblo judío como encargado de mantener viva la ley divina. De la risa de Sara nació el porvenir de un nuevo cambio divino que anuncia la llegada del salvador.

En el budismo también aparece lo irrisorio como elemento de cambio: *“Poseo el verdadero ojo del Dharma, la maravillosa mente del Nirvana, la verdadera forma de lo informe, la puerta dharma sutil que no se basa en palabras o letras, pero es una transmisión especial fuera de las escrituras. Esto te encomiendo a Mahakasyapa”*<sup>30</sup>. Con estas palabras Buda elige a Mahakasyapa como su sucesor después de llevar a sus discípulos a una de sus instrucciones. En lugar de hablarles y otorgarle sus enseñanzas de forma hablada les enseña una flor. Mientras todos la contemplan le pide a cada uno de ellos que expliquen su significado. Cuando llegó el turno de Mahakasyapa comenzó a reír y a través de la risa Buda le entregó la flor y lo eligió como su sucesor.

Lo irrisorio está presente en las prácticas clásicas relacionadas con el rapto de Perséfone que ya antes analizamos, tal como defiende también Planchart en sus dos artículos titulados *Antropología de la risa*. La tristeza de Deméter, que además de diosa creadora es madre que busca a su hija desaparecida, provoca la esterilidad de la tierra que sólo puede remediarse con la risa provocada por el recuento de ambas. La ausencia de fertilidad, y la tristeza de la tierra sólo se remedia con la risa de su recuento que trae consigo como consecuencia de ésta la primavera y lo fértil.

---

<sup>30</sup> Recuperado de <http://docsetools.com/revista-digital-webidea/articulo-revista-12873.html>

(Consultado el 08/06/2015 a las 11:35).

La cultura japonesa posee un mito parecido donde la risa alberga también componentes de fertilidad y nacimiento. Planchart hace referencia a él en un artículo titulado *La risa en Mesoamérica* :

En Japón la risa sagrada se presenta también en mitos y rituales asociadas a la la bufonería sexual, pero la significación simbólica de la risa tiene matices diferentes a la encontrada en la cultura griega. El personaje central del mito en cuestión es la diosa solar, Amaterasu, quien, molesta por los actos sacrílegos de su hermano Susanoo, se oculta en la gruta del cielo, dejando al mundo en la oscuridad. La vida se detiene, peligrando su continuidad. Ante esto los dioses se reúnen e intentan infructuosamente hacer salir a la diosa solar de su escondite. (s.p)

Este mito japonés cuenta que los demás dioses organizan a las puertas de la gruta una gran fiesta que promueve la danza exótica de la diosa Ame No Uzume, diosa de la fertilidad y de la danza, que enseña sus órganos sexuales y provoca un estallar de risa por parte de los allí presentes:

*(...) los dioses estallaron en risas, haciendo temblar los pilares del universo. Esto provocó la curiosidad de la diosa solar, quien salió a ver la causa de tales sucesos volviendo a resplandecer el cielo. Los dioses bloquearon rápidamente la gruta celeste, para evitar que el Sol volviese a huir, deteniendo la vida.*  
(Planchart, s.f, s.p)

Sin embargo el trabajo de Planchart va un paso más allá e incluye los rituales dentro de ese estudio sobre lo simbólico de la risa. En ese sentido Oliva y Torres (2008) sitúan también en *Historia Básica del Arte Escénico* a los rituales e

himnos fálicos<sup>31</sup> de fertilidad como antesala de la comedia (p. 25), y la historiadora argentina de circo Beatriz Seibel también da veracidad a la existencia de figuras cómicas que se contraponían a las figuras dramáticas durante la

---

<sup>31</sup> Umberto Eco (2007) dedica un apartado de su *Historia de la Fealdad* para centrarse en la figura del dios Príapo. En ese contexto la fertilidad se une a lo irrisorio también a través de lo obsceno mediante este tipo de cultos realizados a la figura del falo y su significado. Príapo es hijo de Afrodita, era protector de la fertilidad, y con su enorme falo se colocaba en los campos, ya que se creía que su presencia espantaba a los ladrones sodomizándolos. Su enorme miembro se consideraba obsceno, ridículo y cómico. El dios no tenía la capacidad de metamorfosis como otros muchos dioses, considerándolo muchas veces como un monolito, ya que se tallaba en un único bloque de madera. Príapo, que llegara hasta nuestros días a través del priapismo (enfermedad que causa intenso dolor por la que el pene erecto no retorna a su estado flácido), era representado muchas veces como un dios solitario incapaz de seducir a las ninfas por su cómico despropósito. La obscenidad, lo grotesco y las deformidades aparecen, de manera muy clara en las sátiras contra lo rústico y en las fiestas carnavalescas que tantos aportes van a hacer posteriormente al mundo del circo. Eco (2007) insiste en que existen muchos textos donde lo rústico se muestra como sinónimo de tonto, de falta de higiene, de estafador y en ocasiones con deformidades como las de Príapo), que desfiguran su cuerpo con grandes genitales. Las deformidades eran celebradas con sadismo en la época, y el mundo feudal se reía a costa de lo rústico. Como contrapunto nacen las fiestas carnavalescas, en las cuales el pueblo se vengaba del mundo del orden a través de parodias grotescas donde el ruido, las burlas hacia lo sagrado, el lenguaje obsceno y blasfemo, generaban un paréntesis en el mundo apolíneo en el que vivía la sociedad. El triunfo del caos frente al orden permitía la venganza del pueblo, durante un periodo de tiempo, de una forma alegre y desenfadada. También el circo conserva el triunfo de lo rústico como elemento cómico, tal como nos describe Armiñán (1958, p. 76) en su libro *Biografía de circo* al recordar episodios a través de los cuales algunos artistas, accedían a la pista fingiendo ser (por su apariencia y su disfraz) pueblerinos salidos del público (lo que hoy conocemos como *Gancho*) y desafiar a los allí presentes con superar las hazañas mostradas. El público descubría poco después el engaño, al ver al tonto y torpe convertido, por su destreza, en toda una leyenda

realización de muchos rituales antiguos. Así lo defiende en su artículo *La risa interminable* colocando a esos viejos chamanes, incluso, como arquetipos de los actuales payasos:

Los payasos existen desde los primeros rituales de todas las culturas, en Oriente y Occidente, y en América, entre los mayas y entre los onas de Tierra del Fuego. La antropóloga Anne Chapman llama payasos a personajes cómicos del ritual del hain como Halaháches, grotesco panzón, de máscara blanca y largos cuernos de arcos, el único que puede desafiar a la poderosa Xalpén, la diosa infraterrestre más temida, y burlarse de ella impunemente. En los rituales están los elementos básicos de todas las teatralidades, el movimiento, la voz y la música, y los opuestos cómico y dramático. (Seibel, 2007, s.p)

De esa manera continuamos con el viaje desde el mito al espectáculo deteniéndonos ahora en la presencia de la risa en el rito. El primer elemento que encontramos en el universo ritual cercano a la risa es su significación de vida y su oposición a la muerte. Así lo describe Propp en su libro *Edipo a la luz del folclore* al explicar como el chamán, tras conseguir la entrada en el mundo espiritual muestra su risa como prueba de que sigue vivo, como herramienta, estandarte y bandera de que su presencia es temporal: “*Quien ríe en el inframundo demuestra que no está suficientemente purificado de su humanidad y por tanto de lo terrenal; por esta razón el chamán, una vez llegado al reino de los muertos – o de los espíritus – ríe para revelar que está vivo*” (Propp, 1980, p. 58).

La presencia de la risa en el más allá significa algo así como que no ha aprovechado su tiempo de hombre para alcanzar la purificación absoluta y por ello su presencia para marcar los límites entre lo vivo y lo muerto. De ese mismo modo nos describe Eduardo Planchart en *Antropología de la risa* un mito

esquimal que cuenta como la presencia de la risa era castigada en el viaje del alma al ser detenida por la figura de una *cortadora de vísceras* :

Tiene un balde y un cuchillo ensangrentado. Toca el tambor, baila con su sombra y sólo dice estas palabras: *La abertura de mis pantalones*. Al dar su espalda enseña un hondo canal por donde se ve un pez. Su boca se tuerce tanto que puede besarse el trasero y con el carrillo se pega en la cadera. Mirándola sin reírse no se corre peligro, mas cuando los labios dibujan una mueca, abandona el tambor, toma el cuchillo y descuartiza al desdichado y lo devora. Propp (citado por Planchart, s.f, s.p).

Esa contraposición de la risa con la muerte la ubican también en muchos otros rituales relacionados con el parto y el nacimiento. Según esto el espíritu creador que veíamos antes en las historias mitológicas se desarrolla hasta convertirse en sinónimo de fertilidad y una herramienta habitual de las prácticas rituales con dicho fin. Su función en estas prácticas es algo así como una especie de exorcismo que aleja la muerte con el sonido de la carcajada tal como explica Jastremsky utilizando como ejemplo uno de esos rituales de fertilidad: *“Tres días después del parto las mujeres se reúnen para despedir a la diosa del parto Ijehsit. En el banquete ritual una invitada empieza a reír frenéticamente, lo que provoca una algarabía general, porque se anuncia el embarazo y nacimiento de un hijo de esa mujer que ríe”* Jastremsky (citado por Planchart, s.f, s.p).

Otra de las prácticas en la que la risa es descrita como nacimiento ritual, es la conocida como la *risa sardónica*. *“En este contexto la risa durante el acto de matar convierte a la muerte en un nuevo nacimiento exorcizando el homicidio. Esta risa se transforma en un acto de piedad que convierte la muerte en un nuevo nacimiento”* (Planchart, s.f, s.p.). Se trata de una costumbre que tenía lugar en los antiguos pueblos de la isla de Cerdeña a través de la cual la población joven

mataba a los ancianos del lugar entre carcajadas, transformando el homicidio en un ritual de nacimiento y purificación.

En este punto podemos detenernos y pensar, que tal como analizan los expertos en el tema, la risa desarrolla tanto en el rito como en el mito una simbología cercana a la idea de fertilidad, nacimiento y cambio. Su presencia y su búsqueda determina una renovación, un renacer o el regreso de un bien divino perdido y que es devuelto gracias a su existencia. Ahora bien, ¿qué valor porta eso a nuestra propia investigación? La risa se presenta como cambio, como fuente de origen, como contrapunto y peripecia de la propia existencia, por lo que puede ser entendida como herramienta micropolítica. Sin embargo su función está todavía más cercana a la idea del cambio como nuevo nacimiento que a un cambio impugnativo, con tintes políticos, sociales e ideológicos. La risa en estos primeros términos se acerca a lo transgresor en su sentido simbólico más amplio de hacer nacer, pero dista todavía del planteamiento impugnativo que deducimos en su presencia en el espectáculo. Por ello es necesario continuar hasta el análisis último en el espectáculo.

No obstante, y esto es determinante, el entendimiento de la risa como fuerza creadora y elemento divino de renovación es fundamental para comprender el paso a cualquier fiesta o espectáculo que se de cómo consecuencia de todo este universo pasado. En este sentido, según lo expuesto en el estudio de Joan Prat i Caros en su artículo *El carnaval y sus rituales. Algunas lecturas antropológicas* es inconcebible entender el valor de las festividades populares sin su unión y relación con los rituales y mitos pasados. Toda fiesta o espectáculo de lo cómico, continua de alguna manera el universo ritual pasado en su misma configuración. Y si éstos se configuran en base a lo transgresor, evidentemente, su concepción ritual del cambio se vuelve vital.

Subimos entonces ese escalón que nos lleva a lo festivo para detenernos de forma obligada en el trabajo de Mijaíl Bajtin, en concreto en todo el material analizado en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Su planteamiento conduce a analizar la Edad Media como etapa clave de transformación y como punto determinante en el que el pasado mitológico y ritual se reconfigura a través de lo festivo. Pensemos que la llegada de la configuración medieval supone el alzamiento de la oficialidad cristiana y el declive y prohibición de mucho del material que antes analizábamos, que de alguna forma, pasa a entenderse como herejía y blasfemia. De ese modo los rituales de fertilidad, dónde la risa se consolidaba como herramienta indispensable, son prohibidos con el triunfo de un nuevo modelo de ordenación religioso.

En este sentido dice Bajtin (1974) que: *“El tono de seriedad exclusiva caracterizaba la cultura medieval oficial (...) El tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien, y, en general todo lo que era considerado importante y estimable”* (p. 71). Recalca su estudio la división de dos realidades y la lucha entre los discursos de lo cómico y los discursos de la seriedad del poder. El medievo se construye así como un periodo marcado por las prohibiciones y la seriedad donde lo cómico se aleja de las altas esferas sociales para construir toda su estructura alrededor de la cultura popular. Así la Edad Media a pesar de ser, como antes vimos, una época donde se hace apología de los horrores, es también una época donde existen numerosas concesiones al pecado y a lo carnal. La risa, como explica Bajtin (1974) ante la seriedad que ordenaba la esfera oficial medieval quedó relegada a sinónimo de pecado y contrarias al sufrimiento y redención que imponía el pensamiento religioso. Holzbacher (1994) insiste en que *“El cristianismo primitivo condenaba la risa, y San Juan Crisóstomo llegó a declarar que la risa no viene de Dios, sino del diablo. La risa*

*se amparará entonces en una manifestación clerical que constituye un verdadero ritual festivo”* (p. 117). También Bajtin (1994) señala que ya los primeros cristianos iniciaron la persecución de las festividades y manifestaciones de lo irrisorio:

Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron los espectáculos antiguos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. San Juan Crisóstomo declara que las burlas y las risas no vienen de Dios, sino que son emanación del diablo; el cristiano debe conservar una seriedad permanente, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados. (p. 71)

Queda también caracterizado el medievo, referente a lo antes expuesto, por constantes discusiones y debates de cómo gestionar toda la legalidad o ilegalidad de las tradiciones y fiestas antiguas en el nuevo modelo cristiano. Opiniones en contra que condenan y otras más permisivas van construyendo la realidad medieval con respecto a la risa. Bajtin señala un texto clave para entender la importancia de lo festivo. En él encontramos una apología de la risa fechada en 1444 y es escrita y difundida a través de una circular de la Facultad de Teología de París. El texto dice lo siguiente:

Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire. Los hombres son como toneles desajustados que el vino de la sabiduría haría estallar si prosiguiese fermentando incesantemente bajo la presión de la piedad y el terror divinos. Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del señor (Bajtin, 1974, p. 72)

Se plantea en este texto la permisividad de lo festivo como herramienta y mecanismo de liberación, como contrapunto a la realidad seria constante, que de

algún modo supone su descanso. Lo cierto es que la iglesia, consciente del poder de lo irrisorio y la influencia que llevaba ejerciendo desde tiempo atrás en la vida popular, reconoce la necesidad de legalizar de algún modo la risa fuera de las celebraciones cultas y oficiales, dando lugar, como explica Bajtin, a otro tipo de celebraciones extraoficiales que surgen a la vera y como contrapunto de la seriedad medieval.

Hay que tener en cuenta también que como se expone en su estudio, todas las festividades medievales tienen una unión con las celebraciones anteriores, incluso las religiosas. El cristianismo primitivo tomó así como referencia las festividades y celebraciones paganas para transformarlas en celebraciones propias adaptadas a los nuevos dogmas de fe. De ese modo mucho del comportamiento festivo anterior se traspasó a las nuevas festividades. La risa como elemento de cambio y renovación que antes analizábamos, fue sin duda una de esas grandes herencias que la religión oficial adoptó de las prácticas paganas. De ese modo mucha de los antiguos hábitos se mantuvieron durante la Edad Media, suponiendo pequeñas incursiones y licencias de la risa en la vida oficial. Fijémonos en el proceder de la denominada *risus paschalis* :

La tradición antigua permitía la risa y las burlas licenciosas en el interior de la iglesia durante las Pascuas. Desde lo alto del púlpito, el cura se permitía toda clase de relatos y burlas con el objeto de suscitar la risa de los feligreses, después de un largo ayuno y penitencia. Esta risa tenía la significación de un renacimiento feliz (...) La risa volvía a ser autorizada del mismo modo que la carne y la vida sexual (prohibidas durante el ayuno ). La tradición de la *risus paschalis* (risa pascual) persistía en el siglo XVI. (Bajtin, 1974, pp. 75-76)

Vemos por lo tanto, que pese a existir un fuerte rechazo de lo irrisorio en lo oficial, la vida litúrgica a veces introducía pequeñas licencias, procedentes del

mundo ritual anterior y que eran ahora permitidas para potenciar y aumentar el mensaje eclesiástico. La risa se vuelve justa y se permite su exaltación después de cumplir con la dureza de la ayuna exigida. La permisividad de la risa como colofón de la festividad exige de algún modo la realización estricta del periodo de reflexión y prohibición, potenciando los dogmas de fe. De ese modo, algunas prácticas ancestrales continuaron viviendo en la religiosidad de la Edad Media envueltas ahora por los nuevos mensajes eclesiásticos.

Otro ejemplo donde la risa medieval se permite dentro de las celebraciones religiosas es el de la *risa de Navidad*. En este caso, más que en sermones y textos, lo cómico se manifestaba a través de canciones y cánticos. Existía esa concepción del mundo al revés en ésta celebración, mundo que como veremos es fundamental en el mundo bufonesco. De ese modo y de forma contradictoria se ofrecían en el interior de la iglesia canciones cómicas con temas no religiosos así como canciones espirituales que eran llevadas a ritmos y cánticos populares.

La tradición de la risa navideña se desarrollaron principalmente en Francia. Bajtin (1974) en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* hace referencia a la conservación de una partitura de un himno eclesiástico, concretamente un Magnificat, que está sobre una base y un compás de una canción bufonesca popular (p. 76). Recordemos que un *Magnificat* es una oración procedente del evangelio de Lucas y que reproduce las palabras que dedica María a Dios en la visita que realiza a su prima Isabel, embarazada de Juan Bautista. De ese modo vemos como la letra religiosa se mezcla con las canciones cómicas para celebrar la particularidad de esta celebración. En este sentido Bajtin (1974) insiste en que “ *el tema espiritual se mezclaba con ritmos laicos y elementos de degradación material y corporal. El tema del nacimiento, de lo nuevo, de la renovación, se asociaba orgánicamente al de la muerte de lo viejo,*

*completando desde un punto de vista alegre e -inferior- , a través de imágenes de derrocamiento bufonesco y carnavalesco” (p. 76).*

El carnaval es la cumbre más alta, y la que fundamenta todas las festividades populares: “*El carnaval es la segunda vida del pueblo. Es su vida festiva*” (Bajtín, 1974, p.14). De esta forma se incide en la idea de que a pesar de las pequeñas licencias en el interior de los actos oficiales el universo cómico medieval existe en su máxima plenitud al margen de lo oficial y como su contrapunto. Es importante comprender que todas las características y propiedades de lo cómico existentes en el universo ritual pasado pasan a configurar las nuevas celebraciones, utilizando la fiesta como celebración aliada donde los patrones de renovación y la concepción temporal de *fin de lo pasado y nacimiento de lo nuevo* configuran el sentido de la cultura popular medieval<sup>32</sup>.

También es necesario aclarar que cuando se habla de celebraciones no oficiales, no hablamos ni mucho menos de celebraciones clandestinas, perseguidas y ocultas, sino más bien de festividades de alta visibilidad, pero que únicamente se desarrollan fuera de las esferas oficiales que configuran la Edad Media, es decir el sistema feudal y el eclesiástico, la iglesia y el Estado. En este sentido, el comportamiento impugnativo de las festividades es claro, absoluto y a la vez aceptado y reconocido. El triunfo de otro modo de vivir fundamenta las festividades, el triunfo de otra manera de entender los discursos y las verdades,

---

<sup>32</sup> Joan Prat i Carós en un artículo titulado *El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas* recoge los principales escritos sobre las festividades carnavalescas. En él, haciendo uso de la bibliografía escrita en español y extranjera, divide los aspectos festivos del carnaval en relación al carácter ritual que lo influencia, fundamentado en el influjo de los rituales cósmicos, los rituales de fertilidad, los rituales de inversión y los rituales de ostentación.

por un tiempo limitado sostienen de ese modo la continuidad de las verdades y las miradas absolutas. De ese modo lo transgresor opera a través de lo festivo como arma de doble filo que sostiene lo discursivo y sirve de válvula de escape de toda la realidad epistemológica:

La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo, o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco. No sólo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctores teólogos se permitían alegres distracciones durante las cuales se desprendían de su piadosa gravedad. (Bajtín, 1974, p. 18)

Hay que entender, por esta razón, la fiesta como herramienta que regula toda la configuración social del medievo. La risa es tan fundamental que se convierte en arma de negociación entre estructuras y poderes, en material pensante para religiosos y mandatarios, y en recompensa social por el esfuerzo de lo acatado. No obstante, visto desde el otro lado, también en herramienta micropolítica, pues a través de su celebración, se pone en manifiesto otra posibilidad de vida, otro mundo posible, donde las leyes que ordenan el mundo se destruyen para vivirlo bajo otros patrones marcados por la ordenación de lo festivo. La realidad transgresora que se intuía en la figura de lo cómico en rituales y mitos, se lleva a su máxima potencia en la fiestas populares medievales sirviendo de elemento impugnativo en muchos de los aspectos fundamentales del hombre.

Uno de ellos como insiste Carós es el tiempo: *“La situación estratégica del Carnaval dentro de la rueda de las fiestas anuales (finalización del invierno / inicio de la primavera ; periodo puente entre los grandes ciclos de Navidad y la*

*Pascua) le confirieron, desde sus inicios, un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica del tiempo en la que éste se medía de acuerdo con los ritmos o biorritmos del mundo vegetal, animal y humano” (p. 280). Lo transgresor funciona con respecto a la temporalidad como un paréntesis, como un respiro de lo absoluto, a través del cual se paran las agujas de lo serio y surge otros relojes. Además como apunta Bajtin la situación temporal marca todo lo festivo, y quizás sea su privilegiado momento en el conjunto del año el que permita pese a todo la continuidad de su existencia:*

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad, del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y las renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. (Bajtin, 1974, p.14)

Esa relación que conecta, a pesar de las creencias, la época y el lugar, al hombre con elementos superiores a la existencia humana, es el que permite su continuidad y se desarrolla a través de la impugnación temporal durante la fiesta. Devuelve, a través de ese mecanismo el sentido de sentirse libres y provoca un renacimiento completamente necesario para regresar al orden y el sometimiento. Pero la importancia de ese *tiempo de descanso* era tal que sorprende conocer como expone Bajtin que en las grandes ciudades llegaban a tener una duración de tres meses por año. Así , este tipo de prácticas que fundamenta el universo carnavalesco medieval fueron consagradas por la tradición y se extendieron de gran forma en todos los países europeos, en especial en los latinos:

*“Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el disfraz, o sea la renovación de las ropas y la personalidad social. Otro elemento igualmente importante era la permutación de las jerarquías”* (Bajtín, 1974, p. 78). Importante entonces el significado de máscaras y disfraces en todo este contexto festivo ya que suponen un nuevo matiz al análisis de lo transgresor. Lo festivo medieval configura así un nuevo discurso, que aunque de forma temporal, ataca a lo jerárquico. Este aspecto es una de las grandes diferencias que separan la tradición popular de las festividades oficiales, pues mientras las festividades oficiales recalcan la jerarquización y el rango de los participantes el carnaval devolvía a la humanidad la igualdad ante la festividad.

Se dejaba al lado el dinero, las familias, los apellidos, las clases y las creencias y recuperaban todos por medio de la fiesta y lo irrisorio su carácter más esencial de ser hombres rodeados de hombres, su igualdad ante el resto de la especie. Las máscaras, el disfraz, el engaño y lo velado, se convierten en temas recurrentes de las festividades carnales donde nada es lo que parece y todos se transforma en lo que desea ser. Las imitaciones bufonescas, degradaciones, lo inferior corporal y material, así como las inversiones no son más que mecanismos de relación con el tiempo y con el cambio y que dejan multitud de coronaciones bufonescas, elecciones de papas de la risa y otras prácticas atípicas propias de la cultura popular. Contrapunto de las festividades oficiales, que no sacaban al pueblo del orden vigente, la cultura popular florece en plazas y calles y supone el fin temporal y consentido de relaciones jerárquicas, temas tabúes, normas y privilegios establecidos.

Nace de todo este proceso heterotópico un nuevo lenguaje, una nueva simbología que configuran un nuevo discurso que se traduce al cuerpo festivo en

multitud de imágenes que llenarán posteriormente la escena y el espectáculo. Así lo explica en su estudio Bajtin (1974):

(...) todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas - al revés- y – contradictorias , de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la – rueda-) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como – un mundo al revés-.(p. 16)

Un ejemplo de esa herencia en el espectáculo de simbología creada es la coincidencia del *Charivari* medieval con una práctica circense. Aunque pueda parecer complejo, el espíritu de estas festividades llegan hasta el siglo XVIII y al circo moderno. Existe una conexión entre una festividad concreta y una práctica habitual en las representaciones circenses que nos hace verificar esta sospecha. Los *Charivaris* eran fiestas que reunían en su proceder todos los elementos festivos de la cultura popular medieval. Estas prácticas, que en pequeñas localidades de Galicia existieron hasta hace muy poco, son procesiones celebradas cuando un viudo contraía nuevas nupcias. Se caracterizaban por la presencia de disfraces, gestos obscenos, increpaciones y ruido de cacerolazos y utensilios de cocina. En el circo, curiosamente, se conserva una tradición llamada también *Charivari*, donde a modo de fin de fiesta, todos los artistas acuden a la pista, mostrando, todos a la vez, sus hazañas mientras que la música alegre despide un mundo que nos evoca, no sabemos si de manera directa a los *Charivaris* medievales, pero sin duda sí, al mundo de la alegre locura carnavalesca.

Bajtín (1974) hace alusión a ese sistema de creación de imágenes que configura la cultura cómica popular como *realismo grotesco*<sup>33</sup> donde la degradación cobra un amplio sentido: “ *El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto* ” (p. 24). Esa *degradación* de los aspectos de la vida llevan consigo todo un entramado de liberalización y reforma que los vincula con las propias festividades y su espíritu. A él se refiere también Infantino (2010) en su texto defensa del cuerpo circense como cuerpo ambiguo:

Así, el cuerpo grotesco es un cuerpo abierto, donde se exageran las protuberancias y las salientes; es un “cuerpo insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede” (...) El acento está puesto en las partes que abren y conectan al cuerpo con el mundo, es decir, en los orificios, las protuberancias, las ramificaciones: bocas abiertas, órganos genitales, senos, vientres, narices. (pp. 53-54)

Lo cósmico se traspasa a lo corporal para a través de la deformación generar un nuevo comienzo. Deja en ese intento imágenes a medio camino del nacimiento y la muerte que se conjugan en lo grotesco de forma ambivalente y conjugada al mismo tiempo:

Lo -alto- es el cielo; lo – bajo- es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal* (...) lo alto está representado por el rostro (la cabeza) ; y lo bajo por los

---

<sup>33</sup> El sistema de creación de imágenes que basa el realismo grotesco medieval procede de épocas anteriores donde podemos reconocerlo a través del arte arcaico o imágenes mitológicas (Bajtín, 1974, p.34). A pesar de ello se desarrolla de forma completa en todo lo festivo popular en la Edad Media.

órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo de nacimiento* : al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador (Bajtín, 1974, p. 25)

Proporciona dos cuerpos unidos en uno, el que trae la vida y muere al crearla y el que es alumbrado y renace con el cambio. La imagen del cuerpo grotesco está de ese modo siempre listo para ser fecundado por grandes falos que germinen en el otro cuerpo naciente necesario. La unión entre el vientre de la madre y la tumba, entre el nacimiento y la muerte, el niño y el anciano florecen como resultado de este procedimiento y determinan la estructuración del lenguaje grotesco. Pero la degradación paródica, y esto es importantísimo, no excluye al pueblo. De este modo el carácter crítico de lo carnavalesco también se modifica: *“También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte”* (Bajtín, 1974, p. 17). El pueblo forma parte de la crítica al orden y su inclusión lo diferencia de las sátiras o otras formas escénicas que buscan únicamente una crítica ajena a través del humor negativo.

Todo lo carnavalesco se convierte, de ese modo, en la gran fiesta de reírse de nosotros mismos, elemento fundamental en la concepción de la figura del bufón y del *clown* y estrictamente necesario para comprender la presencia y el funcionamiento del payaso en el circo.

Y es justamente el sistema de degradación grotesco el punto principal de unión entre lo festivo y lo escénico. Raúl Eguizábal (2012) asegura que los payasos son: “*herederos de los personajes de la Comedia del arte, fieles hijos de los graciosos del teatro español del Siglo de Oro, del campesino patán del teatro inglés, del bufón y del juglar*” (pp. 147-148). Todas ellas manifestaciones escénicas absolutamente condicionadas por la creación de imágenes propia del realismo grotesco de la cultura festiva popular.

Si la Edad Media es fundamental para comprender el paso de todo el material ritual de lo cómico a un orden festivo, el Renacimiento lo es para entender la configuración de manifestaciones escénicas influenciadas por todas las festividades populares. Es necesario de ese modo, entender el universo festivo medieval como propio o cercano a lo teatral y a lo escénico. En ese sentido Bajtin (1974) insiste en que a pesar de la cercanía con lo religioso y de la proximidad a lo que hoy entendemos como formas de espectáculo, las costumbres populares medievales se alejan de ambas por completo. Es justo el punto que los separa de ambas el que se convierte en esencial para obtener una visión real de lo festivo medieval:

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas esas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana. Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento *de juego*, se relaciona preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo

teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir, el carnaval, no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con elementos característicos de juego. De hecho el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria (...) Los espectadores no asisten al carnaval, sino que no *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes es decir de acuerdo a las leyes de la *libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. (pp. 12 – 13 )

Como vemos en la cita lo festivo olvida también lo espacial. Las festividades medievales no tienen lugar, no tienen fronteras. No son una representación sino la vida desde otro punto de vista. Por ello no son material escénico sino fiestas que evocando a su pasado ritual cumplen su función heterotópica. Es el caso por ejemplo del bufón, que se muestra continuamente como antesala del payaso, y que lleva durante la Edad Media el peso escénico que hoy le otorgamos: “(...) *son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media (...) vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana (...) no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario*” (Bajtín, 1974, p.13). Es definido, más bien como la encarnación continua del espíritu carnavalesco, como un estado continuo y complejo que en ningún caso pasa por la representación: “(...) *encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni*

*actores cómicos*” (Bajtín, 1974, p.13). Es el caso también de las fiestas de asno que resaltan la parodia de lo del mensaje cristiano a través de la burla y la degradación. Un ejemplo de ello es la fiesta del asno donde la huida de María y el niño Jesús a Egipto es suplida a favor de la veneración absoluta de la figura del burro: “*Al final del oficio, el sacerdote, a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar con amén, rebuznaban tres veces*” (p. 75).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que tal como se expone en *Historia básica del arte escénico*, lo teatral sufre durante la Edad Media un retroceso importante. Para entenderlo debemos retomar la función de las artes escénicas en el mundo clásico y su reminiscencia politeísta. Grecia despertó el sentido crítico de la risa, no obstante, durante la Edad Media todo el universo clásico entra en conflicto con la nueva ordenación cristiana: “*Triunfa el ideal cristiano que, por fuerza, ha de impregnar estos siglos medievales de un sentido nuevo de la vida, de un nuevo simbolismo*” (Oliva y Torres, 2008, pp. 71-72). La práctica escénica asociada a la adoración de deidades paganas quedan absolutamente prohibidas, suponiendo un punto de inflexión importante para la historia de lo escénico, que debe volver a definirse. La tragedia y la comedia desaparecen así del panorama escénico medieval. El ideal cristiano triunfante debe configurar un teatro a su medida y constituir su propio modelo para expandir sus dogmas de fe.

“*Se comprenderá que en la Europa medieval el teatro surja, como en Grecia, del culto religioso. De él se irá despegando progresivamente desde el siglo X. En esta evolución introducirá elementos no religiosos y hasta cómicos, en los que (...) algunos ven el nacimiento del teatro profano*” (Oliva y Torres, 2008, p. 72). De esa forma, el teatro medieval vuelve a surgir, como anteriormente en la Grecia clásica, de los nuevos cultos religiosos. Las primeras prácticas escénicas

durante el medievo resultaban de esa ideología de hacer visible los misterios religiosos a través de las representaciones de temas bíblicos. A pesar de la existencia de fiestas y actos carnavalescos, que no pueden configurarse prácticas de representación escénica, el teatro medieval está conectado con la representación de lo bíblico. De ese modo, el lugar dónde se representaban era en el interior de las iglesias.

Con el tiempo y a medida que ganó en afluencia las escenificaciones se instalaron en el exterior de las iglesias alejándose un poco de la oficialidad eclesiástica y permitiendo añadir componentes no oficiales como la utilización de las distintas lenguas vernáculas. Ese distanciamiento con respecto a lo puramente religioso puede evidenciarse también en las temáticas de las representaciones, que poco a poco avanzan hasta crear tramas donde el perdón, el pecado y otros componentes educativos religiosos tomaban el relevo a pasajes únicamente bíblicos. A pesar de seguir conservando el trasfondo cristiano y su mensaje, existe una creación de historia y de personajes, lo que supone, desde el punto de vista escénico, un gran avance. Sin ese paso es imposible comprender la llegada de un teatro profano, que por otro lado se configura también muy cercano al religioso.

*“La tercera (...) sitúa el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso”* (Oliva y Torres, 2008, p. 84). De esta forma se plantea la posibilidad de comprender la evolución de lo religioso a lo profano como descanso, y temporalidad micropolítica. Del mismo modo que ocurría con las fiestas populares que suponían un paréntesis en la vida litúrgica, garantizando su cumplimiento, puede entenderse que el teatro profano avance en esa misma dirección. De esa forma, y tomando normalmente un carácter cómico, servían de contrapunto y de descanso de las representaciones religiosas. Hay que señalar

también la importancia que ocupa la figura del juglar en el espacio escénico medieval, pues además de contribuir en el paso de lo religioso a lo profano, fue fundamental para mantener con vida las practicas circenses debilitadas también durante la Edad Media. El *Diccionario Akal de términos literario* nos describe su importancia y evolución de esta forma:

El término juglar aparece ya registrado en documentos del siglo XI para designar a la persona que se caracteriza por su habilidad en diversas clases de ejercicios circenses, así como bailar, tocar instrumentos, cantar y recitar poemas en calles, plazas y castillos de los nobles. Poco a poco fue preciso diferenciar todas estas actividades, y se asignó el nombre de <<juglar>> al que sabía tocar algún instrumento, y poseía la preparación cultural suficiente para moverse en los ambientes refinados. El juglar llegó a ser un personaje importante en las cortes y palacios, no sólo porque divertía , sino porque servía también de elemento propagandístico a favor de la política del momento. Fue también la voz que dio forma al sentido colectivo del pueblo a través de sus composiciones anónimas, y, muy especialmente, el vehículo de transmisión de los Cantares de Gesta. A medida que éstos desaparecieron fue debilitándose la figura del juglar como compositor y recitador de poemas. A partir del siglo XV empieza su declive y ya en las cortes renacentistas está totalmente ausente. (Ayuso, García y Solano, 1997, p. 209)

Sin embargo todo el universo festivo medieval llega al Renacimiento habiendo potenciado su valor como concepción del mundo. En este sentido es fundamental la analítica del loco de Foucault propuesta en *Historia de la locura: "la locura se convierte en puro espectáculo"* (Foucault, 1988, p. 108). en la que también insiste Bajtin:

(...) la risa de la Edad Media experimentó cambios notables. Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de

existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objeto preciso (...) la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época. (Bajtin, 1974, p. 70)

El hombre del siglo XV y XVI se encuentra con los clásicos y su antigua visión sobre lo irrisorio y el espectáculo, que conduce a una nueva concepción filosófica de la risa. Aristóteles y su entendimiento del hombre como único ser capaz de reír, las teorías curativas de la risa, y la literatura griega son las principales fuentes que desarrollan la filosofía renacentista con respecto a lo irrisorio y que potencian la visión positiva de la risa como mecanismo necesario para el desarrollo humanista. La risa pasa de ser una herramienta de liberación medieval (que se manifiesta como contrapunto de la seriedad oficial) a convertirse en elemento fundamental de la cosmovisión renacentista. De algún modo, la cultura popular abandona su extraoficialidad para alcanzar durante el Renacimiento la literatura culta, los lenguajes oficiales y las ideologías superiores. Lo culto extrae de lo popular su esencia crítica y la transforma en conciencia y concepción del mundo renacentista. Consecuencia de ella la idealización de la locura.

Foucault centra sus primeras investigaciones en esa idealización de la que hablamos: “*Antes de que la locura sea dominada, a mediados del siglo XVII, (...), había estado aunada, obstinadamente a todas las grandes experiencias del Renacimiento*” (Foucault, 1988, p.9). Según el filósofo con la llegada del Humanismo renacentista el hombre y el saber pasan a ocupar un lugar que era inexistente en el sistema medieval. La locura, que durante la Edad Media estaba asociada a los vicios del hombre pasa en el Renacimiento a focalizar la idea de una ironía existencial donde los ojos del loco pueden observar la veracidad del mundo. Así lo explica en *Historia de la locura en la Época Clásica*:

Hasta la segunda mitad del siglo XV, o un poco más, reina sólo el tema de la muerte. El fin del hombre y el fin de los tiempos aparecen bajo los rasgos de la peste y de las guerras. Lo que pende sobre la existencia humana es esta consumación y este orden al cual ninguno escapa. La presencia que amenaza desde el interior mismo del mundo, es una presencia descarnada. Pero en los últimos años del siglo, esta gran inquietud gira sobre si misma.; burlarse de la locura, en vez de ocuparse de la muerte seria. Del descubrimiento de esta necesidad, que reducía fatalmente el hombre a nada, se pasa a la contemplación despectiva de esa nada que es la existencia misma. El horror delante de los límites absolutos de la muerte, se interioriza en una ironía continua. (Foucault, 1998, pp. 14-15)

Surge en torno a la locura una concepción existencialista, simbólica y al mismo tiempo artística, que conecta al saber con la verdad y la verdad con la crítica renacentista. De ese modo la oscuridad medieval influida por una fuerte presencia de la muerte deja paso a un periodo de luz donde la locura recoge y reorganiza todas las cuestiones existencialistas anteriormente reguladas y pensadas a través de la muerte. Esto no quiere decir, y en ello insiste el filósofo que asistamos a un cambio con respecto a las cuestiones humanas sino más bien a un cambio con respecto a lo que motiva el origen de sus respuestas: *“La sustitución del tema de la muerte por el de la locura no señala una ruptura sino más bien una torsión en el interior de la misma inquietud. Se trata aún de la nada de la existencia, pero esta nada no es ya considerada como un término externo y final (...) Es sentida desde el interior como la forma continua y constante de la existencia”* (Foucault, 1998, p. 15)

Del mismo modo el humanismo renacentista recoge la herencia festiva popular y la utiliza para potenciar ese mundo de alegre locura. El mundo al revés,

la imagen grotesca, así como el binomio nacimiento-muerte se trasladan a lo culto y a esa nueva utilización de la locura idealizada como reflejo de la propia existencia humana. Las imágenes carnavalescas y sus personajes son utilizados bajo una conciencia artística que durante el Renacimiento acompaña y potencia la peculiar visión del mundo a través de los ojos de la locura. Así lo explica Manuel Gil (s.f) en su artículo *Una locura ficcionada. Aproximación a la imagen de la locura renacentista*:

La literatura renacentista tildó de locos aquellos comportamientos y pautas de conducta de personajes desprovistos de virtud, sin control de sí mismo, en definitiva marginados que, en contradicción con su estado, expresaban un juicio crítico y lúdico contra la sociedad o algunos de sus elementos. Una propuesta que se opuso a la racional u oficial, a lo prudente, para componer una forma relativa de razón desde el mundo al revés. Fue la razón de la sinrazón porque, en la Edad Moderna y como señala Michel Foucault, rechazar la sinrazón era privarse para siempre de utilizar razonablemente la razón. (p.2)

Dicha visión y enfoque alcanza su máxima plenitud a través de la literatura y lo artístico, aunque también la podemos encontrar en otras manifestaciones. Pensemos por ejemplo en la figura del bufón durante el Renacimiento. Esa idea del loco como único ser capaz de acceder a la verdad pasa del mundo carnavalesco y se convierte en filósofo de corte en casas reales donde su presencia es entendida además como elemento y símbolo distintivo, al igual que ocurría con enanos y portentos. Precisamente una de las cortes que más acogió a bufones y enanos, fue la corte española de los Austria. Fernando Bouza (1991) en su libro *Locos, enanos y hombres de places en la corte de los Austria* nos habla de ella:

(...) los monarcas de la casa de los Austria hubieran podido apelar a mas de una de sus herencias familiares para explicar su afición por rodearse de ellos, puesto

que, sin olvidar el omnipresente ejemplo de bufonería italiana, tanto en Borgoña como en los reinos de los Trastámara bajomedievales están bien documentados la presencia y el regalo dado de numerosos locos, enanos, y truhanes. (p. 13)

El contacto entre la aristocracia y la figura del bufón no es nuevo en la historia, pues existen casos ya entre faraones, Aztecas y Romanos. La moda por tener locos, no sólo por diversión sino también como elementos fetichistas, procede de Persia y Egipto, dónde podemos encontrar pinturas que nos lo confirman, como las que encontramos en los sepulcros de la *Heptanomida*. Posteriormente, los bufones, pasarán a formar parte de los banquetes griegos y romanos. A. Gazeau (1995) nos describe como se desarrollaban: “*Después de los bailarines, de los titiriteros, de los monos sabios, de los cubistetarios, que andaban pies arriba y cabeza abajo, venían los bufones, propiamente llamados gelotopoioi (los que hacen reír)*” (p. 15). La palabra bufón, no obstante, proviene de ese universo festivo popular medieval, en este caso de la palabra italiana *buffone*. Bufar significaba soplar, y el *buffo* era aquel que aparecía en el teatro con las mejillas llenas de aire para que cuando lo abofetearan sonara más y causara mayor risa.

A pesar de que figuras similares a la del bufón acompañan en muchos momentos de la historia a las más altas familias, el Renacimiento los carga de la cosmovisión propia de la época. Nos describe Bouza que su función es además de proporcionar entretenimiento, revelar la verdad. Los bufones, compartían la vida de los criados, excepto por su vestuario, que para causar contraste, se vestían con los vestidos viejos de los reyes y príncipes. En algunos casos, su función era incluso mayor y combinaban su existencia bufonesca con otras prácticas y labores cercanos a la realeza como señala Eguizábal (2012):

(...) a menudo los bufones fueron personajes de influencia en las respectivas cortes, como Antoni Tillander (...) bufón al tiempo que cortesano; o Nicolás Pertusato, que llegó a ayudante de cámara. Diego de Acedo (...) fue ayudante de la secretaria de Felipe IV, y Francesillo de Zúñiga resultó un autor de talento, como demostró en sus Crónica burlesca del emperador Carlos V. (p. 24)

Con la llegada de los Borbones la presencia de los bufones en la corte decayó, quizás porque éstos preferían tener a su lado cantantes italianos, o quizás porque su majestuosidad no precisaba de elementos que la reafirmaran. Sin embargo, la cultura popular ya se había fusionado de forma definitiva con los estadios más cultos y con ella también la influencia ejercida en multitud de representaciones artísticas.

El elogio a la locura se encuentra de forma evidente también en el literatura y creación teatral que aparece en el Renacimiento. El Renacimiento supone un cambio profundo en la concepción de lo escénico al volver la vista y reencontrar la tradición clásica anterior. La influencia tras descubrir y analizar a Aristóteles, el acercamiento a los clásicos y sus estilos supuso que el humanismo renacentista se interesara por el estudio de las artes escénicas así como por sus formas de representación. El espacio escénico comienza también a definirse de forma completa floreciendo la construcción de nuevos teatros. De ese modo la representación renacentista se separa de forma completa de lo puramente religioso y otorga al teatro profano la grandiosidad presente en lo greco-romano.

Lo teatral del mismo modo que lo literario, incorpora esa concepción que relaciona al saber y la verdad con la locura de la que venimos hablando. Lo festivo medieval se traspa con el elogio de la locura a entremeses, farsas y sátiras traducido como material crítico:

Este saber, tan temible e inaccesible, lo posee el Loco en su inocente bobería. En tanto que el hombre razonable y prudente no percibe sino figuras fragmentarias (...) el Loco abarca todo en una esfera intacta: esta bola de cristal, que para todos nosotros está vacía, está, a sus ojos, llena de un espeso e invisible saber (...). (Bajtín, 1974, p. 18)

Las festividades medievales se vuelve así material escénico. De ese modo aparecen lenguajes propios que desarrollan la corporalidad grotesca a favor de potenciar lo cómico y lo representativo. Una de las más importantes en lo que supone la existencia del payaso es la *Comedia del arte* que es un género escénico que surge en Italia a mediados del siglo XVI. Uno de sus aspectos más característicos es que se construye a través del trabajo de improvisación:

basa su creación en una improvisación metódica y el espectáculo, pues, descansa sobre un gran número de canovacci (...) que se inspiran en la actualidad social, con personajes de tipología fija, generalmente con máscaras y con la improvisación como protagonista. La *commedia dell'arte* (entendiendo arte como saber hacer, oficio) es conocida también bajo otros nombres: *commedia all'improvviso* (improvisada) o *commedia a soggetto* (temática) o *commedia popolare* (popular), *commedia di zanni* (de criados). (Beltrán, 2007, p.3)

Conjuga, además, elementos propios del teatro renacentista, con otros más propios de la tradición popular. Sus personajes son personajes tipo<sup>34</sup>, que representan de algún modo la tipología de un eslabón social y su carácter. Cada personaje, además viene marcado por una fuerte sistematización de su

---

<sup>34</sup> Los personajes tipo son aquellos que se conforman alrededor de unos pocos rasgos elementales. Nacen a través del estereotipo para desarrollan con el paso del tiempo una tradición literaria.

corporalidad, que de algún modo transcribe y traduce su modo de proceder y de comportarse a lo puramente grotesco, al parecer de aquellas imágenes creadas durante fiestas y celebraciones populares bajo el sistema de degradación paródica y la simbólica de la muerte y el nacimiento. La presencia de las máscaras y su tipología de vestuario suponen junto a la acrobacia muestras evidentes de la influencia festiva en la representación teatral.

Ya hemos dicho anteriormente que esa influencia de las imágenes grotescas se extiende también a la literatura culta reflejándose de forma clara en la obra de Cervantes. El *Quijote* es quizás el ejemplo más gráfico de esta potente influencia que basa la concepción de los personajes y su modo de actuar bajo una fuerte mirada de lo puramente popular que se refleja de forma clara en el personaje de Sancho Panza :

La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza productora y regeneradora de la tierra y el cuerpo (...) La panza de Sancho, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún un carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad (...) El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen – lo inferior absoluto- del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el -caballero de la triste figura – necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra vida. El rol de sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias

medievales con la relación a las ideas y los cultos sublimes. Con el rol del bufón frente al ceremonial serie. (Bajtín, 1974, pp. 26-27)

El Renacimiento introduce, como hemos dicho, toda la visión carnavalesca y la concepción de lo grotesco en su literatura, dando lugar a una cadena de influencias que llena la historia del arte de continuas referencias al mundo festivo medieval y sus imágenes grotescas. Es cierto que cuanto más se aleja de lo puramente popular y se acerca a los estadios más cultos, la fuerza transgresora de lo festivo comienza a perder su carácter y poco a poco la cultura popular va perdiendo sentido en un mundo que comienza a desarrollar otros mecanismos. Sin embargo, la literatura mantiene vivo ese espíritu popular de la Edad Media, que aunque es transformado y reutilizado por el pensamiento renacentista, llega hasta la configuración del circo moderno de Astley.

El cambio con respecto a la visión de la locura hace que esta cosmovisión medieval nunca se pierda y perdure en el tiempo configurando personajes y tramas que influyen y trasladan la cultura popular a lo cómico circense. Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, y otros muchos autores potencian del mismo modo la presencia de lo que ya conocemos como la figura *del gracioso* y que encarna del mismo modo todo el espíritu renacentista de percibir la verdad a través de la burla del loco y potencian el mundo de la alegre locura propio de las festividades medievales:

(...) el personaje del Loco, del Necio, del Bobo adquiere mucha importancia. No está ya simplemente al margen, silueta ridícula y familiar. Ocupa el centro del teatro, como poseedor de la verdad, representando en papel complementario e inverso del que representa la locura en los cuentos y en las sátiras. Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad; en la comedia, donde cada personaje engaña a los otros y

se engaña a sí mismo, el loco representa la comedia de segundo grado, el engaño del engaño, dice, con su lenguaje de necio, sin aire de razón, las palabras razonables que dan un desenlace cómico a la obra. Explica el amor a los enamorados, la verdad de la vida de los jóvenes, la mediocre realidad de las cosas a los orgullosos, a los insolentes y a los mentirosos.(Bajtín, 1974, pp. 13-14)

Esa idealización de la locura propia del Renacimiento es recogida por Foucault con una imagen que arrastra gran parte de su material simbólico y que supone una fuerte influencia en la imaginación artística de los primeros años del Renacimiento. Nos referimos a *la nave de los locos*. La idea de que un marinero conduzca por los ríos una barca cargado de locos y sinrazón se vuelve fundamental para potenciar el elogio de la locura propio de los renacentistas<sup>35</sup>. A pesar de que su existencia como práctica está probada, según nos confirma el mismo Foucault, el filósofo francés añade que posiblemente el sentido de su uso no se relacione tanto con mecanismos de exclusión sino más bien con un componente ritual de purificación y de cambio. De ese modo, a través del viaje, se sometería al loco al paso entre dos realidades. Al igual que la barca de Caronte cruza el río para conducir a los muertos a su nueva guarida, el río y la barca adoptarían el mismo significado mítico y ritual:

Es posible que las naves de los locos que enardecieron tanto la imaginación del Primer Renacimiento, hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón (...) así se comprende mejor el curioso sentido que tiene la navegación de los locos y que le da sin duda su prestigio. Por una parte, prácticamente posee una eficacia indiscutible; confiar el

---

<sup>35</sup> Dos de los grandes causantes de extender la concepción mitológica de la nave de los locos durante el Renacimiento fue el escritor alemán Sebastián Brant (con su sátira titulada *Narrenschiff* escrita en 1494); y el pintor flamenco El Bosco, que recoge la temática en uno de sus cuadros.

loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su propia partida. Pero a todo esto, el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte, cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. (Foucault, 1998, pp. 11- 12)

Esa unión del agua con la locura se mantiene en lo artístico de una forma muy bien configurada. El mito de Ofelia la convierte para siempre en símbolo poetizado e imagen representativa de esa universalidad de la locura que ella representa de manera arquetípica. Ofelia lleva a la cima lo ya existente en la idea ritual de la nave de los locos, para ser utilizada en la escena moderna y el cine actual, tal como defienden los estudios de Eduardo Blázquez.

Razón y locura se mezclan al igual que en el sentimiento renacentista a través del agua que conecta los dos mundos en una misma materia. El tema de la locura en la literatura y la influencia de la cosmovisión renacentista en esa composición literaria contiene de por sí material investigativo como para construir una tesis que únicamente trate de estudiar y entender su desarrollo. Para nosotros, es suficiente entender la existencia de esa conexión y aceptar además lo literario como vehículo de transmisión de lo popular a lo circense. A modo de exposición Foucault realiza en *Historia de la Locura en la época Clásica* un acercamiento a esos distintos matices que la visión renacentista impregna en el tratamiento literario de la locura, donde curiosamente, todos están cercanos a la verdad.

Si pensamos en Lady Macbeth, por ejemplo, es la culpa la que la lleva a un estado de locura que de algún modo se entiende como justo castigo, y muestra la verdad de los actos cometidos: “*Ya la murmuración pregona su crimen. La*

*maldad suele trastornar el entendimiento, y el ánimo pecador divulga en sueños su secreto. Necesita confesor y no médico”* (Shakespeare,1981,p.81). Puede reflejarse también como una locura provocada por una pasión desesperada fruto de un amor engañado. Es el caso de Ofelia, de la que ya hablamos, y del El Rey Lear. *“El amor engañado en su exceso, engañado sobre todo por la fatalidad de la muerte, no tiene otra salida que la demencia. En tanto que había un objeto, el loco amor era más amor que locura; dejado solo, se prolonga en el vacío del delirio”* (Foucault, 1998, p.30). Son, de todos modos, una locura ligada a la muerte que revela antes de su proceder la grandeza de la verdad. Quijote muere, pese a la locura que llena sus páginas de falsas batallas y molinos de viento, después de recobrar un instante antes de su muerte la cordura pudiendo contemplar la verdad. *“Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno”* (Cervantes, 1832, p. 625). Pero la locura aborda no sólo el tratamiento trágico sino también el cómico:

La locura es (...) la forma más rigurosamente necesaria del quid pro quo en la economía dramática, ya que no tiene necesidad de ningún elemento exterior para acceder al desenlace verdadero. Le es suficiente llevar su ilusión hasta la verdad. Así, la locura es, en el centro mismo de la estructura, en su centro mecánico, a la vez fingida conclusión plena de oculto recomenzar, e iniciación a lo que aparecerá como reconciliación de la razón y la verdad. Ella indica el punto hacia el cual converge, aparentemente, el destino trágico de los personajes, y a partir del cual surgen realmente las líneas que conducen a la felicidad recuperada. (Foucault, 1998, p. 32)

Es el caso de las comedias de Shakespeare, donde el tema del hermano gemelo, la confusión y el enredo marcan el proceder de la trama y envuelve a los personajes en una locura necesaria para ser disipada con la verdad y el fin de fiesta. De esta

forma hemos completado el ciclo que confronta la relación del hombre con lo cómico hasta la llegada del payaso moderno. El pasado mítico y ritual desarrolla lo irrisorio alrededor de su sentido fértil, de cambio o nacimiento, mientras que las festividades medievales completan de definir el sentido impugnativo de lo irrisorio al autodeterminarse temporalidades heterotópicas que general un nuevo discurso micropolítico al basar la existencia temporal bajo otros parámetros. El Renacimiento lleva a los estadios más cultos todo ese universo popular medieval y lo utiliza como discurso de su propia visión del universo. Del mismo modo, lo festivo se transforma radicalmente en el Renacimiento en escénico, transmitiendo sus componentes anteriores.

No pasará tanto tiempo hasta que la locura cambie de paradigma y abandone la valsa de los locos para ser representada por el gran encierro. No hay tanta distancia hasta que los locos pierden el espíritu de verdad y se convierten en la imagen de lo improductivo y enemigos del orden. No obstante, sobrevive de ello pequeñas manifestaciones que recuerdan la trayectoria pasada. Cuando la seriedad recupera el orden del mundo y se debilita la cultura popular sobre la risa, sobrevive su espíritu en lo puramente artístico. Queda ahora, centrándonos ya en lo cómico circense, descubrir que queda del chamán, de las fiestas de liberación o de los planteamientos filosóficos renacentistas. Queda ahora, pasar a ver, de que manera el payaso gestiona su pasado transgresor.

### 6.3. La transgresión del payaso

En este momento, después de haber profundizado en la evolución histórica del hombre y la risa hasta la llegada del circo moderno, es posible plantearse un análisis de la figura del payaso como consecuencia de toda la herencia transgresora. Si acudimos a las referencias encontramos numerosas relaciones con el material expuesto. Pascal Jacop (2002) dice que: *“Inspiré par de nombreux fantômes , d'Arlequin à Bobèche, le clown es le résultat d'une succession d'influences. Il emprunte beaucoup au cours des siècles précédents pour mieux se définir aux alentours du XVIII sicle”*<sup>36</sup> (p. 108). De esa forma, los escritos sobre la figura del payaso evidencian la relación en torno a la *Comedia del arte* y sus consecuencias. Gasch y Dimas (1961) lo recogen así: *“Dentro de esa concepción del hombre y la vida hay que circunscribir la denominada “Commedia dell’Arte” (...) Indudablemente es de aquí, de estos personajes, de donde proceden y toman sus señas de identidad”* (p. 57). También Eguizábal (2008), en el catálogo de la exposición *El circo en el Arte Español*, donde él era el comisario, insiste en la importancia de la *Comedia del arte* como género clave para el desarrollo último de la figura del payaso:

En realidad, el origen de los payasos de circo se sitúa en referencias diversas, en el teatro: el campesino bufón de las comedias inglesas y el gracioso del teatro español; y más aún en la *Commedia dell’arte* que, sobre la base de una estructura fija, contenía tales dosis de libertad que permitía a los actores improvisar buena

---

<sup>36</sup> Traducción: Inspirado por muchos fantasmas, desde Arlequín a Bobèche, el payaso es el resultado de una sucesión de influencias. Se toma prestado mucho en siglos anteriores para definirse mejor alrededor del siglo XVIII.

parte sus actuaciones, según la inspiración, la respuesta del público o su propio temperamento. (Eguizábal, 2008, p.21)

En ese sentido Armiñan (1958) recuerda también la influencia shakesperiana en el tratamiento del payaso: “*No cabe duda sobre la influencia que ejerció Shakespeare en la creación del payaso moderno (...) La Commedia dell’Arte fue otro de los elementos que marcaron su huella en la en la configuración del payaso actual*” (p. 74). No obstante, aceptando lo expuesto, es oportuno analizar si esas conexiones que se establecen se originan de forma gratuita, o por el contrario, tal como podemos intuir, es a partir de lo transgresor donde se produce el punto de coexistencia. Trataremos de descubrir así, de que manera opera el pasado transgresor de la risa en la corporalidad y función del payaso, para poder saber también si el elemento impugnativo es condicionante y reafirma a la vez el lenguaje clownesco.

Ahora bien, para proceder a dicho análisis hay que contemplar y tener en cuenta primero que existe un desdoblamiento en la corporalidad del payaso moderno. De esta forma su figura total, lo que representa, queda condicionada por la relación dual de dos partes que generan la unicidad. Nos referimos al personaje de *Augusto* y al de *Carablanca*, que a finales del siglo XIX se consolidan como pareja tal y como sostiene Eguizábal (2012, p. 148) o Higuera (1998, p. 58). El *Carablanca* y el *Augusto*, son dos presencias fundamentales que se contraponen y se complementan y que dan al tonto y torpe frente al listo, realizado e impoluto.

Hay que dejar claro que cuando nos referimos a esa relación dual existente en el lenguaje del *clown* hablamos de roles y no de números. Por ello, en muchas ocasiones, las intervenciones en escena se realizan por más de dos payasos. No obstante, mantienen en su conjunto, el desdoblamiento de sus funciones. En este sentido Sarmiento (2000) en su libro *El circo que yo he visto* habla de la figura del

*Contraaugusto* para explicar las escenas con tres payasos: “*Todavía se incorporó a veces otra tercera persona, con las mismas características que el segundo, y que tomó el nombre de contraaugusto. Ahora a veces son grupos de hasta seis o siete personas las que sales a pista (...)*” (p. 51). Dicho *Contraaugusto*, suele ser musical, pero refuerza, en cualquiera de los casos, la locura del primer *Augusto*. Esa división de roles es la clave en el proceder del payaso en la actualidad pero también un mecanismo habitual y propio de lo cómico en cualquiera de sus manifestaciones.

Aunque el *Blanco*, como también se le conoce al *Carablanca*, y el *Augusto* tienen orígenes diferentes, su relación, como elementos únicos, la encontramos en todas las manifestaciones artísticas y festivas propias de la cultura popular que antes analizamos. Es por ello, que tenemos que pensar en la pareja bajo la idea de dos elementos opuesto que generan un todo mayor, indispensable para comprender la individualidad de cada una de las partes.

Se nos introduce así en esa concepción clave propia del análisis literario por la que los personajes se estudian y comprenden de manera dual y como complementos. Hay en su relación mucho de ese componente mítico que existe en la idea de los gemelos irreconciliables, que fundamenta el mitologema de la pareja, y al que se acudirá, sobre todo a partir del siglo XIX, para entender la historia y a los personajes. Caín y Abel, Antígona e Ismene, Adán y Eva, son ejemplos de esa concepción del personaje, también literaria y artística, donde uno no es nada sin el otro, porque la existencia del primero es recíproca y necesaria para el entendimiento del segundo. *Carablanca* y *Augusto* necesitan ser vistos como un todo global que se une para potenciar el sentido mismo del otro.

De la Serna (1968) dedica las siguientes palabras a tratar de explicar el origen del *Carablanca*:

El *clown* es un *pierrot* que, fracasado, ha encontrado una fórmula de arreglo para su fracaso. Se ve el *pierrot* que hay bajo el clown, se le reconoce y no se le reconoce; pero es el *pierrot* que se ha salvado a su melancolía superior de un modo elevado y sabio, que se ha vengado de su destino... En el *clown* ha hecho crisis la enfermedad de *Pierrot*, y así trabaja en el mismo programa, junto a *Arlequín*, que también a transformado su monotonía (...) (p. 39)

Aparece aquí la figura del *Pierrot* como clave para el entendimiento del *Carablanca*. Pero, no obstante, hay que tener claro que el *Pierrot* surge como consecuencia de una idealización francesa del personaje de *Pedrolino*, propio de la *Comedia del arte* italiana. Sin embargo, a pesar de que el *Pierrot* fundamenta la consolidación del *Carablanca*, también deja características imprescindibles en el *Augusto*, por lo que, en él se encuentra parte del desdoblamiento del carácter de ambas dualidades. Pasemos entonces a analizar la personalidad de *Pedrolino*, la evolución al *Pierrot*, y como de éste se configura la dualidad clownesca.

Beltran (2011) nos dice referente a *Pedrolino* que “ *Aparece en la segunda mitad del siglo XVI, al comienzo no es muy diferente de los otros criados, pero luego se convierte en un personaje de intención más seria, es tierno, fino e ingenio como un enamorado pastori*” (p. 9). Se diferencia del resto de criados que componen por su juventud y por su naturaleza de bonachón y confiado, fruto del cual se veía engañado en continuas ocasiones. Honrado para hacer maldades pero muy inteligente para librarse de los castigos, asume también cierta violencia, pero sus intentos por golpear siempre son fallidos, algo que nos recuerda al universo clownesco.

A pesar de que en ocasiones ha jugado otros papeles como el del joven amante o el de posadero, su origen como personaje sirviente se refleja en su traje amplio y claro y su cara cubierta de polvo blanco de la harina. Suele conectarse la amplitud de sus ropajes con el hecho de que sea el más joven de una gran y humilde familia, y que su vestimenta sea prestada por sus hermanos mayores. Al ser el más pequeño y siguiendo las órdenes de la sociedad debe dormir con los animales *entre la paja*, por lo que también se lo conoce como *Pagliaccio* de donde procede la palabra payaso (Eguizábal, 2008, p.21).

Amante de los animales por razones obvias, *Pedrolino* es solitario, observador de los otros personajes y sobre todo de *Colombina*, la más famosa de las sirvientas italianas, por la que sufre eternamente por un amor no correspondido. Fruto de esta tristeza suele llevar pintada una lágrima debajo de un ojo, lo que se convirtió en su máximo distintivo. En el siglo XX aparece también con el traje negro y en ocasiones la lágrima se substituye por una cruz en el ojo.

*“Provoca efectos cómicos por su candor. No emplea máscara, sino la cara enharinada. Es el antecedente del Pierrot francés”* (Beltran, 2011, p.9). Cuando la *Comedia del arte* llegó a Francia, donde triunfó y se desarrolló, el personaje de *Pedrolino* se adaptó al gusto de los franceses. *Pierrot* pierde la astucia que era propia de los *Zanni* (criados en la *Comedia del arte*) desarrollando su carácter más torpe fruto del su eterno estado de tristeza por el amor, ya no de *Colombina* sino de la luna. El Romanticismo francés convirtió al personaje en referente ya que personificaba los ideales del movimiento, asumiendo así una nueva potenciación de su simbología.

Sin embargo la personalidad de *Pierrot* se modifica con la llegada del *Carablanca* del circo. *“(...) es el payaso frio y lunar, plateado y luminoso en sus*

*aditamentos pero encarna lo terrenal*” (Eguizábal, 2012, p. 148). De apariencia fría y lunar como el *Pierrot* romántico, con la cara blanca como aquel sirviente manchado de harina, conserva de él también la audacia e inteligencia que tenía el *Pedrolino* Italiano. No obstante, en esa dualidad frente al *Augusto* representa la ley, el orden, la represión y el mundo adulto; características que no se corresponden con su apariencia. El *Carablanca* es el orden frente al caos, que habita en la figura del *Augusto*, que a pesar de tener una apariencia más excéntrica es el verdadero lunático. De algún modo conserva la apariencia lunar del *Pierrot* francés pero la inteligencia de *Pedrolino* italiano.

Por el contrario: “*El bufón es el antecedente del payaso loco, del Augusto*” (p.21). Así, sintetiza Eguizábal (2008) el origen de la figura grotesca del otro personaje que completa la dualidad mitológica. El *Augusto* procede de Augusto Magrini (Eguizábal, 2008, p.23) quien descubrió, o redescubrió, la comicidad oculta en las caídas, tropezones y bofetadas, accidentes eternamente cercanos a las narices rojas, nariz precisamente de ese color como consecuencia de dichos accidentes. Si antes veíamos que la palabra payaso procede del *Pagliaccio* italiano, la palabra inglesa *clown* hace alusión a la torpeza clownesca: “(...) *el término ingles clown deriva de clod, terrón, que también significa patán*”. (Eguizábal, 2012, p. 148).

Esa torpeza es la propia del *Augusto*, que de algún modo evoluciona aquella que el *Pierrot* encontraba al estar ensimismado en su amor a lo imposible. “*En cierta forma sus trajes contrastan con sus personalidades*” (Eguizábal, 2008, p.23). A pesar de que como decimos su apariencia es puramente terrenal caracterizada por ropas viejas y muy amplias como las del *Pedrolino* italiano, *Augusto* representa al verdadero soñador frente al orden y la ley expuesta por el *Blanco*. De alguna forma asistimos a una mezcla de los componentes que surgen y

se separan ante la evolución del *Pedrolino* al *Pierrot*. Es como si aquel personaje de la *Comedia del arte* y su evolución entrara en crisis consigo mismo, y convirtiera en dos personajes las discusiones de su pensamiento, de su personalidad y de las interpretaciones sobre él. Tenemos la sensación, y quizás solamente sea eso, de que detrás de una escena de *Carablanca* y *Augusto* hay un *Pedrolino* invisible riéndose de sí mismo.

No obstante, y volviendo nuevamente a su dualidad, la relación que existe entre ambos viene principalmente marcada por la oposición de sus pretensiones: “(...) los diálogos entre *Augusto* y *Carablanca* (el tonto y el listo, el loco y el cuerdo) representan la lucha de dos mundos opuestos, el de la racionalidad que personifica el payaso blanco y el de la excentricidad que simboliza el de la nariz colorada” (Eguizábal, 2008, p.23). Ahora bien, sus intervenciones no sólo se caracterizan por oponer la razón al universo de locura, sino que también, cada uno de sus juegos escénicos, culminan siempre con el triunfo de la sinrazón. Detrás del triunfo de *Augusto*, se esconde, para el gusto del espectador, algo puramente pasado. Hacemos, de este modo alusión al espectador, pues como explica Eguizábal (2008): “El público, por supuesto, simpatiza con aquel que encarna el delirio, con quien parece más digno de compasión, vestido con sus remiendos y zapatones” (p.23). Encontramos, muchos aspectos que reconocemos de lo antes analizado con ese triunfo de la locura.

Cada una de sus intervenciones, es en cierta forma, un elogio a la locura, un canto a partir del cual observamos el mundo a través de los ojos del loco, que nos lleva a la verdad, del mismo modo, que el humanismo renacentista, y por consecuencia su literatura, reflejaba en su cosmovisión del mundo. Pero además, hay también mucho de lo festivo medieval. El público disfruta al observar la impugnación realizada por parte del *Augusto* al mostrarse triunfante frente al

*Carablanca* que es la ley. Su triunfo, es más que el de uno frente a otro, es el estallido temporal, momentáneo y festivo de la vida al revés, de una temporalidad micropolítica, por la cual celebrar, que el orden y la ley es vencido por la locura de lo festivo. De esta forma el carácter micropolítico que se consolida durante la Edad Media y el Renacimiento continúa intacto en el payaso.

Don Quijote y Sancho, *Arlequino y Pantalone*, Mengo y el *Señor* son antecedentes inmediatos de ese tipo de relación cómica que desarrolla el mitologema de la pareja hasta la consolidación de *Augusto y Carablanca* como personajes definidos. También son además personajes nacientes como consecuencia de todo el universo festivo popular, y que continúa viva esa relación que se establece a través de la locura (inmersa siempre en quien juega el papel del loco y el papel del cuerdo) y que permite mantenerla en la modernidad mediante lo artístico. Así el teatro y el arte, también el callejero y trashumante, el de bufones y de grotescos avanza en este tipo de relaciones donde la degradación y la dualidad se vuelve imprescindible para reflejar la comicidad de las relaciones sociales. Esa dualidad se sostiene de forma imprescindible en la configuración de los personajes de *La Comedia dell'Arte* y pasa con ella al payaso circense.

Otras visiones fundamentan la relación entre ambos payasos como una evolución de la existente entre *Arlequín* y *Polichinela*. Acudamos al análisis de Beltran (2011) para definir las características de cada personaje. *Arlequín*:

Es el personaje más inquieto y vivo de la Commedia Dell'art (...) Arlecchino pertenece a la población de la parte baja, y encarna al trabajador temporal de la región que busca trabajo en Venecia. Arlecchino se pone al servicio de los grandes personajes encontrando así su lugar de representación dentro de la jerarquía social en el juego teatral (hoy podríamos decir que representa al inmigrante). Su aspecto físico es muy conocido: lleva una máscara negra de

cuero, donde algunos ven el testimonio de un origen infernal. (...) Su máscara, con muy poco perfil, presenta rasgos simiescos y diabólicos, que deja bien visible su maxilar y su boca preparada para la burla y la risa; lleva también sobre la cabeza un pequeño sombrero, que no cubre totalmente su cráneo afeitado (siguiendo la tradición de los mimos antiguos). Lleva un traje ceñido al cuerpo y remendado con recortes de figuras geométricas multicolores bordadas en la ropa. Al principio, su vestimenta era muy modesta y sus rotos y agujeros fueron tapados con telas de todas las procedencias. Este traje, diferente del que conocemos, se estilizó durante el siglo XVII: los andrajos se convierten en triángulos azules, verdes y rojos, dispuestos simétricamente y bordeados por un galón amarillo. Su vestido se completa con zapatos planos que le dan extrema ligereza y le permiten ejecutar numerosos saltos y acrobacias. Lleva una porra colgada al lado que le sirve, según convenga, de cucharón, de cetro o de espada, y a la que se le han otorgado connotaciones eróticas (muchos grabados lo prueban). También transporta una bolsa y una lata atada a su talle. Es un personaje rústico, enigmático e inaccesible, farsante y fantasioso; es un ingenuo con toques de locura a veces genial; no se sabe si se mofa de sí mismo o de los demás. Optimista por naturaleza, Arlecchino es especialmente grosero, un servidor paciente, goloso, enamorado, desenvuelto por razón de su dueño o de sí mismo; se aflige y se consuela como un niño endemoniado, es oportunista y sus burlas persiguen algún interés. Se muestra muy hábil para escapar de una situación difícil y para divertirse a pesar de las dificultades. De movimientos ligeros, graciosos, felinos, flexibles, inagotables, se expresa a través de los caracteres de animales que reflejan las diferentes facetas de su personaje: es a la vez, mono y gato. Mono por su agilidad; pero gato también por su autonomía, su independencia. (Beltran, 2011, p.8)

Por otro lado tenemos a *Polichinela*:

(...) es originario de Nápoles, que es a la vez ciudad alta y ciudad baja, como Bérnago. En sus orígenes habrían existido dos Pulcinella, el uno tímido y el

otro estúpido. Prácticamente tiene los mismos defectos que los otros criados. En el juego de la representación encarna el buscavidas independiente que conoce muy bien los bajos fondos de la ciudad. Su nombre se cree que deriva de pulcino (polluelo). Cuentan que se encuentra en un gran huevo y no puede salir. Pía para atraer la atención; pero el diablo lo coge por la espalda y lo deja caer, de ahí su famosa joroba, que lo hace verdaderamente horrible. También se contempla la posibilidad de que provenga más bien de fiulce (pulga) por su mordacidad, sus agudezas y saltos imprevistos. En su joroba lleva el sentido del ridículo propio y ajeno. Su arma secreta es la ironía, que emplea siempre con gran ingenio. Es un viejo solterón, fantástico, egoísta y sensual. Un verdadero camaleón imitando, actúa como magistrado o poeta, dueño o criado, siempre atormentado. A menudo, es cruel, lascivo y ladrón, y trata de olvidar su desgracia física vengándose sin piedad o hundiéndose en placeres brutales, y, al tiempo que dice las cosas más ingeniosas, come cantidades inverosímiles de tallarines en una escupidera. Su traje es un cuello ancho y de pliegues, una blusa amplia de tela blanca apretada debajo del vientre por un cinturón grueso de cuero en el que se ajusta un sable de madera y una bolsa. Un gran gorro sin borde, como de molinero (representado en los cuadros de Tiepolo). Su máscara es cruel y fría, con una nariz ganchuda en forma de pico, que recuerda a una rapaz, espiritual y ridículo, y su aspecto es erótico y sentimental. Este napolitano mordaz, estúpido y grosero es vivo e insolente. A pesar de su físico, se mueve infatigablemente, su movimiento es liviano, danzante, ligero: en el escenario, su juego se basa en el contraste entre la inmovilidad absoluta y la agilidad inmediata, con un espíritu que linda con la demencia. Se destaca en tres matices característicos: su forma ingeniosa de ser directamente grosero, su aspecto erótico-sentimental, que se disfraza con un lenguaje mordaz, y la burla” (Beltran, 2011, p.p. 9-10).

La relación entre ambos viene marcada por el ideario antes analizado del orden frente al caos, por el cual el empleado se revela frente a su jefe:

¿No será la relación entre carablanca y agosto una reproducción, hoy ya muy evolucionada y modificada, del contraste entre Arlequín y su jefe? El Augusto torpe y chapucero, pero que a menudo se toma la revancha sobre el *Blanco*, en efecto parece un pariente no muy lejano de Arlequín, que con sus astucias conquista la simpatía del público por tener ventaja sobre el antipático amo. (Duranti, 2006, s.p)

Del mismo modo, dicha relación viene sostenida por los mismos parámetros. El sirviente que encarna el orden y la ley, y el que encarna la locura y el desorden. El triunfo de la locura, existe de la misma forma que en los ejemplos antes señalados. Ahora bien, a pesar de que en su propia configuración la relación entre los payasos y los personajes de la comedia italiana está más que evidenciada, el conector último se encuentra en una persona que además es considerado el primer payaso moderno; hablamos de *Grimaldi*:

El vínculo entre el payaso de hoy y la “Comedia dell’Arte” pone un acento importante en quien los historiadores, con una cierta unanimidad, reconocen como primer payaso europeo: Joseph Grimaldi(1778-1837). En el libro “Clowns & Farcerus” de 1982, Grimaldi es definido como “*si no uno de los padres, el padrino del arte del payaso*” y de hecho podemos considerarlo como el punto cero de la evolución de ésta legendaria figura cómica. Grimaldi nace en Londres, pero su padre Giuseppe, como se deduce de su nombre y apellido, era de descendencia italiana. No tan sólo en el nombre hay una influencia, sino también en el hecho de que se hubiese llevado a sus escenarios británicos, antes incluso que sobre las pistas, elementos de la “comedia dell’Arte” y de la pantomima. (Duranti, 2006, s.p)

De esta forma, la influencia italiana propia del célebre payaso (el primer *Carablanca*), es el factor último para confrontar ambas realidades tal como nos explica Duranti en la cita anterior. Fuera como fuese, la *Comedia dell’Arte* está

presente de forma evidente en todo el entramado cómico circense, y a su vez, como ya hemos repetido en varias ocasiones, porta consigo mucho del material festivo popular medieval y renacentista. Arturo Castilla (1986) dice que de ella emana el verdadero sentido del *clown*, aquél que no necesita la palabra para convertir en gesto lo que es imposible expresar de otra forma. *Charli Rivel*, *Grock*, *Grimaldi* y *Chaplin* se convierten, según su opinión, en los máximos representantes de esa parte de lo cómico que huye de la palabra para convertirse en arte:

(...) mucho más profundo y sincero. El valor del gesto ante la palabra. Una forma de expresión, que arrancado de las mismas raíces de la Comedia dell'Arte, convierten al mítico Arlechino en la grotesca figura del *clown*, con cuya máscara acabaría transformándose en el circo el sentido burlesco del humor. (p.42)

Pero, volviendo a la figura del primer payaso moderno, recordamos que antes mencionamos que la configuración de la dualidad clownesca se hace evidente a finales del siglo XIX, concretamente, tal como sostiene Eguizábal (2012, p.162) de la mano de *Footit y Chocolat*, en el *Nouveau Cirque* en 1889. A partir de entonces la relación entre *Blanco* y *Augusto* se produce a veces sin decir una palabra, otras llenando la escena de divertidas frases, pero, en cualquiera de los casos, pasa a ser el principal mecanismo de lo cómico-circense. No obstante, hasta entonces, no puede ser analizado tal como hemos propuesto. De esa manera es oportuno encontrar de que forma se propicia las primeras manifestaciones cómicas en el círculo escénico para tratar de comprender si del mismo modo que la relación entre *Carablanca* y *Augusto* se fundamenta a través de su pasado hereditario. En este sentido Eguizábal (2012) explica que:

Los payasos originarios, en un espectáculo de monta como era el primer circo, eran jinetes cómicos, a veces subidos a lomos de un mulo o una burra por aquello

del gracioso contraste con la figura arrogante del jinete (...) estos primeros jinetes cómicos eran, la mayor parte de las veces, los mismos caballistas que habían asombrado poco antes al público con sus destrezas y sus acrobacias de galope. (p.150)

Por ese motivo al hablar de *Grimaldi* y la figura de los primeros payasos tenemos que retroceder nuevamente hasta el espectáculo de Philip Astley y su circo ecuestre. Tal como se explica, los primeros payasos eran jinetes cómicos, muchas veces los mismos que antes habían realizado los números en tono serio y que ahora con una graciosa vestimenta jugaban con los tropezones, las caídas, su torpeza y el miedo mientras realizaban los ejercicios acrobáticos sobre los caballos. Juegan, estos primeros cómicos, la torpeza de *Pedrolino* al intentar golpear y fracasar, y la propia también del *Pierrot* al sentirse abstraído por el amor a lo imposible.

No obstante, a pesar de que se doten las peripecias de un carácter cómico, no abandonan su sentido heroico, y condicen así en ser explicada bajo los mismos parámetros que antes estudiamos en la corporalidad heroica. El héroe se torna cómico cuando el camino hacia el valor añadido que sostiene la heroicidad se llena de continuos tropiezos. Esa es la fórmula primera y básica de lo cómico en el circo, el fracaso obtenido en la búsqueda del éxito, o lo que es lo mismo, la dura batalla del *clown* por mostrarse héroe. Ahora bien, el éxito, siempre acompaña al payaso, y por largo que sea el intento, detrás de su recorrido cómico siempre aparece su otra cara de héroe. Los componentes heroicos se cargan así de comicidad bajo el binomio éxito-fracaso.

El fracaso se convierte de esa forma en un elemento fundamental no sólo de aquellos primeros payasos sino que también se mantienen toda la tradición clownesca. Cuando el teatro contemporáneo redescubre todo este universo cómico

y lo utiliza como materia de renovación escénico traspasa esa fórmula basada en el fracaso a lo que hoy en día entendemos como lenguaje del *clown*. Jacques Lecoq (2009), importante figura del teatro gestual y conector evidente entre toda la cultura popular y las nuevas vertientes teatrales describe el proceso de la búsqueda del *clown* de esta forma en su libro sobre pedagogía gestual:

Un día pedí a los alumnos que se pusieran en un círculo, -reminiscencia de la pista circense- y que nos hicieran reír. Uno tras otro, lo fueron intentando, con payasadas, piruetas, juegos de palabras a cuál mas fantasioso. ¡Todo inútil! El resultado fue catastrófico. Teníamos la garganta oprimida, una sensación de angustia en el pecho, todo aquello se estaba volviendo trágico. Cuando se dieron cuenta del fracaso, pararon la improvisación y se volvieron a sus sitios para sentarse, despechados, avergonzados, incómodos. Fue entonces, al verlos en aquel estado de abatimiento, cuando todo el mundo se echó a reír, no del personaje que pretendían presentarnos, sino de la persona misma, puesta así al desnudo. ¡Lo habíamos encontrado! El clown no existe por separado del actor que lo interpreta. El clown es el que – acepta el fracaso- el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad.(...) Pero no basta con fracasar en cualquier cosa, además es necesario fracasar en aquello que se sabe hacer bien, es decir en una proeza. (..) El trabajo clownesco consiste en poner en relación la proeza y el fracaso. Pedidle a un clown que haga un salto mortal, y no lo conseguirá. Dadle una patada en el trasero y dará un salto mortal como si tal cosa. En ambos casos nos hará reír. (pp. 210- 214)

Se juntan en ese camino muchos factores importantes. Por un lado tenemos el papel del fracaso, que evidencia y potencia el posterior éxito. El ejemplo que emplea Lecoq a través de la patada en el culo es perfecto para entender este componente. Por ello el juego que el *clown* establece a través del miedo y del fracaso no niega ni oculta la realización final de esa peripecia acrobacia o despropósito típica del payaso. Los tropiezos, las caídas y los nuevos

intentos en las acrobacias ecuestres de los primeros payasos no son más que un elemento añadido, un complemento que se suma a la propia realidad circense de sus ejercicios. Desde nuestro punto de vista y analizando el valor transgresor del *Cuerpo del payaso*, no podemos obviar el mismo valor transgresor existente en el héroe, pues el jinete que se muestra como payaso no por ello deja de ser jinete. Toda escena final del *clown* consiste en conseguir aquello por lo que lucha y tantas veces fracasa. “*Al final siempre ganará la apuesta*” dice Alfredo Marquerie (1955, p. 204) referente al *Augusto* en uno de sus *Poemas de la Pista*. Héroe y parodia se conjugan al mismo tiempo para descansar la seriedad que conlleva la presencia de la muerte y tornar todo ese lenguaje, en fiesta, diversión y espectáculo.

Incluso en la actualidad, otorgar al acto circense componentes cómicos significa un extra dentro del nivel necesario para su realización. Por tanto, esos payasos ecuestres, que dan origen a una tradición cómica dentro del universo circense, significan un nivel superior dentro de la disciplina, que supone y evidencia el dominio necesario para jugar a falsear los tropiezos para después salir airoso al alcanzar el éxito.

Pero el fracaso en sí mismo encierra algo todavía más trascendental, tal como insinúa el propio Lecoq (2009): “*A través de ese fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír*” (p. 214). Así, a través de la acción de fracasar, el *clown* descubre al espectador presente, el hombre existente detrás de su nariz roja o cara blanqueada, y se convierte en el único reflejo de lo humano entre monstruos y héroes. Del mismo modo Henri Bergson (2011) insiste en esa relación de la risa con lo puramente humano:

No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos

reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reiremos de un sombrero; pero no nos estaremos burlando del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado unos hombres, del capricho humano que lo ha moldeado. (p.10)

Lo cómico se entiende de esa forma como una manera de potenciar la transgresión heroica, pero a su vez una forma de descubrir su naturaleza humana. El *Cuerpo del payaso* es reflejo del nuestro propio que se muestra oculto a través de un tratamiento corpóreo basado en las deformaciones y el fracaso. Es cierto que el público niega ser el clown, por eso sonrío, se ríe o carcajea. Lo divino no siente como nosotros, y ya nos encargamos nosotros de que lo monstruoso no sientan, sin embargo el *clown* habla en esencia de nosotros mismos.

El payaso muestra aquello del hombre que nos hace reír, para a través de la risa reactivar el espíritu crítico transgresor. En este sentido se transforma en un puente que conecta el reflejo del hombre con el hombre mismo, y al hombre con su capacidad de pensar. Así lo sostiene Raúl diciendo que : *“El payaso es, incluso en su aparente estupidez, el intelectual del circo que sabe tocar los resortes del espectador y modular estados de ánimo, hacer juegos con las ideas y malabarismos con las palabras”* (Eguizábal, 2008, p.23).

Se abre, en este punto, un nuevo camino que parece contradecir aquello que al comienzo dábamos por supuesto. Se nos plantea, principalmente a través del análisis de Lecoq, la figura del payaso como reflejo de lo humano, sin embargo no olvidamos ni negamos aquel planteamiento que dividía el trabajo de esta investigación y por el cual descartábamos la presencia de lo humano en cualquiera de las corporalidades circenses. Recordamos que el estudio que comenzábamos sobre la tipología corpórea en el circo nos dejaba dos conclusiones claras. Por un lado que existe un cuerpo que está por encima del

cuerpo normalizado y con el que el espectador no se identifica por su lejanía y al que nosotros hemos prestado estudio bajo los componentes de heroicidad. Por otro, un cuerpo al que el espectador acepta como inferior a sí mismo con el que no quiere identificarse y que hemos estudiado a través de los conceptos de monstruosidad. Afirmábamos también con rotundidad que la tercera opción, aquella que planteaba el reflejo de lo igual, es decir el reflejo de la corporalidad humana no existe dentro del circo por el simple hecho de que destruye el propio entendimiento de lo circense. Pues bien, ninguno de las cosas cambia.

El *Cuerpo del payaso*, si tuviéramos que agruparlo en una de esas dos opciones, se situaría dentro de los cuerpos que el espectador entiende y acepta como inferior al suyo propio, de ahí que provoque risa. Sin embargo esa catalogación es según la percepción del espectador y escapa la realidad y la función de su existencia. Por lo tanto es un cuerpo que aparenta en tanto y en cuanto no refleja aquello a lo que verdaderamente representa. El espectador asistente no se ve reflejado en el comportamiento del *clown*. Sin embargo conecta con el a través del fracaso. Tampoco el cuerpo de éste es una muestra de la corporalidad humana. Existe por un lado un tratamiento corporal que diferencia al espectador del espectáculo y por el cual lo convierte en atractivo. También una predisposición por parte del que ve de no aceptarse como payaso.

Evidentemente, sabemos que dijimos, y no rectificamos, que en el circo no se muestra el reflejo de quien lo contempla. Dijimos, y no lo olvidamos, que el naturalismo y el realismo no tienen cabida en la carpa porque se alejan de lo novedoso y de la sorpresa. Es cierto, lo dijimos y lo seguimos diciendo. Porque pese a que el *clown* habla de nosotros, nos identifica y nos conecta a través del fracaso, no se nos muestra con un cuerpo similar al nuestro. El yo está encerrado en un cuerpo trabajado, codificado y estudiado. Es un símbolo que esconde, en su interior, la verdad del ser, pero nunca sin dejar de ser símbolo, sin dejar de ser

código, sin dejar de ser lenguaje. Es el descubrimiento posterior, la anagnórisis de que nosotros mismos podemos estar representados por cualquiera de los personajes absurdos que contemplamos, lo que identifica ambas realidades. Es en ese momento cuando lo humano se muestra y cuando el *clown* reactiva el carácter transgresor propio de la comedia y que resucita como espíritu crítico, liberador y filosófico. Es por ello que hay que entender la existencia del payaso como algo más que chistes y burlas. Un análisis fiel a la realidad de sus funciones debe incluir su lado más comprometido con una propia cosmovisión de las cosas. *Grimaldi* en sus memorias reafirmaba su compromiso con la función existencialista del payaso de la siguiente forma:

Soy el payaso, y mi misión es convertir la tristeza humana en alegría. Soy el payaso, y mi deber es- no importa lo que yo mismo sienta- hacer olvidar a los demás sus penas y desgracias. La pista me espera siempre. Soy el payaso, y no tengo derecho a quejarme si siento hambre, ni a llorar en el caso de perder uno de los míos, ni a acompañarle en su último viaje. Soy el payaso, y debo reír, incluso cuando llora mi corazón. (...) El circo abarca la risa, las lágrimas y los sufrimientos para todos los hombres, cualesquiera que sean su nacionalidad y color de piel. Con su carpa, sus mástiles y sus maromas, es como un barco que navega por todos los vientos, con buen y con mal tiempo, un barco cuya tripulación se encuentra metida en una lucha sin fin. Cada vez que he llegado a un nuevo país, la gente me ha mirado con curiosidad porque yo no era como ellos. Y es verdad: yo no soy como los demás. Soy el payaso, y mi dicha consiste en hacer felices a los hombres. (Rivel, 1973, pp. 233-234)

En este sentido, el payaso retoma la función del bufón, al poner en marcha su componente de reflexión sobre lo que provoca risa: *“Muchas veces cuando uno habla de temas espinosos, (...) con el humor uno le resta un poco de peso al tono del discurso, pero el discurso sigue siendo, muchas veces el que uno tiene ganas*

*de decir y de hacer*” El payaso *Tomate* (citado por Infantino, 2010, p.58). Se muestra el payaso puente entre el héroe y el hombre y nos descubre la verdadera realidad de todo lo que aplaudimos o abuchamos. Su humanidad se deja entrever cuando nos hace pensar, no como espectadores, sino como seres que buscan la liberación a través de la carcajada. El payaso argentino *Chacovachi* (citado por Infantino, 2010) habla de esta forma del espíritu crítico de su trabajo:

Los malabares, la acrobacia, el monociclo, las parodias, son excusas para estar en escena y la política, la muerte, Dios, las drogas. Esto no lo inventé yo. Siempre fue tradicional en los payasos. Los militares, el poder en sí, son las cosas de las cuales yo hablo, de las cuales me río. No es que me río como un tarado, me río para poder alejarme, observarlas y entenderlas, que es lo único que podemos hacer con esas cosas, porque cambiarlas es muy difícil, ningún payaso va a cambiar nada. (...) Pero el público con eso gana poder reírse de esas cosas y que le quede el bichito en la cabeza, o simplemente sentir el momento de la crítica en voz alta en una plaza pública. (p.59)

Existe, como estamos viendo, un compromiso superior por parte del payaso que devuelve al hombre moderno el sentido transcendental pasado. El espíritu impugnativo del payaso, además de reactivar desde otro punto de vista lo transgresor del héroe, retoma el duende de lo cómico que conectaba al hombre con el espíritu crítico de la cultura popular. Se incluye no obstante, del mismo modo que veíamos en el carnaval, a él mismo en la crítica, pues la degradación del universo, a través de lo grotesco de sus cuerpos y de sus actos, marca cada una de sus entradas.

Pero la idea del payaso como pieza clave para hacer pensar, es desarrollada no sólo en los análisis circenses sino también filosóficos. En este contexto María Zambrano (1957) expresa lo siguiente:

El payaso mimetiza desde siempre y con éxito infalible el acto de pensar, con todo lo que el pensamiento comporta: la vacilación, la duda, la aparente indecisión. El alejamiento de la circunstancia inmediata, esa que imanta a los hombres (...) Mimetiza esa peculiar situación del que piensa que parece estar en otro mundo, moverse en otro espacio libre y vacío. Y de ahí el equívoco, y aún el drama. El hombre que piensa comienza por alejarse, mas bien por retirarse como el que mira, para ver mejor. Crea una distancia nueva y otro espacio, sin dejar por eso de estar dentro del espacio de todos. Para ver lo que está lejos o detrás, oculto, deja de prestar atención a lo que inmediatamente le rodea; por eso tropieza con ello. Y como se mueve en busca de lo que no está a la vista, parece no tener dirección fija, y como su camino es búsqueda parece vacilar. El payaso realiza la mímica de esta situación en forma poética y plástica, o más bien musical. (p.118).

Habla Zambrano en su artículo *El payaso y la filosofía*, del *clown* como eterno pensador, como el que tropieza fruto de su pensamiento, como el intelectual del circo, la mente en un lugar lleno de cuerpos, coincidiendo con el planteamiento de Eguizábal. Según la filósofa española detrás de la risa se encuentra siempre un gesto del pensamiento que esconde la verdad, y por tanto el material crítico que nos libera. Pero el acto filosófico de pensar se convierte también en liberador a través de la risa. El gesto del filósofo-payaso que provoca la risa en un público triste es un acto responsable y de misericordia: “*La suprema misericordia (...) de ofrecer a todos, si no otra cosa, la libertad de un momento, mientras ríe*” (Zambrano, 1957, p. 119). La risa es algo propio de la humanidad, y en ese acto de reír une a filósofo y pensamiento y rompe, como ocurría con las festividades medievales, las barreras de las diferencias, anudando en una la presencia de lo puramente humano:

Hay siempre venganza en la sonrisa, una venganza sutil. Y cuando es una multitud la que sonrío, será debe de ser, porque se siente vengada en forma

pacífica, armoniosa, de algo que soporta, que ha de soportar difícilmente.(...) Y así el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, de no poder ser de otro modo; de no poder franquear el cerco que nosotros mismos ponemos a nuestra libertad. De no atrevernos a cargar con el peso de nuestra libertad, lo cual se hace sólo pensando. Sólo cuando se piensa se carga con el peso de la propia existencia y sólo entonces se es, de verdad, libre. (Zambrano, 1957, pp. 118-119 )

De esta manera filosofía y circo coinciden en aceptar al payaso como ser pensante, y su existencia como provocación del pensar. Pero esta idea que desarrolla Zambrano proviene, no obstante, de Nietzsche<sup>37</sup> y su filosofía. La figura del *clown* como filósofo es adoptada ya por el alemán para tratar de explicar su pensamiento. Su conexión parte de la idea del *Superhombre*: “*La madurez del hombre es encontrar la seriedad con la que jugaba cuando era niño*” Nietzsche (citado por Palomo, 2013, p.189).

El *Superhombre* para Nietzsche es toda aquella persona que es capaz de crear su sistema de valores propio, identificando como bueno todo lo que procede de su voluntad de poder. El *Superhombre* es aquél que puede responder a la pregunta que se plantea en *Así hablaba Zaratustra*: “*¿Cuál de vosotros puede reír y estar elevado a la vez? Quien escala las más altas montañas se ríe de todas las tragedias, reales o imaginarias*” (Nietzsche, 2013, p.41).

En ese contexto Nietzsche utiliza la imagen del *clown* como imagen de su

---

<sup>37</sup> El filósofo es autor del concepto de *la gran razón corporal* y de *la metafísica del juego*, donde, según él, es la vida la que se juega. A pesar de que su pensamiento pasa por diferentes fases y que nuestro objetivo no es profundizar en su figura, la última parte de su obra se centra en la concepción de la vida como juego, como material lúdico, por lo que propone que el hombre debe basar su vida en crear nuevas mentiras que nos tonifiquen creando bellas ficciones. En definitiva, a través de su filosofía pretende dar herramientas para la creación de lo que él define como *-Übermensch-* o *-Superhombre-*.

idea de superhombre al ser capaz de reírse de la vida:

En este sentido, la risa, que ha sido un elemento de la vida humana bastante relegado en la tradición filosófica precedente, adquiere en el pensamiento Nietzscheano una dimensión filosófica-metafísica muy importante, en la medida en que se manifiesta como condición de posibilidad de la destrucción de los valores impotentes de la tradición moral anterior, y también de la creación de nuevos valores (Roldán, s.f, p.157)

Dice Grimaldi que *“La vida es un juego que hay que jugar. Los sabios la disfrutan y los tontos se aburren de ella. Los perdedores, comprendemos, son los que tendrán que pagar. Los ganadores tienen la gran dicha de poder reír”* (Dickens, 2011, p. 282). De forma evidente, Nietzsche y Grimaldi reactivan la figura del payaso como ente superior, como imagen filosófica, y como puente que conecta al hombre al acto de pensar y de hacerse libre: *“Siguiendo este razonamiento, la risa para Nietzsche no sólo posee un poder disruptivo y disolvente que permite criticar los sistemas anteriores, sino que también es voluntad de construcción: la filosofía del futuro se genera, precisamente, a partir de la risa del niño”* (Roldán, s.f, p. 158).

Descubrimos con éste análisis que no ha cambiado tanto la función de lo cómico desde las comedias griegas, las fiestas medievales, o el teatro renacentista. Su espíritu continúa vivo, al devolvernos a través de sus personajes la crítica, la libertad, la filosofía. Por eso es importante hablar de Nietzsche y de las reflexiones que María Zambrano hace sobre su filosofía, y de todo el carácter pensador del *clown*. No obstante, es del mismo modo fundamental no perder la figura del *clown* desde ese otro punto de vista, el de su corporalidad grotesca que complementa su carácter pensante.

Con él descubrimos, como hemos visto, el reflejo de nuestra existencia. El

*Cuerpo heroico* nos muestra lo que no podemos ser, convirtiéndose en una burla al cuerpo normalizado. El *Cuerpo monstruoso* muestra lo que no queremos ser, devolviéndonos el orden y la tranquilidad. Mientras, el *Cuerpo del payaso* nos muestra lo que negamos ser con la risa pero que de una forma irremediable somos. Tenemos, de esa forma, la totalidad corpórea: lo que adoramos, lo que odiamos y lo que en esencia somos. Tenemos la vida disfrazada de lenguaje circense, la historia de la humanidad luchando por brotar en un círculo mágico. Tenemos los tres grandes cuerpos del circo, el cielo, el infierno y el purgatorio, el artista, el monstruo y el hombre.



## CONCLUSIONES

Llegados a este punto y dejando tras de él la investigación en sí misma, es el momento de retomar las pretensiones del trabajo y contraponerlas con el material hipotético planteado. Debemos, en este sentido, repasar el proceder del estudio para poder destacar las conclusiones obtenidas y dar respuesta a las primeras cuestiones.

Después de tres capítulos analizando la genealogía de los cuerpos en relación a la emergencia del biopoder del hombre, pudimos comprender el enfoque general del pensamiento foucaultiano. De esa manera, analizamos su trayectoria partiendo de sus primeros intereses sobre los saberes hasta llegar a sus últimas discusiones referentes al modo en que la singularidad debía encarnar su material ético. Descubríamos así que la estética de la existencia recuperaba, además de aquella cercanía con el proceder clásico, un sentido determinante como propuesta ética frente a los problemas actuales de lo corpóreo originados con el biopoder. Recordemos que nuestra hipótesis planteaba una relación entre los fundamentos de lo circense y la ética de Foucault a través de tales términos, por lo que recuperar las cuestiones determinantes sobre su estética de la existencia se convirtió en nuestro primer objetivo.

Pudimos observar, a razón de sus primeros textos, como los saberes evolucionan hasta la consolidación del hombre como centro de ordenanza que desde entonces rige, a través de las ciencias, las verdades epistémicas. En ese análisis y teniendo muy en cuenta la relación entre la locura y el saber médico pudimos descubrir como el hombre de la industrialización desarrolla, por medio

del biopoder, tácticas a favor de una dominación corpórea que se adueñe de su productividad. De esa forma y entrando ya en su estudio genealógico profundizamos en su nueva propuesta de análisis por la que relaciona aquellos saberes con la aparición del biopoder. Este segundo enfoque nos permitió adentrarnos en el modo mediante el cual el hombre construye sus ideas en relación a lo productivo y comprender como emana de ellas un nuevo tipo de políticas sobre la vida que reafirman el concepto de alienación corpórea.

Después de habernos detenido en las tácticas y dispositivos que propician ese adueñamiento de los cuerpos pudimos completar el sentido mismo de lo que supone los procesos de normalización y comprender así el contexto sobre el cual buscar cualquier visión de lo singular circense. Una vez claro todo este proceder fue posible comenzar a analizar la última etapa foucaultiana.

La estética de la existencia, que defiende la concepción artística de la vida desvela, además, dos factores que para Foucault son determinantes. El primero de ellos viene marcado por el hecho de que se compone bajo los ideales de una tecnología del yo, a partir de la cual, el hombre debe transformarse para poder acceder a un nuevo modelo de verdad y libertad. Busca por lo tanto moldear, para a través del cambio resolver la tensión que surge de la moral contemporánea. Por ello el segundo factor imprescindible es que la estética de la existencia busca la libertad del individuo frente a las grandes dominaciones. No obstante, ese proceso de libertad no viene marcado por un pensamiento de individualización, sino que queda determinado por una respuesta de resistencia en contra de los mecanismos de sujeción. De ese modo pudimos comprender de forma conjunta el valor que Foucault otorga al acto transgresor, siempre condicionado por la realidad del biopoder y bajo una búsqueda de construir nuevas subjetividades.

Nuestra hipótesis relacionaba lo transgresor de la estética de la existencia con la concepción de los cuerpos circenses por lo que ambos ideales (la resistencia y la libertad) deben estar incluidos en lo que sostiene la aparición de sus corporalidades. La libertad corpórea condicionada y fundamentada en la creación de una resistencia contra los dispositivos serán, a partir de ese momento la base de nuestra conexión. Esto nos ofreció a partir de entonces una doble visión de lo transgresor en lo circense. Por un lado, el papel del acto impugnativo en el espectáculo. Por otro, la relación del hecho transgredido con la realidad de su época y los discursos que genera. Por esa razón comenzamos a profundizar en las características de sus modelos corporales en relación a tales términos.

Para continuar con el análisis estructurábamos la pluralidad de corporalidades circenses intentando construir grupos de análisis específicos. Para dicha estructuración partíamos de la visión defendida desde el comienzo de este estudio por la cual se entendía la relación entre el material artístico y la recepción del espectador como realidades complementarias.

Buscábamos en las reacciones del que ve la construcción de esos grupos de cuerpos singulares, obteniendo de ese modo tres categorías nacientes de corporalidades superiores e inferiores. Descubríamos al mismo tiempo que las corporalidades similares no se manifiestan en la realidad escénica del circo por lo que formulábamos el estudio de los siguientes capítulos destinados a las tres agrupaciones obtenidas: El *Cuerpo heroico*, el *Cuerpo monstruoso* y el *Cuerpo del payaso*.

Sometimos así esa triple división de lo corpóreo a una analítica de todo lo transgresor que fundamenta el pensamiento foucaultiano. El recorrido de su pensamiento, el paso de la sujeción a la búsqueda de la libertad de la singularidad,

se perfiló al final más que como un marco referencial como un enfoque completamente imprescindible para comprender lo relativo a las realidades corpóreas del circo.

En ese sentido el *Cuerpo heroico* resultaba de la aceptación de una corporalidad superior por parte del espectador del graderío que a través de un proceso de diferenciación de realidades cargaba la lejanía corpórea de tintes heroicos. Para poder comprenderlo desplegábamos el análisis del monomito de Campbell donde descubríamos que las características del héroe resultan de los componentes encontrados en los rituales de iniciación, es decir, separación, iniciación y retorno.

No obstante las primeras alusiones a lo transgresor se conectaban con el acto mismo de aceptarlo como corporalidad superior. Veíamos que la etapa de la que nos hablaba Campbell destinada al viaje misterioso se producía en la realidad circense relacionada con los propios límites del conocimiento a través de la sorpresa como base reguladora. El hecho de convertir la sorpresa en el principal elemento de conexión entre público y artista llevaba a este último a indagar sobre las posibilidades corpóreas encontrando en lo aceptado como imposible el principal material del que obtener lo impugnativo. De esa manera el público lo conectaba con el valor añadido del que Campbell nos hablaba otorgando a su corporalidad toda la tradición heroica.

El espectador admira su heroicidad ya que transforma su visión de posibilidad mientras que el artista convierte lo impugnativo en el motivo de su búsqueda. De esa manera se producía una triple relación indispensable para comprender cualquiera de los ejemplos circenses. Por un lado la demanda del espectador que espera ser sorprendido; por otro el artista y la exploración sus

límites anatómicos; y un tercero que contrapone los resultados obtenidos por el artista con su época y la normalización corpórea.

La búsqueda de una corporalidad sorprendente conlleva en sí mismo el intento de una corporalidad que resista a los procedimientos de normalización que Foucault nos explicaba, donde lo singular se convierte en el principal elemento de búsqueda. La construcción de los saberes como base reguladora, las verdades del hombre y las tácticas del biopoder se entrecruzaban, como pudimos analizar, en la búsqueda artística de su heroicidad.

De igual manera descubríamos un factor primordial en este proceso heroico que relacionaba al artista con la posibilidad de muerte. La consolidación de la corporalidad superior se producía por la aceptación del vencimiento a la muerte. El desafío a favor de la imposibilidad llevaba al artista a enfrentarse con sus propios límites anatómicos, lo que suponía, con su vencimiento, la evidencia de su supremacía. Por lo tanto, hallábamos que otro elemento imprescindible es el riesgo que supone la transgresión planteada por sus corporalidades. El vencimiento de la muerte llevaba consigo la transformación de su corporalidad además de una segunda transformación sobre la realidad pensada del que observa.

En este sentido descubrimos que el artista busca con el cambio de sus posibilidades anatómicas la transformación del espectador a favor de convertir ese proceso de subjetivación en admiración corpórea. Se construye así como un cuerpo que busca en su libertad de pensarse posible y en la transgresión de evidenciarlo las bases de una corporalidad determinante. Del mismo modo la aceptación del riesgo de muerte se conjugaba como elemento concluyente.

No obstante, una vez aceptado todo este material nos preguntamos por las razones que llevaron a componer una corporalidad de estas características, por lo que iniciamos una búsqueda en el pasado de este cuerpo, analizando ahora su presencia y configuración ritual en relación a lo libre y lo transgresor del cuerpo. En este sentido las primeras alusiones a lo circense las encontrábamos en vestigios artísticos, donde a través de elementos similares a las acrobacias, los malabares o los vuelos, el chaman transformaba su cuerpo. Nuevamente nos tropezábamos con esa noción de transformación, en este caso con un cambio vinculado al alejamiento de lo humano con razón de una aparición espiritual. Por lo tanto, esas primeras representaciones rituales se componían también de una búsqueda de lo micropolítico como base de su comportamiento que del mismo modo podíamos analizar en las primeras manifestaciones militares y agrícolas, donde el respeto y el estatus se buscaba a través de la libertad de un cuerpo alejado de las normas pensadas.

Así mismo podemos afirmar que esa concepción de transformación está presente tanto en las primeras manifestaciones como en el espectáculo definido, sin embargo en éste último aparecían algunas contradicciones a las que debimos prestar estudio. Para comprender este hecho acudimos a ejemplos propios de la historia del circo donde poder entender la fórmula encontrada. De esa manera veíamos como los avances científicos, y las propuestas tecnológicas, se convierten antes que nada, en elementos que el cuerpo circense utiliza para alcanzar la sorpresa que propicia su superioridad. También recordemos los ejemplos traídos de los grandes descubrimientos del funambulismo y las reflexiones con respecto a ese factor determinante vinculado a la imposibilidad. Descubríamos con este análisis que esa búsqueda de respuestas sobre las posibilidades corpóreas va acompañada de una conciencia sobre lo transgresor al no encontrarnos en sus ejemplos pequeñas transgresiones sino cambios evidentes del intento de refutar.

Separábamos así el deporte con el hecho artístico ya que los factores que la historia de las disciplinas modifican no son en relación al tiempo o a mínimas intervenciones sino que se componen de la evidencia del factor transgresor.

Pero en esa sutil línea entre lo deportivo y lo artístico desarrollábamos la contradicción más importante que ponía en riesgo cualquier planteamiento sobre lo libre: la ambigüedad de los cuerpos circenses. Conscientes ya de la aceptación del *Cuerpo heroico* como resistencia de los procesos de normalización faltaba consolidar la libertad buscada, ya que esa resistencia se construía en base a un sometimiento corpóreo. Veíamos como el *Cuerpo heroico* se construye bajo un fuerte sometimiento que se origina con un amplio proceso de entrenamiento donde el cuerpo se le lleva a prácticas específicas de dominación. Por esa razón recuperábamos de manera imprescindible la analítica Foucaultiana sobre la normalización y la docilidad de los cuerpos llevando a colación el enfoque de Infantino. Descubrir en los resultados de esta última que efectivamente los artistas piensan en su cuerpo como libre. En ese sentido los artistas recalcaban el proceso de entrenamiento como la base del camino de la subjetivación artística, por lo que dotaban ese sometimiento corpóreo más bien de un carácter de *cuidado de sí* para poder desarrollar la resistencia artística planteada.

Descubrimos también con ejemplos evidentes como el de *Houdini*, *Pinito del Oro* o *Miss Mara* como la propia vida reforzaba esa concepción de corporalidad heroica al reflejar continuamente una actitud de superioridad ante las peripecias de la vida. Los accidentes, los resultados médicos y los propios dispositivos del biopoder se convierten en los claros objetos de esa intencionalidad de demostrar su supremacía corpórea.

No obstante, y aceptando ya como evidente la configuración de su corporalidad en base a los transgresor foucaultiano quisimos concluir el análisis del *cuerpo del héroe* tratando de trasladar todos estos conceptos expuestos a la realidad circense de la España actual. Para ello, cobra sentido uno de los objetivos planteados al principio del trabajo donde pretendíamos contraponer lo que el circo dice de sí mismo con lo que el circo demuestra sobre sí.

Por esa razón acudimos primero a las reflexiones sobre la crisis escénica que encontramos en textos cercanos al universo circense. Hay que decir, que pese a la escasez de bibliografía sobre el tema, todas las fuentes existentes contienen, de una u otra manera, un análisis sobre la situación actual, con propuestas y mecanismos a tener en cuenta para solucionar la problemática. En ese sentido acudir al pensamiento desde dentro no supuso gran dificultad, por lo que tomamos los siguientes textos como fuentes directas de análisis de lo planteado. En ellos encontramos escritos que repartidos desde la década de los 50 hasta la actualidad (con el vigente *Plan General del Circo* generado por el Ministerio de Cultura) despliegan los elementos buscados.

Una de las primeras conclusiones es la semejanza de todos los textos, donde independientemente de la época, veíamos coincidente el análisis escénico. El tipo de propuesta que encontrábamos estaban siempre condicionadas por la gestión del gobierno y la necesidad de un plan de respaldo y apoyo al arte circense. No obstante, y llevando el análisis a nuestro enfoque, encontramos en los textos muestras evidentes de lo que para nosotros será uno de los factores primordiales: la fuerte oposición generada entre lo tradicional y lo contemporáneo, donde existe, en cierto sentido, un freno hacia al avance y el cambio.

A razón de ello exponíamos un nuevo análisis que dista de la responsabilidad gubernamental y se acerca a la responsabilidad del propio sector. En este sentido tuvimos que abandonar la idea de crisis del espectador, o crisis del espectáculo para descubrir una crisis de la heroicidad corpórea. Concluíamos en ese sentido que el circo español ha perdido la esencia que lo conecta con su propio lenguaje donde paradójicamente se produce una pérdida de identidad causada por un recelo al cambio bajo un intento de no perder la identidad.

Por todo ello debemos dar como irrefutable las bases éticas foucaultianas en la concepción del *Cuerpo heroico*. La resistencia a los procesos de la alineación del biopoder y la libertad de una corporalidad singular están en todo el recorrido expuesto, hasta el punto que la ausencia, o el declive de sus fundamentos, relativiza el sentido mismo de su expresión. Por esa razón debemos decir que la primera de las corporalidades estudiadas refleja en su conjunto, tanto en sus primeras representaciones, en el nacimiento del circo moderno como en la actualidad una relación directa con la resistencia al cuerpo normal y a la libertad corpórea. Este hecho se evidenciaba también en el estudio que propusimos sobre lo escénico y artístico de la vanguardia, donde el circo se convertía precisamente en imagen de lo transgresor. Recordemos la cita de Artaud en la que recalca que el teatro debía beber del espíritu transgresor del circo.

La segunda corporalidad que sometimos a nuestro análisis fue el *Cuerpo monstruoso*. Si antes hablábamos de una visión idealizada del cuerpo del héroe, con el estudio de lo monstruoso nos adentramos en una visión negativa de lo corpóreo fundamentada por los mismos discursos que rodean al concepto de monstruo.

Comenzamos realizando un marco teórico sobre la relación que el hombre ha mantenido con lo monstruoso en sus manifestaciones artísticas para posteriormente adentrarnos en los fundamentos que componen esos discursos sobre la monstruosidad. Tras detenernos en los análisis de Girard, Cortés y Stephen King descubrimos en la arqueología de la monstruosidad de Foucault un elemento completamente imprescindible que define a una nueva monstruosidad naciente con el hombre de la modernidad fuertemente condicionada por su sentido político.

De esa manera analizamos primero la simbología del monstruo en relación a lo divino. Descubrimos en ese sentido que el monstruo es entendido como contrapunto de la imagen de dios y que esta visión está vigente en la mayor parte de la historia del concepto. A través de Paré, Isidoro de Sevilla y el esquema de Cortés desarrollamos este componente. No obstante nos adentramos después en una monstruosidad basada en un discurso de racismo y peligro de sistema. De esa forma veíamos perfectamente como la nueva ordenación del biopoder coincide y potencia la visión del monstruo como malhechor del orden social que los cambios punitivos habían productivo.

Descubríamos así mismo que contrario a otros conceptos, el biopoder no desarrolla tácticas de encauzamiento alrededor del monstruo y únicamente lo somete a la expulsión discriminatoria. Por esa razón ahondábamos en el sentido heterotópico de las ferias de contemplación que extrajimos del análisis de los emplazamientos realizado por Foucault.

No obstante tras este proceder nos percatábamos de un hecho completamente contradictorio que venía del acto mismo de negociar con la exhibición del monstruo. Al mismo tiempo que el biopoder sometía al monstruo al

modelo de la lepra, aumentaban los espectáculos y emplazamientos donde la gente pagaba por ver esa corporalidad expulsada. Eso nos llevó a entender que existía una distancia evidente entre la representación artística de lo feo y de lo monstruoso (que analizábamos al principio) con la visión directa de la monstruosidad en sí misma, ya que la primera se codificaba a través de una idealización de la fealdad y la segunda despertaba otros interés estéticos que debíamos explorar.

Por esa razón acudimos al planteamiento que los románticos extraen de los discursos de Kant y Freud (que retoma Eugenio Trías) para buscar en esa relación del hombre consigo mismo el goce estético ante la contemplación de lo monstruoso. Descubríamos así que podemos aplicar los términos de sublimidad y realidades siniestras en la visión del monstruo. Comprendimos que el monstruo despierta temores que son vencidos después por el descubrimiento de la superioridad del hombre y que se traduce en experiencia estética. Al mismo tiempo ese proceder recupera además los miedos pasados que recuerdan al monstruo como riesgo de la continuación de la norma, que son suplidos por la tranquilidad de observarla en una emplazamiento ajeno al orden regulador.

No obstante, una vez que entramos en la materia circense, descubrimos que esos lugares alejados pronto empiezan a hacerse fuerte en los nuevos museos de las ciudades. Condicionados por una mirada precientífica y un interés médico, encontramos que los portentos comienzan a ser habituales en este tipo de emplazamientos, que al ser regulados únicamente por el sustento de las entradas y, ante la exigencia de los espectadores, pronto se convierten en el centro de estas ordenanzas.

Para comprender toda esta explosión del *Freak show* acudimos a *Barnum* y sus multitudes de ejemplos en relación al negocio. Pero al adentrarnos en este análisis comprendemos un cambio significativo en relación al goce de su observación que trasciende justamente en base a lo transgresor. Las corporalidades monstruosas toman toda esa imagen negativa que el hombre ha consolidado alrededor de lo monstruoso para servir de base impugnativa en búsqueda de la sorpresa antes expuesta. Ese proceso de superioridad corpórea la encontrábamos en el monstruo rodeada de muchos otros matices.

El *Cuerpo heroico* se consolidaba como corporalidad superior partiendo de la aceptación e impugnabilidad de una corporalidad basada en la norma. El *Cuerpo monstruoso* consolida su superioridad partiendo, no de una imagen normalizada, sino de una imagen completamente negativa y sometida al poder de lo discursivo. De esa manera los artistas fenómenos aceptaban su diferencia para atacar el discurso de imposibilidad. Por esa razón la singularidad cobra un sentido de resistencia no por el hecho mismo que separa al hombre con el monstruo sino por la búsqueda transgresora del vencimiento de lo no esperado.

Este análisis lo acompañamos de múltiples ejemplos donde veíamos como esa resistencia, ya no solo a lo pensado imposible, sino al propio discurso existente, suponía la transformación del monstruo al artista. Pudimos analizar como distintas personalidades portentosas fueron aclamadas y convertidas en personajes influyentes admiradas al mismo tiempo por todo el público y por personalidades de la realeza y los gobiernos. Pudimos comprender de esta manera, como al margen del biopoder lo singular transformaba desde lo artístico la visión sobre un discurso.

Para terminar con el capítulo, nos adentramos en todos aquellos componentes que supusieron el fin del *Freak show* como espectáculo de masas y como toda esa realidad escénica pasó a ser condicionada por una nueva regulación que fundamenta la exigencia de los dispositivos de poder como mecanismo de ordenación. A través del planteamiento foucaultiano del *Cuerpo controlado* pudimos comprender la exigencia del orden social de la reubicación de lo portentoso bajo la exigencia del derecho de los mismos.

No obstante quisimos completar el análisis dando voz a las opiniones de estos mismos, que lejanos a aceptarse como seres explotados, ven en la obligatoriedad de abandonar el arte un ataque mayor. La monstruosidad pasaba a ser entendida bajo una nueva mentalidad de discapacidad que por otro lado nos permitió comprender una realidad contradictoria. En ese sentido descubrimos como las redes sociales, los programas de televisión y las modas se convierten en los nuevos modos de mostrar la superación de las posibilidades de estos seres completamente singulares. Lo que está mal visto en los circos, se convierte en reclamo de miles de personas que aplauden y apoyan el merito de la discapacidad de artistas. Del mismo modo, el deporte adopta a través de múltiples mecanismos como pueden ser las Paraolimpiadas la valía de superar las propias adversidades de lo humano, descubriendo en ese análisis la relatividad de lo discursivo.

Por lo tanto en este capítulo destinado al *Cuerpo monstruoso* descubrimos que su llegada al circo se fundamenta bajo el ideal de transgresión frente a un discurso biopolítico, que a través de la resistencia a los dispositivos obtiene no sólo la libertad corpórea sino en muchos casos la obtención de una vida completamente opuesta a la que tendrían sin esa impugnación expuesta. De ese modo, los factores de la estética de la existencia se pueden conectar con la construcción del *Cuerpo monstruoso*.

Así mismo en estas conclusiones debemos resaltar la importancia de esta corporalidad en la historia del arte circense. Esto viene a colación de que es tendencia habitual separar este tipo de prácticas de la majestuosidad circense, sin embargo bajo nuestro estudio, no hace más que llevar al límite el mismo planteamiento que el resto de sus corporalidades. Esto se evidencia en el hecho mismo de que el *Freak show* sea parte imprescindible del imaginario colectivo de lo circense, que pese a que su desarrollo no siempre fue bajo la carpa, se acerca más al circo que a cualquier otro tipo de representación.

La última de las corporalidades analizadas fue el *Cuerpo del payaso*, donde descubríamos que pese a formar parte de un cuerpo entendido como inferior escondía matices completamente imprescindibles para su comprensión. En este sentido y después de aceptar lo irrisorio como un posicionamiento ante la vida propusimos una visión de lo cómico fundamentado por una mirada discursiva. En esa propuesta pretendíamos tratar de encontrar las respuestas a la razón de la presencia constante de la risa en la vida de los hombres, pero no desde el punto de vista del que ríe sino de la intención del que hace reír.

Después de haber entendido que su corporalidad está inminentemente relacionada con el estudio de la risa, comenzamos las primeras búsquedas en relación a ésta misma. En este sentido tratamos de comprender la unión existente entre la risa y los rituales del hombre descubriendo con todo ello que su presencia era entendida como elemento de nacimiento, como mecanismo de cambio y herramienta de transformación asociado también (en ese contexto de lo cambiante) a la idea de fertilidad.

Recobrando la unión planteada entre el rito y lo festivo comenzamos a analizar la relación entre las manifestaciones rituales de la risa con las corporalidades surgidas en la cultura popular medieval. Nos detuvimos de ese modo en el análisis planteado por Bajtin descubriendo que efectivamente el ideario de transformación era asumido por las prácticas populares. No obstante este tipo de celebraciones adoptaban un carácter completamente revelador asociado al hecho mismo de transgresión. Se oponían, como veíamos, a la nueva ordenación religiosa que condenaba la risa como elemento ajeno a sus celebraciones, pero que, sin embargo, permitía su ebullición en festividades con una concreta temporalidad.

Lo carnavalesco se adueña de toda esta cultura de la cual surge un tipo de corporalidad completamente necesaria para comprender el *Cuerpo del payaso*. Veíamos como la degradación paródica suponía la base más fuerte del *realismo grotesco* que nos explicaba Bajtin mediante la cual obtener el sentido pasado de nuevo comienzo. La transformación, la oposición del discurso cómico como resistencia al serio y la libertad popular van fraguando el sentido mismo de lo transgresor.

No obstante Foucault en su *Historia de la locura* evidencia el cambio epistémico que el renacimiento produce con respecto a la concepción del loco. En ese sentido tratamos de llevar este componente al análisis escénico descubriendo la conexión popular planteada por Bajtin con la concepción del loco presentada por Foucault. Comprendemos así que la exaltación de la locura se convierte en la cosmovisión que rodea el Renacimiento y que del mismo modo fundamenta la construcción de sus representaciones escénicas. La relación del loco y el cuerdo, de la mirada verdadera en los ojos del loco se combinan en los espectáculos de entonces con la presencia de bufones en las cortes europeas. La *Comedia del arte*

recupera, en ese sentido, ese tipo de relación y construye además sus cuerpos escénicos utilizando la misma codificación grotesca de degradación expuesta de la cultura popular. Así, la relación mencionada y la corporalidad transgresora se convierten en los principales factores que llegan a consolidar más adelante el *Cuerpo del payaso* y en la relación analizada entre *Augusto* y *Carablanca*.

Sin embargo recuperamos el ideal transgresor al encontrarnos con el hecho mismo de que los primeros payasos basan su corporalidad en el juego escénico de la parodia de los ejercicios. En este sentido, siendo principalmente jinetes, los primeros payasos juegan con el humor que envuelve el fracaso y la dificultad de realizar las acrobacias.

Encontramos así una unión del *Cuerpo del payaso* con el *Cuerpo heroico*. Pese a cambiar los códigos la corporalidad cómica del circo moderno sigue utilizando esa transgresión sobre la imposibilidad que antes analizábamos. Descubrimos además que el fracaso se convierte en una pieza fundamental de todo el material clownesco, por el cual deja entrever el hombre existente en su corporalidad. No obstante comprendimos después que pese a esa evidencia de lo humano que porta su comportamiento, sigue manifestándose bajo un lenguaje alejado al de la corporalidad semejante y que en ese sentido no debíamos contradecir lo expuesto con anterioridad. Para finalizar el capítulo quisimos recoger distintas propuestas filosóficas en relación al payaso donde se lo convierte en reflejo del acto mismo de pensar, al aceptarse así mismo como elemento irrisorio.

Con el tercero de los cuerpos descubrimos que existe una combinación entre la corporalidad del héroe y una serie de características heredadas de todo el pasado popular. Completamos de ese modo, las limitaciones expuestas en la

bibliografías de lo circense que únicamente relacionan ambos universos, pero que nos permiten con nuestro trabajo comprender el modo de su desarrollo. De esta forma a lo ya analizado con lo heroico sumamos la consolidación de un cuerpo que recupera lo irrisorio como elemento transgresor que busca, a través de su libertad corpórea, los ideales de nuevo nacimiento y transformación.

Con él completamos las tres corporalidades y también el proceder de estas conclusiones. En todos los casos el fundamento de su consolidación como cuerpos definidos están en constante relación con aquellos dos factores extraídos de la estética de la existencia de Foucault. Reafirmamos nuestra hipótesis como irrefutable, al comprender el cuerpo del circo como la transformación de sus tipologías corpóreas en base a una concepción artística de las mimas. Se convierten, como la propuesta ética del filósofo francés en un modelo claro en contra de la normalización del biopoder que resiste y garantiza el surgimiento de otro tipo de verdades en relación a otro tipo de humanidad posible.

No obstante, la aceptación de la misma no es el fin del propósito de un trabajo que tan sólo comienza. Nuestra investigación es únicamente la base de un enfoque novedoso de comprender y sobre el cual seguir trabajando en la realidad circense. Supone, como así pretendíamos, una búsqueda teórica que pueda influir en la preparación de los nuevos artistas sobre conceptos fundamentales de lo circense, de los cuales no existe constancia. Por otro lado, propone también una nueva perspectiva sobre la cual construir nuestra actualidad escénica y poder debatir el tipo de corporalidad necesaria en nuestros días.

Dejamos con nuestro estudio elementos completamente novedosos en un terreno complejo y delicado. El simple hecho de concebir el circo bajo un estudio de corporalidades transgresoras supone una revisión extrema del material

histórico extraído de la bibliografía de circo. Así mismo, como decimos, no es una investigación que termine, sino el punto de partida de múltiples enfoques y perspectivas, que partan no sólo del análisis teórico sino que lleven a término las conclusiones expuestas a una realidad práctica desde la cual construir nuevas propuestas escénicas condicionadas por la analítica de lo transgresor. De esta manera pretendemos contribuir mínimamente a devolverle el sentido a lo anteriormente expuesto: *“El circo es, esencialmente un espectáculo en el que predomina la lucha del hombre contra la materia para dominarla y transformarla en belleza”* (Gasch, 1947, p.25).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIBROS:

- Álvarez, J. (1995). *Michael Foucault: Verdad, Poder, Subjetividad. La Modernidad Cuestionada*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- Armero, J. & Pernas, R. (1986). *Cien años de circo en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Armiñán, J. (1958). *Biografía del circo*. Madrid: Escelicer.
- Ayuso, V. García, C. & Solano, S. (1997). *Diccionario Akal de términos literarios* (2ª ed.). Madrid: Akal.
- Bajtin, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bogdan, R. (1990). *Freak show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: The University of Chicago.
- Bouza, F. (1991). *Locos, enanos y hombres de places en la corte de los Austria*. Madrid: Temas de hoy.
- Bouza, F. (2005). *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro. Magos, brujos y hechiceras en la España moderna*. Barcelona: Debolsillo.
- Burke, E. (1996). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Gredos.
- Burkert, W. (2011). *El origen de lo salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.

- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona: Ediciones Atlanta.
- Castilla, A. (1986). *La otra cara del circo. Revelaciones de un mundo aparte*. Madrid: Ediciones Albia.
- Castilla, A. (1988). *Presente y futuro del circo en Europa*. Madrid: La avispa
- Castro, R. & Fontanet, J. (2011). *Foucault desconocido*. Murcia: edit.um.
- Cervantes, M. (1855). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*. (Parte segunda. Tomo II). Sevilla: Tena hermanos.
- Cortés, M. (1997). *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama.
- De la Serna, R.G. (1968). *El circo*. Madrid: Colección Austral.
- Dickens, C. (2011). *Memorias de Joseph Grimaldi*. Madrid: Páginas de espuma.
- Dylan, M.P. (2012). *Freaks. La historia del Circo Barnum*. Madrid: Nowtilus.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eguizábal, R. (2014) *El cartel en España*. Madrid: Cátedra.
- Eguizábal, R. (2012). *El gran Salto. La asombrosa historia del Circo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (4ª ed.). Madrid: Guadarrama.
- Foucault, M. (s.f). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber* (6ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder* (2ª ed.). Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1984). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí* (2ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1988). *Historia de la locura en la época clásica* (2ª ed.). Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1988). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (25ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2000). *Los Anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Foucault, M. (2000). *Un dialogo sobre poder y otras conversaciones* (7ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad. Territorio. Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2013). *La inquietud por la verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gasch, S. (1947). *El circo y sus figuras*. Barcelona: Barna.
- Gasch, S. & Dimas, R. (1961). *El circo por dentro*. Vitoria: Ediciones Destino.
- Gazeau, A. (1995). *Los bufones*. Barcelona: Biblioteca maravilla.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez, M. (1996). *Una teoría teatral de la Ruptura: Lorca y la España de Anteguerra*. Málaga: Ilustrada.
- Goñi, C. (2009). *Cuéntame un mito* (6ª ed.). Barcelona: Ariel.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000). *Imperio*. Massachussets: Harvard University Press.
- Heers, J. (1988). *Carnaval y fiesta de locos*. Barcelona: Ediciones península.
- Higuera, J. F. (1998). *El circo en España y el circo "Price" de Madrid*. Madrid: Editorial J. García Verdugo.
- Hillman, J. (2005). *El pensamiento del corazón* (3ª ed.). Madrid: Siruela.
- Izquierdo, A. (2013). *Los Autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Jacob, P. (2002). *Le cirque. Voyage vers les étoiles*. París: Geo Solar.
- King, S. (2006). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral* (4ª ed.). Barcelona: Alba editorial.
- López, O. (2012). *Monstruos como nosotros. Historias de freaks, colosos y prodigios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lópiz, P. (2010). *Michel Foucault, pensar es resistir*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas.

- Marquerie, A. (1955). *Un mes con el circo*. Madrid: Taurus.
- Morey, M. (2014). *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- Morey, M. (2014). *Lectura de Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- Nietzsche, F. (2013). *Así hablaba Zaratustra* (2ª ed.). Barcelona. Plutón Ediciones.
- Olivar, C. & Torres, F. (2008). *Historia básica del arte escénico* (10ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Paré, A. (1987). *Monstruos y prodigios* (2ª ed.). Madrid: Siruela.
- Palomo, E. (2013). *Cita-lógica*. Sevilla: Punto rojo.
- Parker, A. (1983). *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel.
- Propp, V. (1980). *Edipo a la luz del Folklore*. Madrid: Fundamentos.
- Revollo, J. (2010). *El siglo de Oro del circo en México*. México: Más difícil todavía.
- Rivel, C. (1973). *Pobre payaso. Memorias*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- Rosental, M.M. & Iudin, P.F (1978). *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Akal
- S.a. (2005). *Frases célebres. La sabiduría universal en síntesis*. Madrid: Selector.
- Sáinz, J. (2011). *11 ensayos sobre circo*. Madrid: Javier Sáinz Ediciones.
- Santiago, M. F. (2005). *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Santiesteban, H. (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: plazayvaldes.
- Sarmiento, A. (2000). *El circo que yo he visto. 50 años de circo*. Madrid: La Avispa.
- Savater, F. (1985). *Instrucciones para olvidar al Quijote*. Madrid: Taurus.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones Sol.

- Shakespeare, W. (1981). *Macbeth. Otelo. Julio Cesar*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Spinoza, B. (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- Vernant, J.P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Wallace, I. (1968). *El fabuloso empresario. La vida y la época de P.T Barnum*. Barcelona: Grijalbo.

### **CAPÍTULOS DE LIBROS:**

- Caveney, M. (2013). De la magia negra a la magia moderna. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 175-188). Alemania: Taschen.
- Caveney, M. (2013). La magia en los teatros de vodevil y en los clubes nocturnos. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 577-586). Alemania: Taschen.
- Caveney, M. (2013). Los grandes espectáculos ambulantes. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 401-414). Alemania: Taschen.
- Daniel, N. (2013). Genios de la ilusión. 500 años de magia sobre los escenarios. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (p.13). Alemania: Taschen.
- Farina, G. (2001). Mirada contra mirada en J.-P. Sartre. En C. Tognonato, Editor. *Sartre contra Sartre*. (pp. 48-64). Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Génesis, capítulo 1, versículo 26, en VALERA, R. (2009). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Salt Lake: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Génesis, capítulo 1, versículo 6, en VALERA, R. (2009). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Salt Lake: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

- Génesis, capítulo 21, versículo 26, en VALERA, R. (2009). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Salt Lake: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Hebreos, capítulo 2, versículos 2, 3 y 4 en VALERA, R. (2009). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Salt Lake: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Marinetti, F. T. (1999). El teatro de variedades. En J. Sánchez, Editor. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de la vanguardia*. (pp. 114-120). Madrid: Akal.
- Moholy-Nagy, L. (1999). Teatro, circo, variedades. En J. Sánchez, Editor. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de la vanguardia*. (pp. 191-198). Madrid: Akal.
- Muñoz, M<sup>a</sup>. D. (2011). El circo estable. Orígenes y evolución arquitectónica. En Gobierno de Castilla-La Mancha, Editor. *Imaginando el circo. El circo en las colecciones estatales*. (pp. 53-88). Castilla La Mancha: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- Quintana, I. (2011). El público del circo: del palco al trapecio. En Gobierno de Castilla-La Mancha, Editor. *Imaginando el circo. El circo en las colecciones estatales*. (pp.41-52). Castilla La Mancha: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- Sáinz, J. (2011). La situación del circo en España. En Gobierno de Castilla-La Mancha, Editor. *Imaginando el circo. El circo en las colecciones estatales*. (pp. 27- 39). Castilla La Mancha: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- Steinmeyer, J. (2013). Cadenas, cuchillas, balas y fuego: El riesgo y el peligro en la magia. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 483-494). Alemania: Taschen.
- Steinmeyer, J. (2013). Ilusiones diabólicas: los orígenes de la magia. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 53-64). Alemania: Taschen.

- Steinmeyer, J. (2013). Jugar con la vida y la muerte: la esencia de la ilusión. En N. Daniel, Editor. *Magic. 1400s-1500s*. (pp. 119-128). Alemania: Taschen

## ARTÍCULOS:

- Alba, N. (2012). Una estética de la existencia: Entrevista a Michel Foucault. *Signos*, 33, 173-177.
- Builes, M. H. (2012). Un concepto foucaultiano: estética de la existencia. *Unipluri/versidad*, 12, 64-72.
- Cenzano, C. (2012). La estética de la existencia en Martí y Foucault: una hermenéutica para la fundación de la subjetividad al margen del discurso moderno. *Decimonónica*, 9, 36-48.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3-20.
- García, R. (2001). La fiesta de los locos, un origen folclórico para el teatro del medievo francés. *Écrire, traduire et représenter la fête, Universitat de València*, (s.v), 33-41.
- Giraldo, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, 4, 103-122.
- Giraldo, R. (2008). La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault. *Entramado*, 4, 90-100.
- Holzbacher, A. M. (1994). Fiesta y literatura en la Edad Media Francesa. *CEMYR*, 2, 105-124.
- Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discurso de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *Runa*, 31, 49-65.
- Laurenci, E. (2008). El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano. *Aurora*, 9, 21-27.

- Lenis, J. F. (2014). La soledad del héroe trágico. Moral religiosa y decisión ética en Sófocles. *Lingüística y literatura*. 65, 141-159.
- Márquez, W. (2007). La problematización del poder en Michel Foucault. *Revista Círculo de Humanidades*, 28, 100-115.
- Medina, Y. (2014). El papel de Néstor en el mundo escénico. Pendiente de publicar. XXI Coloquio Canario Americano.
- Minguet, J. M. (16 de marzo de 2005). El circo posmoderno. *La Vanguardia*, 2-5.
- Murga, I. (2008). La noche española. Flamenco, Vanguardia y Cultura Popular 1865-1936. *AEA*, 81, 213-216.
- Rebolledo, J. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio*, 4,13-22.
- Rozas, J. M. (2007). La teatralidad de los dramas alegóricos de calderón. *AEF*, 30, 315-333.
- Zambrano, M. (1957). El payaso y la filosofía. *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad veracruzana*. 2, 117-120.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Agencia. (1 de Enero del 2013). Muere un acróbata tras un accidente tras una actuación del Circo del Sol. *ABC*.  
Recuperado de [abc.es/internacional/20130701/abci-circo-muerto-201307010906.html](http://abc.es/internacional/20130701/abci-circo-muerto-201307010906.html)  
(Consultado el 22/ 03/ 2014 a las 12:00 ).
- Agencia (09 noviembre del 2003). Pasen y vean a la mujer más alta del mundo. *El mundo; Magazine*  
Recuperado de [www.elmundo.es/magazine/2003/215/1068216672.html](http://www.elmundo.es/magazine/2003/215/1068216672.html)  
(Consultado el 06/03/2014 a las 12:45).

- Agencia. (26 de Mayo del 2014). Video: La trágica caída de un acróbata de circo. *Diario Popular*.  
Recuperado de <http://www.diariopopular.com.ar/notas/192873-video-la-tragica-caida-un-acrobata-circo>  
(Consultado el 12/06/2015 a las 19:00 ).
- Agencia. (5 de Mayo del 2014). Nueve acróbatas heridos durante un acto del circo Ringling Brothers. *People en Español*.  
Recuperado de <http://www.peopleenespanol.com/article/nueve-acrobatas-heridos-durante-un-acto-de-acrobacia-del-circo-ringling-brothers>  
(Consultado el 12/ 07/2015 a las 20:30 ).
- Aristóteles. *La poética*.  
Recuperado de [http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles\\_Poetica.pdf](http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf)  
(Consultado el 06/07/ 2015 a las 21:00).
- Beltrán, J. (11 de Noviembre del 2012). Llega el circo: Pasen y lean. *La razón*.  
Recuperado de [http://www.larazon.es/historico/7116-llega-el-circo-pasen-y-lean-SLLA\\_RAZON\\_499363#.Ttt1AtUUm9kRDKj](http://www.larazon.es/historico/7116-llega-el-circo-pasen-y-lean-SLLA_RAZON_499363#.Ttt1AtUUm9kRDKj)  
(Consultado el 29/06/2015 a las 10:50)
- Beltran, G. (2011). Principales personajes de la Comedia del arte. *CaixaEscena. Obra social la Caixa*.  
Recuperado de [http://modusvivendi.wikispaces.com/file/view/4622\\_es\\_PersonatgesCommedia\\_es.pdf](http://modusvivendi.wikispaces.com/file/view/4622_es_PersonatgesCommedia_es.pdf)  
(Consultado el 12/07/2015 a las 20:30).
- Castro, R. (2004). *Ética para un rostro de arena: Michael Foucault y el cuidado de la libertad* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía, Madrid).  
Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t28231.pdf>  
(Consultado el 15 /03/2014 a las 09:00).

- Duranti, D. (2006). Narices tricolores. *La factoría*.  
Recuperado de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=355>  
(Consultado el 16/01/2014 a las 13:30).
- Gil, M. (s.f). Una locura ficcionada. Aproximación a la imagen de la locura renacentista. *Arte y Pensamiento*. 1-14.  
Recuperado de <http://www.uned.es/arteypensamiento/una%20locura%20ficcionalada.pdf>  
(Consultado el 13/06/2015 a las 10:58).
- Gobierno de España. *Encuesta de prácticas y hábitos culturales 2010-2011*.  
Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2010-2011/presentacion.html>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 20:30).
- Equipo Naya. *Diccionario de mitos y leyendas*.  
Recuperado de <http://www.cuco.com.ar/zancos.htm>  
(Consultado el 10/11/14 a las 12:30).
- Fernández, W. (1945). *El humor en la literatura española. Discurso leído ante la Real Academia Española*.  
Recuperado de [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Wenceslao\\_Fernandez\\_Florez.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Wenceslao_Fernandez_Florez.pdf)  
(Consultado el 20/08/ 2014 a las 15:00).
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*,5.  
Recuperado de [disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995](http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995)  
(Consultado el 21/05/2015 a las 12:00).
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48, 39.  
Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>  
(Consultado el 21/06/ 2015 a las 12:00).
- Foucault, M. (2010). El cuerpo utópico. *Página12*

Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>

(Consultado el 12/05/2014 a las 21:00).

- Foucault, M. (2010). Prefacio a la transgresión. *Estafeta*.

Recuperado de <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/06/michelfoucault-prefacio-la.html>

(Consultado el 12/07/2015 a las 9:00).

- Gil, R. (9 de Noviembre del 2013). Pasen y vean a la mujer más grande del mundo. *El mundo. Magazín Suplemento*.

Recuperado de <http://www.elmundo.es/magazine/2003/215/1068216672.html>

(Consultado el 9/07/2015 a las 11:45).

- Gila, M. (2007). La risa en la edad media. Manifestaciones en el Románico. *La guía digital del arte Románico*.

Recuperado de <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones041Risa.htm>

(Consultado el 23/11/2014 a las 21: 00).

- Gobierno de España. (2011). *Plan general de circo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Recuperado de [www.mcu.es/artesEscenicas/docs/PlanGeneraldelCirco.pdf](http://www.mcu.es/artesEscenicas/docs/PlanGeneraldelCirco.pdf)

(Consultado el 12/07/2015 a las 20:30 ).

- Gubín, A. (4 Febrero del 2013). Terror en función de circo en México. *La gran época*.

Recuperado de <http://www.lagranepoca.com/27041-terror-funcion-circo-mexico-tigre-bengala-mata-su-domador>

(Consultado el 12/07/2015 a las 21:00 ).

- Guzman, S. (s.f). *El mito y el rito*.

Recuperado de <http://ghrendhel.tripod.com/textos/mitorito.htm>

(Consultado el 21/04/2015 a las 12:00 ).

- Marx, K. (2001). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* (Edición preparada por Juan R. Fajardo para el MIA).  
Recuperado de <https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/manuscritos-filosoficos-y-economicos-1844karl-marx.pdf>  
(Consultado el 15/08/2014 a las 11:00).
- Matabosch, G. (2004). El circo en el cambio de siglo. *La factoría*.  
Recuperado de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=265>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 21:00 ).
- Matabosch, G. (2010). Circos “made in Spain”. Programa de mano "Estrellas del Circo", Teatro Circo de Albacete.  
Recuperado de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=39>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 21:00 ).
- Matellanes, I. (2009). El concepto de fealdad en el arte. *Sarasuati*.  
Recuperado de <http://www.sarasuati.com/el-concepto-de-fealdad-en-el-arte/>  
(Consultado el 13/02/2015 a las 14:00 ).
- Matín, F. (2004). El circo nacional chino. *La ratonera*. 11.  
Recuperado de [http://www.la-ratonera.net/numero11/n11\\_circo\\_chino.html](http://www.la-ratonera.net/numero11/n11_circo_chino.html)  
(Consultado el 29/06/2015 a las 11:00).
- Montaigne, M. (2003). *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz259>  
(Consultado el 11/02/2015 a las 15: 00).
- Molina, D. (6 de agosto de 2000). Un maestro subversivo. *Diario Clarín. Suplemento Las clases de Michel Foucault*.  
Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/08/06/e-00301d.htm>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 21:00 ).
- Moliné, M. (s.f). *Actores y público (III)*.

- Recuperado de <http://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/catalogo-de-piezas/actores-y-publico-iii/>  
(Consultado el 10/11/14 a las 12:20).
- Nietzsche, F. (1873). *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*.  
Recuperado de [www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf](http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf)  
(Consultado el 11/07/2015 a las 19:00 ).
  - Nieva, F. (1991). El lujo del circo. *Abc*.  
Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1991/03/31/003.html>  
(Consultado el 24/06/2015 a las 14:28).
  - Planchart, E. (s.f). Antropología de la risa I/II. *Liceus*.  
Recuperado de <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/5099.asp>  
(Consultado el 10/07/2015 a las 12:00 ).
  - Planchart, E. (s.f). Antropología de la risa II. *Liceus*.  
Recuperado de <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/50991.asp>  
(Consultado el 11/07/2015 a las 09:25).
  - Planchart, E. (s.f). La risa en Mesoamérica 2. *Liceus*.  
Recuperado de <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/5101.asp>  
(Consultado el 08/06/2015 a las 11:45).
  - Prat, J. (s.f). El carnaval y sus rituales. Algunas lecturas antropológicas. *ICA*.  
(s.v), 278-296.  
Recuperado de [http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14\\_El\\_carnaval.pdf](http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14_El_carnaval.pdf)  
(Consultado el 10/03/2015 a las 18: 00).
  - Revueltas, A. (1998). 1968: La revolución de Mayo en Francia.  
Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/3806.pdf>  
(Consultado el 25/06/2015 a las 13:12).

- Roldán, C. (s.f). *El superhombre de Nietzsche. Filosofía y estética del cultivo de sí* (Tesis Doctoral, Servicio de publicaciones Universidad Rey Juan Carlos )  
Recuperado de <https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/12397/tesis%20carlos%20roldan2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>  
(Consultado el 19/06/2015 a las 21:00).
- S.a. (2011). El increíble destino de la mujer mono mexicana. *Infocirco*.  
Recuperado de <http://www.infocirco.com/noticia.php?id=1378>  
(Consultado el 24/03/2013 a las 20:21).
- S.a. (2009). *Teratología renacentista*.  
Recuperado de <http://valdeperrillos.com/book/export/html/3745>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 20:00).
- Seibel, B. (2007). Clown. La risa interminable. *Revista de cultura Ñ.Clarín*.  
Recuperado de <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2007/01/27/u-01352191.htm>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 21: 10).
- Vásquez, A. (2010). Foucault; “Los anormales”, una genealogía de lo monstruoso. *Revista observaciones filosóficas*.11.s.p.  
Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucaultlosanormales.htm>  
(Consultado el 21/07/ 2015 a las 11:15).
- Vert, L. (2010). La risa y su simbolismo. *Arsgravis*.  
Recuperado de <http://www.arsgravis.com/?p=163>  
(Consultado el 12/07/2015 a las 21:10).

## **PÁGINAS WEBS:**

- [www.lauraandersonbarbata.com/work/mx-lab/julia-pastrana/2.php](http://www.lauraandersonbarbata.com/work/mx-lab/julia-pastrana/2.php)  
(Consultado el 21/05/2014 a las 13:15).
- <http://docsetools.com/revista-digital-webidea/articulo-revista-12873.html>  
(Consultado el 08/06/2015 a las 11:35).
- <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=impugna>  
(Consultado el 02/02/2015 a las 12:10).
- <http://lema.rae.es/drae/?val=teratolog%C3%ADa>  
(Consultado el 02/02/2015 a las 12:10).
- <http://lema.rae.es/drae/?val=siniestro%20>  
(Consultado el 08/03/2013 a las 15:12).
- <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=aeli1T23QDXX2Ww9tLMI>  
(Consultada el 29/10/2014 a las 13:22)
- [http://resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/1057\\_540123.php?texto\\_palabra=](http://resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/1057_540123.php?texto_palabra=)  
(Consultado el 10/11/14 a las 12:25).

## **FUENTES AUDIOVISUALES:**

- Castro, F.(Productor). & Calderon, P. (Director). (2003). *Michel Foucault par lui-meme* (online). Francia. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=O3gZmQqXo3k>
- Weigel, J. & Weigel, R. & Alvarez, A. (Productores). & Weigel, J (Director). (2009). *The Butterfly Circus* (online). Estados Unidos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=od2lg1ZC20s>

## **OTROS:**

- Apuntes de la asignatura *Literatura Dramática*, impartida en la *Escuela superior de Arte Dramático del Principado de Asturias*, por el profesor Eladio De Pablo (2004).
- Gobierno de España. Orden del 12 de enero de 1990, publicada en BOE núm. 69, el Miércoles 21 de Enero de 1990.
- *Maestros del Caos; Artistas y Chamanes*. (Exposición). (Jean de Loisy, 2013, Madrid. Caixa Forum).





