

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL CIRCO MEXICANO: RECUENTO DE UNA TRADICIÓN

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

CLAUDIA LOERA LOERA

DIRECCIÓN DE TESIS: DRA. MARÍA DEL CARMEN VÁZQUEZ

MANTECÓN

MÉXICO, D.F., 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Doctora Carmen Vázquez, por despertar en mí el interés para adentrarme en el campo de la investigación durante su curso “La historia como reportaje”, y por aceptar dirigir la presente tesis; en donde sus acertadas observaciones y recomendaciones, tanto generales como en detalle, me ayudaron a corregirla, completarla y mejorarla sustancialmente. A ella, mi admiración y cariño.

También quiero expresar especial gratitud a mis sinodales: Ixchel Barrera, Susana Becerra, Otilio Flores y Hernán Becerra, quienes mostraron interés por este trabajo y contribuyeron a la depuración y enriquecimiento del mismo, con su amplio conocimiento en el terreno de las ciencias de la comunicación.

Por el cariño manifiesto y el apoyo moral que siempre me brindaron, deseo expresar mi más sincero agradecimiento, a mis queridos suegros: la Señora Estela y a Don Raúl, quienes por su decidida postura ante la vida son un ejemplo a seguir.

No puedo dejar de mencionar a una de las personas a quien más quiero, a Don Adolfo, mi padre; por haberme dado tanto amor; y por la ilusión de ver en su rostro dibujada una sonrisa al final de este proceso, es que lo pesado se ha hecho

ligero.

Y sobre todo, debo profesar a Radamés, mi amigo, amante y compañero, la más profunda gratitud por su paciencia, por los consejos, por los desvelos y el trabajo compartido. Su actitud crítica y sus constantes palabras de aliento, fueron siempre factores determinantes para seguir: a ti amor, eternas gracias.

ÍNDICE

Introducción _____	6
---------------------------	---

Capítulo I

En búsqueda de los orígenes_____	13
La herencia romana_____	17
La herencia medieval_____	21
Los actores de los siglos XVI y XVII_____	26
El circo moderno_____	30
El mundo en charola de plata_____	34

Capítulo II

El mundo del circo_____	36
¿Qué es un circo?_____	39
Los actos del circo_____	44
Proyección del espectáculo _____	47
El riesgo _____	51
Transmisión general de conocimientos_____	52
Trashumancia_____	53
El acto del domador y sus animales_____	55

Actos acrobáticos sobre caballo_____	58
El mundo del payaso_____	59
Trapecismo_____	67
Otros actos: equilibrista_____	68
Malabarismo_____	70
Ilusionismo_____	71
Prestidigitación_____	71
Faquirismo_____	72
El llamado espectáculo complementario_____	73

Capítulo III

Orígenes del arte circense en México_____	77
Las diversiones públicas durante la época colonial_____	80
Llegada del circo a nuestro país_____	87
Nacimiento del primer circo mexicano y su contexto histórico_____	91
Circo Chiarini_____	94
La familia Orrin y el legado de Ricardo Bell_____	95
Variedad de espectáculos nos visitan_____	101

Capítulo IV

Compañías circenses en el México moderno_____	103
La familia de mayor tradición: “Circo Atayde Hermanos”_____	103
En tiempos de la revolución_____	110
Florecimiento del “Circo Beas Modelo”_____	112
La familia Vázquez_____	119
El emporio de la familia Fuentes Gasca_____	123

Capítulo V

La cultura circense _____	132
La vida en el espectáculo_____	134
Preparación escolar_____	135
Devaluación de la imagen del circo_____	137
Los circos que no tienen fama_____	140
Los circos de mala calidad y la piratería_____	142
Publicidad_____	145
El circo y sus trabajadores_____	147
Fuga de talentos_____	149
¿Cómo se forja un artista circense en México?_____	152
¿Dónde están nuestros artistas?_____	154
El espectáculo animal como el tema más controvertido en el mundo del circo_____	156
Asociación Mexicana de Empresarios y Artistas de Circo (AMEC)_____	161
Unión Nacional de Empresarios y Artistas de Circo (UNEAC)_____	164
Relación del arte circense nacional con el extranjero_____	166

Conclusión

Perspectiva de renovación a través de una escuela nacional de circo_____	171
Situación actual_____	175

Bibliografía _____	177
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la situación actual del circo mexicano. Para ello, es necesario hacer un recorrido histórico que nos lleve a entender qué factores lo han nutrido para estructurarse de la manera que hoy lo conocemos y nos conduzca a los posibles caminos que podrían seguir los empresarios para su renovación.

Para que el fantástico mundo del circo funcione, un elemento de vital importancia es sin duda su público. La gente que gusta del circo, busca algo en particular: quiere contagiarse de la alegría, sentir el suspenso de ver al equilibrista volar de un lado a otro de la pista, admirar el control que ejercen sobre sus cuerpos los equilibristas, la flexibilidad de los contorsionistas, los actos de ilusionismo o la belleza de la magia y la fantasía.

Por lo regular, pensamos en él para celebrar una ocasión especial y generalmente acudimos en familia. Su espectáculo está creado para llenar las expectativas de todo público y se interesa por dejar en éste, hermosos recuerdos que perduren y provoquen el deseo de regresar algún día.

Sin embargo, poco a poco se ha ido manifestando un fenómeno dentro de las carpas: las entradas han disminuido notoriamente. Los empresarios ya se han preguntado la causa del decaimiento de la asistencia y han esbozado algunas

teorías, una de ellas, y quizá la más importante es, la suposición de que se trata de una petición inconsciente del público, para que se realicen las modificaciones necesarias que lo hicieran más llamativo.

Para la investigación fue muy importante conocer el punto de vista de los empresarios, cuya participación es vital para el futuro del circo, pues son ellos los han adoptado esta forma de vida, los que toman las decisiones de a dónde ir, a quién contratar, cuánto tiempo permanecerán en un lugar, los que invierten, es decir, son en gran medida responsables de su diseño actual. Por tal motivo, fue que a partir del seguimiento de esta visión del mundo se elaboró la hipótesis más importante de este trabajo.

El circo puede ser visto como un proceso comunicativo, ya que a través de sus actos nos relacionamos cuando nos reímos, nos sorprendemos, o quedamos atrapados por la fascinación que ejerce sobre nosotros la belleza de su espectáculo. A través del mismo, podemos descubrir la cosmovisión de los artistas por el modo y la forma en que se proyectan, además, nos deja ver la manera en que hacen uso de los avances tecnológicos en miras de nutrir la propuesta escénica.

En la comunicación humana participan innumerables elementos: biológicos, lingüísticos, sociales, tecnológicos, entre otros. No se le puede comprender si se analiza de manera fragmentada, puesto que evoluciona mediante un intercambio constante de información entre ellos¹. El hombre es el resultado de su interacción

¹ Para profundizar en el tema de la comunicación, se recomienda la revisión de Watzlawick, Paul, Teoría de la comunicación humana, Barcelona, Herder, 2002.

con la realidad, de esa evaluación y selección de innumerables impresiones sensoriales que recibe en cada segundo de su entorno.

Los miembros de la *universidad invisible*² apoyan esta teoría. Definen a la comunicación como un todo integrado ya que "...sólo en el contexto del conjunto de los modos de comunicación, relacionado a su vez con el contexto de interacción, puede adquirir sentido la significación".³ En el ejemplo del circo, el lenguaje que se utiliza, el vestuario, los gestos, las expresiones corporales, la música, el espacio (la carpa), el clima, la edad, etc., son elementos comunicativos que en conjunto adquieren significado para el espectador.

Para estudiar al circo también contamos con otra disciplina importante en toda manifestación humana: la historia.

"Estamos inmersos en el pasado como un pez lo está en el agua y no podemos escapar de él. Por eso es necesario el análisis y el debate".⁴

El arte circense es como ese pez descrito por Hobsbaum, está sumergido en un mar histórico del que no se puede extraer para examinarlo aisladamente. Como parte de él debemos estudiarlo y comprenderlo, porque no brotó espontáneamente en algún momento de la era moderna, sino que es una diversión con tanto arraigo en la humanidad, que se tiene conocimiento de su presencia desde las más

² Los miembros de la *universidad invisible*, son investigadores de distintas ciencias que en ciertos momentos de sus vidas académicas crean una red de conexión para el estudio de la comunicación. Entre los miembros se encuentran Don Jackson, Paul Watzlawick, Gregory Bateson, Stuart Sigman, Erving Goffman, Edward Hall y Ray Birdwhistell. Para profundizar en el resultado de sus estudios se recomienda leer Bateson, Birdwhistell, La nueva comunicación, Barcelona, Kairós, Selección y estudio preliminar de Yves Winkin, 1994.

³ *Ibid.*, pág. 23.

⁴ Hobsbaum, Eric, Sobre la historia, Barcelona, Ed. Crítica, 1998, pág. 37.

antiguas manifestaciones culturales.

La naturaleza de este arte es tan flexible, que desde su nacimiento ha realizado adaptaciones en su espectáculo para manifestarse exitosamente en cada una de las épocas que le tocó vivir. Con la incursión en este nuevo siglo, nos preguntamos si está preparado para cumplir con las expectativas de entretenimiento del público moderno, qué tan equilibrado se encuentra con las propuestas escénicas de las compañías extranjeras. También surge la pregunta sobre qué tan atrayente es su propuesta actual, es decir, ¿El circo mexicano se ha quedado rezagado? ¿Es posible así mismo preguntarse ha propósito de una posible transformación?

El tema es extenso. Para abordarlo me planteé la hipótesis siguiente: El circo mexicano actual tendrá que transformarse como respuesta a las necesidades de su momento histórico.

El resultado de esta investigación es importante para entender cómo funciona este espectáculo, cuál es el lugar que ocupa dentro de las diversiones públicas nacionales y hacia dónde se dirige. Además, porque es un segmento de nuestra cultura que ha sido poco estudiado, pero, que por haber logrado forjar una tradición, vale la pena conocerlo.

La tesis se conforma de cinco capítulos organizados cronológicamente, más una conclusión. En el capítulo primero abordo las expresiones más antiguas del arte circense en la escena mundial, en culturas como la egipcia, griega, babilónica, china, persa, romana y azteca. La intención es mostrar el desenvolvimiento que

tuvieron dentro de las sociedades de aquellos tiempos, y poder entender a su vez, la esencia de esas expresiones en la época moderna. Es materia de este capítulo también, tratar la herencia del imperio romano y la época medieval en el proceso que vivieron los actores de tipo circense durante los siglos XVI y XVII.

En el capítulo segundo, me refiero a cómo una función de circo está constituida por la presentación de diferentes disciplinas artísticas, entre las que se encuentran el trapecismo, el equilibrismo, el malabarismo y el faquirismo. Además, muestra distintas percepciones sobre los principales números que conforman el espectáculo en la actualidad, así como acepciones existentes sobre el circo, incluyendo las características que les son comunes a la mayoría de las empresas en el mundo.

En el capítulo tercero, la investigación se concentra en la expresión nacional del arte circense. Para explicar la larga presencia de sus actividades en el país, fue necesario hurgar en la historia del México antiguo, para encontrar los registros de ciertos actos desempeñados por los pobladores antes de la llegada del circo a territorio nacional.

Describo también su manifestación durante la época colonial y el momento de la llegada de compañías extranjeras que aportaron muchos conocimientos a los que aquí se interesaron en ellas, así como el nacimiento y desarrollo de la primera firma mexicana.

En el capítulo cuarto, se narra de manera cronológica el desarrollo de las cuatro empresas circenses de mayor arraigo. La elección la realicé tomando en

cuenta factores como la preferencia social, el alcance territorial, el poderío económico, el prestigio y, en tres de los casos, en su vigencia.

Conocer cómo se han desenvuelto estas compañías en la vida nacional, es indispensable para entender su proceso de adaptación, mismo que les ha permitido garantizar su permanencia.

En el capítulo quinto doy cuenta de cómo el circo está inmerso en casi cualquier sociedad en el mundo. En esta sección expongo cómo es la cultura específicamente circense. Para lograrlo se relata la forma en que viven las personas que realizan el espectáculo; de qué preparación escolar cuentan, en qué forma son percibidos por la sociedad, cuáles son sus herramientas publicitarias, cómo se organizan sus grupos de trabajo, cómo se desarrolla su convivencia con los animales y, qué capacidad tienen para crear organizaciones legales que los apoyen.

Por último, explico el momento histórico que vive el circo mexicano, poniendo especial énfasis en los problemas que enfrentan los empresarios en la actualidad, con su proyecto de solución para buscar la modernización del concepto tradicional del espectáculo, que les dé la posibilidad de competir con la creativa competencia extranjera.

Con respecto a la metodología seguida para recabar la información, consulté las fuentes bibliográficas sobre el tema en todos los acervos que existen dentro de la Universidad. La lectura sobre el ramo de las diversiones públicas en las culturas

más representativas de la antigüedad clásica, como Grecia y Roma, así como su manifestación durante la época Medieval, y lo concerniente a los periodos prehispánico y colonial en México, fue de vital importancia.

También revisé la obra de los cronistas mexicanos del siglo XIX, que registraron con lujo de detalle, cómo se manifestaron las actividades de tipo circense en las viejas calles de la principal ciudad de la república. Para el mismo fin, la visita al Archivo Histórico del Distrito Federal resultó nutritiva.

Fue necesario asistir a Instituciones como: la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) y la Sociedad Protectora de Animales. Cada una, desde su especialización, aportó valiosos datos que ayudaron a entender la forma en que están organizados los espectáculos en la actualidad.

Una de las actividades de mayor relevancia para la investigación fue acudir con frecuencia a los espectáculos de circo para tener conocimiento de lo que se presenta dentro de las carpas y para observar a su público. La elección de las compañías se realizó al azar y abarcó la zona de Distrito Federal y sus alrededores. Fue importante visitar la mayor cantidad de empresas posibles, porque si bien era indispensable conocer lo que estaban haciendo las principales firmas, no es posible dar una opinión objetiva si se desconoce el trabajo de todos aquellos que son el grosor en este negocio, esto es, los circos más pobres.

Para poder tener un juicio comparativo, asistí a los espectáculos extranjeros que visitaron la ciudad durante los años 2003 y 2004, que, no se puede dejar de

mencionar, engalanaron y llenaron de magia los corazones de los aficionados a este arte.

Así mismo realicé entrevistas a personajes importantes en la esfera circense nacional, que vertieron su punto de vista sobre la situación que actualmente enfrentan. Pude apreciar además, la serie de exposiciones fotográficas que la firma Circo Atayde Hermanos, presentó en distintos espacios culturales de la ciudad, en donde recopilé una numerosa cantidad de imágenes que sirvieron como documentos de primera mano.

Tengo la intención de que esta tesis sirva para contar la historia de estos hombres, mujeres y niños, que han dejado su vida y descendencia dentro del espectáculo. Todas son personas que se han dedicado durante varias generaciones a hacernos llegar un mundo de sueños e ilusiones.

Este trabajo se une al esfuerzo de aquellos que se encargaron de escudriñar en este camino poco explorado, con el total reconocimiento de que no se ha descubierto aquí el hilo negro, sino que es un granito de arena más en el estudio de este tema, importante sin duda para la cultura popular en nuestro país.

CAPÍTULO I

EN BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES

Durante la antigüedad clásica, los elementos que constituyen al circo surgieron poco a poco, presentándose de manera aislada, pero siempre ligados a las destrezas de las actividades humanas. En las culturas milenarias no existía el término circo como lo denominamos ahora, pero las expresiones de este arte acompañaron al hombre desde el inicio de su presencia en el mundo, conjugadas con formas rituales, de teatro y deporte.

Así, los espectáculos que anteceden al circo cumplieron entre otras funciones, con la de portar modas lejanas, conocimientos, experiencias, instrumentos y máquinas novedosas. Como da cuenta de ello Rebeca Walker Márquez en su libro *¿Cirqueros o circenses? Una aproximación socioantropológica del circo*,¹ al decir que:

"Los actos tipo circense en las épocas de los reyes europeos festejaban la abundancia, formaban parte de una cultura popular y también [eran] un medio de conocer sucesos extraños, máquinas extraordinarias, seres mitológicos: memorias de otros mundos."²

¹ Walker Márquez, Rebeca *¿Cirqueros o circenses? Una aproximación socioantropológica del circo*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Febrero de 1995.

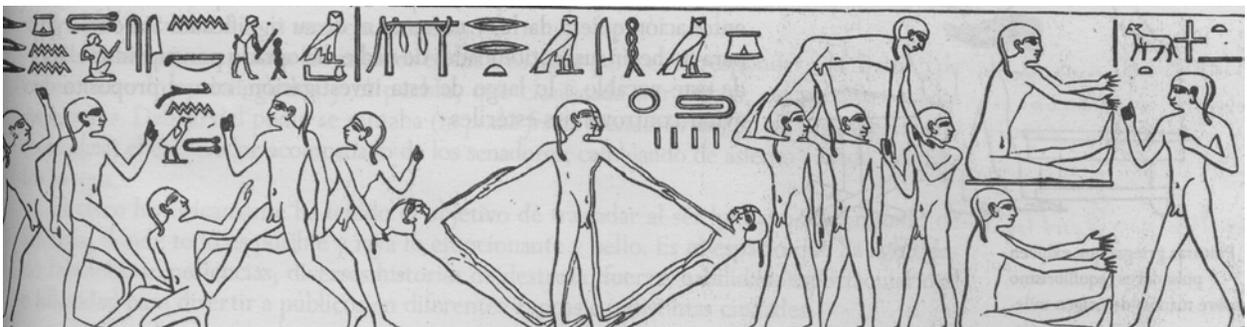
² *Ibid.*, pág. 135.

Existen ejemplos de estos actos en las culturas, egipcia, griega, babilónica, china, persa, romana, azteca y en el cristianismo medieval. Dichos ejemplos abarcan disciplinas como el ilusionismo, funambulismo,³ acrobacias, malabares, contorsiones y números relacionados con la altura; con el acto de volar, en sus múltiples manifestaciones. También estaban presentes los entrenamientos de animales y desde luego los personajes que tenían a su cargo la comicidad.

Estas actividades tuvieron diferentes grados de penetración social según el significado y aceptación que alcanzaron en cada cultura. Por su presencia permanente en la historia de la humanidad, los ejemplos son muchos, tratarlos a detalle sería imposible de abarcar en un capítulo, menos aún en éste, cuyo propósito es mencionar su existencia y no necesariamente un seguimiento minucioso de su desarrollo cronológico. Por tal motivo, me referiré sólo algunas de sus participaciones en distintas épocas y culturas.

Marian Murray en su libro *¡Circus! From Rome to Ringling*⁴ señala registros arqueológicos en los murales de Beni Hassam del valle del Nilo, donde se muestra que cuando menos en los 2500 años a.C. se ejercían prácticas de prestidigitación, de conjuros, malabares, acrobacias y diversos tipos de equilibrios sobre enormes arcos, ejecutados tanto por hombres como por mujeres.

En el mismo Egipto, troupés⁵ errantes de actores integradas por cómicos,



acróbatas, fakires, caminantes sobre cuerdas, así como de animales entrenados, entre ellos, serpientes, leones, elefantes, cabras, osos, perros, gatos y ratones, se trasladaron llevando sus espectáculos a diferentes pueblos.⁶

Arturo Evans, excavador de Cnosos en la isla de Creta, encontró pinturas que datan entre 2000 y 1450 años a.C., en donde se observan seres humanos realizando ejercicios acrobáticos y saltos en el lomo de los toros.



En las primeras expresiones del teatro en Grecia que se conocieron desde el siglo VII a.C., John H. Townsen en su libro *Clowns*,⁷ cita las llamadas *deikelistai*, que se componían de farsas cortas creadas por troupés de histriones itinerantes y acróbatas. Las farsas tenían un carácter improvisado, los temas versaban desde "escenas de la vida diaria hasta burlas de la mitología griega."⁸

Dentro de este grupo de actores surgió el mimo griego. Se especializó en

⁶ Speaight George, *A history of the circus*, San Diego, A.S. Barnes and Co., Inc., 1980, pág.13.

⁷ Townsen, John H. *Clowns*, New York, Hawthorn Books, Ink., 1976, pág. 38.

⁸ *Ibid.*, pág. 40.

presentar actos de indecencia⁹, entre sus caracterizaciones se encontraban: viejos, ladrones, esclavos, glotones o brujas. Incluía siempre como parte de su atuendo el uso de máscaras. Pero no siempre se limitó a personajes terrenales, su acervo también integró a dioses como el mismo Zeus. Townsen al referirse a estas representaciones, nos dice que a pesar de ser exageradas, fueron consideradas más realistas que las mismas tragedias griegas.¹⁰

Paralelamente a las formas teatrales, hay un espacio en Grecia donde se suelen ubicar los antecedentes del circo: el Estadio. Ahí se realizaron competencias atléticas, además de carreras de caballos y carruajes. Aunque estas prácticas son más reconocidas como los ancestros del deporte actual que con los del circo, ambas prácticas comparten el desarrollo de habilidades semejantes. Por ejemplo, el aprendizaje de ejercicios gimnásticos o el entrenamiento para adquirir fuerza y condición física, como condiciones indispensables para lograr sus proezas.

Sin embargo, Walker¹¹ señala marcadas diferencias en sus propósitos, mientras los esfuerzos de los competidores obedecen a una concepción griega del cuerpo humano, en donde se aprecian valores como la juventud, la belleza y la fuerza, los actos de circo, buscan cualidades distintas como exaltar contorsiones, los saltos violentos, las muecas cómicas, entre otras cosas.

⁹ Estos actos considerados no serios en los histriones y en los personajes cómicos de distintas épocas y culturas, son aceptados por creerse indispensables para los hombres. Funcionan como válvulas de escape, mediante las cuales los miembros de la sociedad dejan salir la presión acumulada a través de bufonerías (ridiculizaciones) y la risa, para después regresar a la monotonía de su cotidianidad. Para saber más sobre el tema es recomendable revisar a Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid Alianza Editorial, 1989.

¹⁰ Ibid., pág. 40.

¹¹ Walker Márquez, Rebeca, op. cit., pág.46.

La relación del hombre con el mundo animal es antiquísima. Grecia tuvo espectáculos de carácter itinerante con ellos desde el siglo IV a.C., realizados por sacerdotes que los capturaban y les enseñaban trucos. Dentro de la mitología, los animales poseían atributos muy importantes y eran asociados con las deidades, por ejemplo, las águilas se relacionaban con *Zeus*, los leones y leopardos con *Cibeles*. Por lo tanto, su entrenamiento estaba destinado a su exhibición en cultos y festivales sacros. Entre las hazañas que realizaban, afirma Murray,¹² los animales bailaban, hacían reverencias, giros al compás de la música, actividades que, con otros significados sociales, ahora son característicos de los circos.

Por otro lado, uno de los personajes más representativos en las festividades desde las culturas antiguas es el cómico. Este personaje es fundamental ya que siempre ha estado ligado, no sólo con la parodia, la burla y el disfraz -elementos que en la actualidad constituyen al payaso- sino con los actos acrobáticos, de equilibrios, malabares y conjuros. Según Walker¹³, estas actividades aparecieron de manera combinada y fueron relacionadas unas con otras desde siempre.

LA HERENCIA ROMANA

Muchos son los autores que ubican los antecedentes de este espectáculo en Roma, en el Circo Máximo (o hipódromo¹⁴) y el Coliseo (o anfiteatro). Entre ellos

¹² Murray, Marian, *op. cit.*, pág. 38.

¹³ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 33

¹⁴ Los hipódromos romanos eran llamados *circos* haciendo referencia a la circularidad que demarcaban las carreras de caballos.

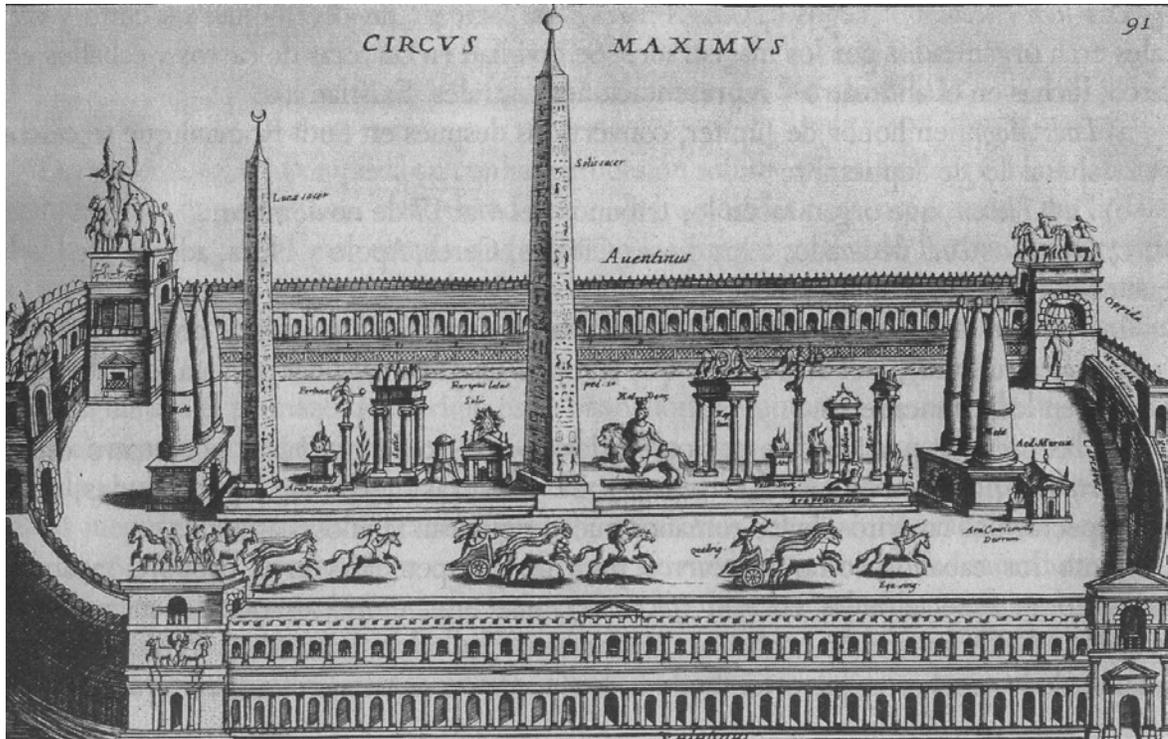
se encuentran Raúl H. Castagnino, en *El circo criollo. Datos y documentos para su historia*,¹⁵ y Armando de Maria y Campos, en *Los payasos poetas del pueblo*.¹⁶ Pero como ya lo hemos señalado, ni son las primeras referencias circenses, ni son las más representativas.

Un antecedente a los grandes circos romanos se encuentra en las carreras de caballos griegas. Cuando Roma conquistó la Hélade admiró todas las competencias, especialmente las carreras de caballos. Al aceptar con entusiasmo este nuevo espectáculo, pronto Roma se vio inundada por hipódromos a los que llamó circos.

En sus orígenes, los espacios del Circo Máximo y del Coliseo estuvieron destinados a festivales religiosos, pero su impacto social hizo que su presentación se volviera rutinaria, su origen simbólico perdiera fuerza y los eventos en esos lugares se llevaran a cabo bajo otras connotaciones. Murray ubica estas circunstancias a mediados del siglo VI. Afirma que ambos eran un instrumento de prestigio, pues los emperadores y oficiales con el fin de impresionar al pueblo, auspiciaban juegos teatrales con características cada vez más extravagantes y sangrientas, en los cuales el contenido religioso no era ya más que un pretexto.

¹⁵ H. Castagnino, Raúl, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia 1757-1924.*, Buenos Aires, Editorial Lajouane, 1953, pág. 5.

¹⁶ De Maria y Campos, Armando, *Los payasos poetas del pueblo*, México, Ediciones Botas, 1939, pág. 9.



El circo Máximo en Roma llegó a albergar hasta 300 mil espectadores.

Las actividades dentro de los hipódromos romanos llegaban a durar más de un día. Iniciaban con grandes desfiles que partían del Capitolio, encabezados por el Magistral que financiaba el espectáculo -Calígula fue el primero que dirigió estas procesiones montando un carro de seis caballos- seguido por el Procónsul quien viajaba sobre un carro alto, vestido como general triunfante; participaban además, músicos, estatuas de los dioses en vehículos ornamentados, hombres religiosos y doncellas quemando perfumes.

Los animales en exhibición también formaban parte de los desfiles. Estos eran capturados en tierras remotas y entrenados para hacer proezas. Terminados los recorridos, se llevaban a cabo actividades de diversos tipos como las exhibiciones

de caballos realizando actos impresionantes, carreras de estos mismos, de carrozas o elefantes peleando con gladiadores. Muchos animales eran entrenados: osos, grullas, toros salvajes, águilas, leopardos, tigres, jabalíes y lobos.

El origen de las luchas entre gladiadores y animales quizá estuvo en la antigua Campania y fueron retomadas por los etruscos, introducidas a Roma y representadas en el Forum Boarium, en el año 264 a.C. por Marco y Décimo Bruto, para honrar la memoria de su padre. Se estima que dichos combates se hacían entonces al aire libre.

En el anfiteatro de mayor importancia, el Coliseo, se desarrollaron las *venaciones*, es decir, terribles y crueles espectáculos de matanzas de gladiadores y peleas de animales. Para poder llevar a cabo sus fines, la construcción del Coliseo era muy compleja: había puertas en la superficie de la arena, operadas por sofisticados mecanismos que comunicaban hacia los corredores, pasillos y rampas de los sótanos, por donde los animales salvajes eran conducidos. Contaba también con otras por donde entraban las procesiones y por donde sacaban a los muertos y heridos.

Las venaciones fueron tan diversas como su imaginación pudo extenderse. Según Walker, en las primeras épocas los soldados desertores eran triturados por elefantes y arrojados a los animales depredadores para ser devorados.

Existía el gozo ante la sangre. Murray menciona matanzas de animales por miles dentro de estos espectáculos. Cuando se hizo honor al triunfo, corrió tanta

sangre de estos "que en un gran festival se podría vaciar todos los zoológicos de la Europa moderna".¹⁷ Curiosamente, el Derecho Romano consideró infame el ejercicio de los gladiadores, artistas de teatro y cómicos, por considerarlos incompatibles con las ideas de moralidad y de decencia ciudadana.¹⁸

Gradualmente la captura de animales se hizo más difícil debido a que comenzaron a escasear y con la expansión del cristianismo en Roma, en el año 326 d.C., Constantino promulgó una ley contra el espectáculo y abolió la profesión de gladiador. Sin embargo, el último espectáculo se llevó a cabo en el año 519 d.C. por Entaricus.

Este es el gran antecedente de la participación de los animales dentro del espectáculo circense moderno, donde se sigue resaltando, aunque en una forma mucho más velada, la exposición de la vida humana ante "los peligros del salvajismo animal" y el control de éste sobre ellos.

Existen también antecedentes de actos realizados por hombres de la época, celebrados dentro del Coliseo Romano, que hacían gala de proezas acrobáticas evadiendo animales, actos cómicos de enfrentamientos con ellos, formaciones de pirámides humanas, presentación de números gimnásticos, de contorsiones, malabares, acrobacias sobre fuego y danzas sobre cuerdas.¹⁹ Este espectáculo tuvo mayor importancia después de la abolición de los actos de barbarie que en este espacio se realizaron.

¹⁷ Murray, Marian, *op. cit.*, pág. 47.

¹⁸ Garrone, José Alberto, Diccionario Jurídico Abeledo-Perrot, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, Tomo III, 1993, pág. 554.

¹⁹ Murray, Marian, *op. cit.*, pág. 52.

Dentro de las calles de la cosmopolita Roma clásica, se ubicaron caravanas de actores ambulantes que hacían bailes, malabares, acrobacias, actos sobre cuerdas, adivinaciones, encantamientos, actos mímicos y presentaciones de animales entrenados. Murray y Towsen aseguran que estas diversiones eran independientes de las actividades dentro del Coliseo y del Circo.²⁰ Originalmente fueron espectáculos callejeros espontáneos, pero era común que fueran contratados por las autoridades romanas para actuar en los banquetes que éstas ofrecieron.²¹

Roma tuvo un mimo, llamado *stupidus* y *alapus* que significa el "que recibe porrazos".²² Este personaje se asoció tanto a las troupés callejeras como a representaciones aisladas para las altas jerarquías romanas. Los personajes que representó eran vanidosos, glotones, flojos, tontos o jorobados y apareció a dúo con un archimimo, en donde el mimo siempre fue la víctima. Con la llegada del cristianismo, los mimos fueron rechazados por la iglesia al considerar que tenían un carácter obsceno e inmoral.

LA HERENCIA MEDIEVAL

Edgar Ceballos²³ piensa que con la caída del imperio romano, los antecedentes de las artes circenses declinaron en la oscuridad de la Edad Media. Afirma que

²⁰ *Ibid.*, pág. 55 y Towsen, John H., *op. cit.*, pág.43.

²¹ Speaight, George, *op. cit.*, pág.11.

²² Towsen, John H., *op. cit.*, pág.41.

²³ Ceballos Edgar, entrevista realizada el 24 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

sus manifestaciones fueron prohibidas por la iglesia cristiana ya que se creía que de no hacerlo así, se corría el peligro de una regresión a la época del Circo Romano. Entonces, por el temor a evocar el paganismo, la iglesia prohibió y persiguió a estos artistas durante toda la Edad Media.

Sin embargo, la versión de Rebeca Walker es que en esta etapa de la historia Occidental fue donde adquirieron mayor relevancia, ya que en este periodo hay más registros históricos sobre la vida cotidiana, que en otras épocas y regiones. La autora menciona que estos actores tenían una imagen ambivalente: en un sentido eran rechazados por la moral oficial, y por otro, invitados en toda clase de ceremoniales, incluso los patrocinados por la iglesia.²⁴



Actos de tipo circense en los poblados medievales.

²⁴ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 52.

La Edad Media heredó del Imperio Romano las caravanas viajeras, la atracción hacia la captura, domesticación y entrenamiento de animales. Así como las actuaciones de personajes cómicos que se habían venido desarrollando en diversos lugares del mundo durante muchos siglos. En esta época dichas actividades existieron en distintos ámbitos: en las cortes, en rituales sagrados, en los festejos oficiales, dentro de las festividades populares.

Antes del siglo IX, a los actores relacionados con las calles se les denominó mimos o histriones. Más adelante se les conoció como juglares.²⁵ Sin embargo, a pesar de que se les cuestionaba su estilo de vida por la estricta moral cristiana, sus proezas eran apreciadas y actuaban dentro de los castillos en las festividades o banquetes. Tal reconocimiento hizo que el término *ministreles* se les otorgara también a estos actores.

Las mujeres quisieron incursionar dentro de esta gama de actores "pero ellas eran relegadas por no ser mejores que las prostitutas comunes y eran hostigadas por autoridades civiles y religiosas."²⁶

La posesión de actores en los castillos y palacios fue un hecho muy extendido en toda Europa. Los *ministreles*, llamados así durante el siglo XIII, se especializaron en la música y la poesía. Su posición social por mucho, era la más alta alcanzada por los actores de esa época. En muchas ocasiones, estos hacían comicidades y formaban parte de los bufones en las cortes.

²⁵ El término **juglar** ha cambiado de significado refiriéndose siempre a espectáculos tipo circense. En la actualidad juglar hace referencia a un histrión medieval, mientras el término *juggler* del inglés significa malabarista. El intercambio de significados, denota una diferenciación nebulosa entre las diversas prácticas tipo circense, que se extiende hasta nuestros días.

²⁶ Towsen, John H. *op. cit.*, pág. 47.

Existieron dos tipos de bufones: los minstreles, que conocían técnicas de entretenimiento como la música, acrobacias, malabarismos, contorsiones e improvisación verbal; y los que tenían alguna deformidad mental o física que los hacía cómicos naturales. El primer bufón de corte registrado por la historia fue un pigmeo de la corte del Faraón Dadkeri en la dinastía quinta del antiguo Egipto.

Estos personajes poseían la estima de sus dueños y gozaron de ciertas concesiones que no se otorgaban a ningún otro miembro de la sociedad. Entre estas estaban los permisos para hacer travesuras dentro de la corte e incluso a ser insolentes, además, sus impuestos eran menores que los de otros integrantes de la corte.²⁷

Otra fue la suerte del resto de los actores de la época, incluyendo al antiguo mimo romano. Tenían una posición social muy baja y era común que se les denominara por su carácter de vagabundos, que por el tipo de actividades que desempeñaban.

Los personajes cómicos medievales estaban relacionados con actividades que ahora aparecen en los circos: lanzaban cuchillos, hacían malabares con espadas, eran tragafuegos, magos, contorsionistas, equilibristas y domadores, además de ser músicos, cantantes y oradores. Las troupés donde viajaron contaban con actores que realizaban estas hazañas, pero todos eran agrupados dentro de la misma categoría e incluso eran confundidos con personas a las que tachaban de vagabundos: peregrinos, criminales, herbalistas, cantantes, entre otros.²⁸

²⁷ *Ibid.*, pág. 26.

²⁸ *Ibid.*, pág. 44.

Hubo otro actor vinculado con las calles, el saltimbanqui²⁹, aunque este no es privativo de la época, su presencia se expande a toda la historia documentada del circo. El saltimbanqui se caracterizó, según Towsen, por ser aquel "doctor sin licencia que sacaba dientes y recetaba pastillas y pócimas. Muchas de estas medicinas eran placebos (...) mientras otras eran remedios tradicionales."³⁰ Junto con éstos, también viajaron cantantes y músicos de percusiones, frecuentemente llevaron con ellos, monos, perros y osos entrenados que sirvieron de gancho para atraer a las audiencias hacia un escenario improvisado.

Los diferentes personajes mencionados actuaron en las cortes, las calles y en la iglesia que, a pesar de su indignación ante la exhibición de estos actores y sus formas de vida, también les otorgó un lugar dentro de las ferias establecidas en honor a sus santos.

Las ferias eran mercados en donde se intercambiaban productos locales o importados e incluían un tono de festividad. Existieron fiestas religiosas dentro de las culturas premodernas, desde las sociedades más antiguas hasta la fiesta medieval, que representaban para quienes las veían, una renovación del mundo.³¹ Estas celebraciones se concentraban dentro de los atrios de las iglesias hasta aproximadamente el siglo XVI. Las troupés de actores y saltimbanquis desarrollaron gran importancia dentro de ellas, destacando en popularidad, sobre todo en Italia, el funambulismo que maravilló a las audiencias.

Hacia el fin de la Edad Media, en cuanto se fueron regularizando los canales

²⁹ **Saltimbanqui** es el término que nombra por igual al juglar, al acróbata y hasta los charlatanes de feria. Su procedencia del italiano saltibanco lo relaciona con aquellos personajes que reunían a su alrededor ingenuos campesinos para ofrecerles elixires maravillosos, hierbas mágicas, amuletos, etc.

³⁰ Towsen, John H. *op. cit.*, pág. 47.

³¹ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág 62.

comerciales, las ferias tendieron a ser más de entretenimiento que de carácter comercial y fueron lugares idóneos para la presentación de actos que hoy asociamos con el circo. Se presentaron gran variedad de entretenimientos en los que se incluyeron exhibiciones de animales entrenados y seres deformes.

Al finalizar esta época, también termina la relación que los precursores del circo hayan tenido en menor o en mayor medida con lo sagrado. Este alejamiento está vinculado con la relajación de la visión del mundo que hasta ese momento se tenía, para surgir el pensamiento científico y burgués que se tiene de la modernidad "en el cual se crea la imagen del hombre individual estando éste, no sólo separado del cosmos, sino considerado como dueño y agente transformador del mundo".³²

LOS ACTORES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Diversos tipos de troupés de actores callejeros sobrevivieron en toda Europa durante los siglos XVI y XVII. Una de sus formas fue el teatro italiano llamado *comedia dell'arte*, nombre que señala a actores profesionales callejeros que se diferenciaron del teatro institucionalizado, aunque podían actuar también dentro de los teatros respetados y en las cortes.³³

Las representaciones de la *comedia dell'arte* fueron manifestaciones populares, a manera de sátiras cómicas en donde se usaban máscaras y se realizaban actos

³² *Ibid.*, pág. 59.

³³ Towsen, John H. *op. cit.*, pág.63.

acrobáticos, pero su singularidad fundamental radicaba en su estilo improvisado.

Existe una pequeña discrepancia en cuanto a este carácter de improvisación otorgado a la *comedia dell'arte*. Para Edgar Ceballos,³⁴ la improvisación consistía en que los actores tomaban elementos del lugar donde se presentaban y los integraban a esa dramaturgia a manera de actualización, para seguir asombrando a los espectadores.

Sin embargo, otra es la visión de Rebeca Walker³⁵ cuando se refiere a que, estos actores representaron a personajes estereotipados, relacionados con regiones diferentes, pero sus papeles nunca fueron aprendidos de memoria, sino que partieron de un guión que marcaba el patrón de los discursos, de los actos acrobáticos, dancísticos y musicales a seguir, pues para ellos la naturalidad se lograba si no se conocía de antemano lo que sucedería. Según la autora, por tal razón los actores debieron estar dotados de una gran habilidad creativa, así como un amplio conocimiento sobre recursos teatrales y acrobáticos para poder lograrlo.

Los personajes de estas troupés eran cómicos. Poseían un repertorio variado de caracterizaciones, había maestros, sirvientes, doctores, pero sin duda uno de los más famosos fue un sirviente tonto, *Arleccino* (Arlequín). De personalidad insolente e inepta, y a la vez físicamente muy ágil, tuvo el rango de acróbata pues caminaba sobre las manos o en zancos, además de otras proezas.

Otro personaje que sobresalió y perduró fue *Pedrolino* que posteriormente reencarnó en *Pierrot*. El primer *Pedrolino* apareció en el siglo XVI. Su personaje

³⁴ Ceballos Edgar, *op. cit.*, 24 de marzo del 2003, CNA.

³⁵ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 69.

era el de un romántico amante joven, que podía ser melancólico y estúpido.³⁶

Para ese siglo nació dentro del teatro en Inglaterra el “clown”. Era un personaje alusivo a un campesino con una personalidad definida, flojo, glotón, deshonesto, jactancioso, estúpido e incapaz de percatarse de los problemas que ocasionaba. Se involucró en dramas religiosos, de misterios, de moralidades y en narraciones de historias bíblicas. Según Towsen sus personificaciones eran demonios o gentes de pueblo que contenían las características negativas de la personalidad humana y que al final siempre terminaban en el infierno. Logró mantener sus relaciones con el público a través de la improvisación en su espectáculo, en la que regularmente se burlaba de personajes mientras establecía un contacto directo con la audiencia.

Otros con menor suerte encontraron también un espacio dentro del teatro inglés. En el Teatro Isabelino se presentaron sangrientas peleas de osos, a ellas se aunaron toros y perros. Como parte del espectáculo, aparecían volatineros, acróbatas, funámbulos, enanos, títeres y animales entrenados.

En su forma física, el Teatro Isabelino era muy parecido a los circos actuales. Era circular o cuadrado y sus galerías se orientaban hacia la arena. Entre 1576 y 1614, los teatros de este tipo se construyeron en Londres, tal parecía que era el momento en el que el circo moderno lograría su institucionalización.³⁷ Sin embargo, con la guerra civil de 1642, tanto el teatro isabelino como los dramas religiosos, fueron cerrados y las exhibiciones de animales quedaron prohibidas.

³⁶ Towsen, John H., *op.cit.*, pág. 70.

³⁷ Speaight, George, *op.cit.*, pág. 15.

Para el año 1660, durante la restauración, se reabrieron los teatros, pero los actores que anteceden al circo ya no encontraron cabida en ellos, viéndose obligados a regresar a las calles o teatros menores para poder sobrevivir.

La tradición de las ferias medievales se mantuvo por toda Europa hasta el siglo XVIII, aunque a partir del siglo XVI habían perdido su aspecto religioso y la venta de mercancías había desaparecido paulatinamente. Se conservaron en ellas actos de funámbulos, saltarines, maromeros, equilibristas, tragafuegos, hombres y mujeres fuertes, como su mayor atracción. Estos personajes procedieron de muchos lugares: Escocia, Irlanda, Alemania, Italia, Prusia, Holanda, Hungría, Polonia, Portugal, Turquía, India y algunos lugares de África.

A pesar de la nutrida gama de destrezas dentro de las ferias, el entrenamiento con mayor prestigio fue el funambulismo a poca altura y diversas acrobacias sobre cuerdas tensas a alturas mayores y peligrosas.³⁸ Se exhibieron diversas modalidades y grados de complejidad, ejecutados por hombres, mujeres, adultos o niños, causando escándalo social por faltas a la moral.³⁹

También perduró dentro de las ferias la afición por contemplar animales entrenados o de especies exóticas, así como de seres deformes fueran humanos o animales.

En las ferias del siglo XVIII se sumaron los personajes de *Arlequín y Pierrot*, extraídos de la *comedia dell'arte*, ya desaparecida. Ya que estos actores gozaban de popularidad y robaban audiencias de los teatros oficiales, las autoridades tanto

³⁸ En esta época se pusieron en boga los alambres que dieron nombre al alambriismo que existe en los circos actuales.

³⁹ Speaight, George, *op. cit.*, págs. 13-19.

en Inglaterra como en Francia, prohibieron las formas teatrales dentro de las ferias, como medida a favor del teatro oficial. Esta medida ocasionó que los personajes transformaran sus caracterizaciones hacia formas más pantomímicas que no estaban restringidas. Así, el *Arlequín* evolucionó hacia el mimo actual, mientras que el *Pierrot* se relacionó y asimiló más con el clown inglés el cual posteriormente apareció en los circos.

A la entrada de los siglos XVI y XVII, cambió radicalmente la visión social hacia los actores precircenses, perdieron su referencia mítica, es decir, el personaje cómico dejó de ser una forma representativa de la cultura popular, pero su atracción y popularidad se mantuvieron a tal grado que, en el siglo XVIII, se conjuntaron para establecer una institución de prestigio que rápidamente se expandió por todo el mundo y dio pie al nacimiento del circo moderno.

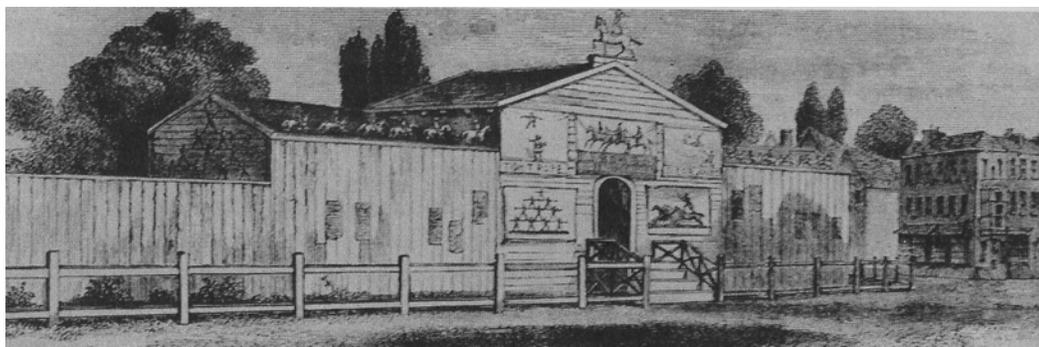
EL CIRCO MODERNO

A partir del siglo XVI, los roces de los actos predecesores del circo con la alta jerarquía de poder se agudizaron, quedando segregados y restringidos en gran medida. Por tal motivo, es muy probable que el circo no hubiera podido nacer si no se hubiera relacionado con alguna institución de prestigio, que le proporcionara un reconocimiento oficial, como de hecho sucedió.

Su institucionalización inició dentro de la escuela inglesa de montura, con Thomas Jhonson, quien ofreció por primera vez una exhibición en 1758,

compuesta de militares retirados que desarrollaron actividades de entrenamiento a través de la presentación de complejos ejercicios ejecutados sobre caballos, nunca antes logradas.⁴⁰ Esta escuela fue el modelo a seguir para que muchas otras surgieran logrando una complejidad mayor en sus actos y ganaran muchos adeptos y aficionados.

Para Speaight el circo creció rápidamente. En pocos años, tomando como partida 1768, la llamada *Nueva Escuela de Montura Británica* o *Anfiteatro de Montura* del retirado Sargento Mayor de Caballería Phillip Astley, presentó su primera exhibición. Este se involucró con una escuela de montura ya establecida hasta que aprendió todos los trucos hípicos y creó su propio espectáculo en donde trabajó con su esposa.



El Anfiteatro de Phillip Astley (1768)

Astley fue el primero en descubrir que si galopaba en círculo mientras permanecía parado en las ancas de un caballo, la fuerza centrípeta lo ayudaba a conservar el equilibrio. Por lo tanto, es a él a quien se atribuye el diseño de la

⁴⁰ *Ibid.*, pág.21.

primera pista de circo apta para actos ecuestres. Su configuración introdujo, una pista que tenía 13 metros de diámetro, heredada como la medida tradicional al circo contemporáneo.

En julio de ese mismo año, el artista ecuestre incluyó dentro de su programa un acto cómico que satirizaba un evento político del momento, mostrando a un hombre que pretendía montar un caballo sin conseguirlo. También en este año, perteneciente a otra escuela de montura, el señor Wolton combinó en una de sus exhibiciones por primera vez en la historia, las presentaciones hípicas con actos acrobáticos y danza sobre cuerda.

Un año después, el Sargento Astley presentó en su temporada el acto cómico sobre caballo, añadió números con estos animales haciendo piruetas por sí mismos y un mes después integró un jinete a galope que realizaba un acto de conjuros con cartas. Para el año 1770 su acto ya gozaba de reconocimiento y lo llevó a París.

Poco a poco el empresario siguió agregando nuevos actos y peligro a su espectáculo. Pero en ese mismo año, Charles Hughs quien había formado parte de la compañía de Astley, formó su propia escuela y estableció una rivalidad, al asentar su empresa muy cerca de él. Exhibió los mismos ejercicios en su programa y además mostró una atracción con marionetas.

Debido a esta rivalidad, ambos empresarios hurgaron en la creatividad para presentar cosas nuevas, siempre más llamativas que las anteriores. Así apareció en el programa de Astley, un perro sagaz que respondía preguntas o una familia

de Verona que hacía pirámides humanas, mientras que Hughs introdujo a una compañía italiana de conjuros, un violinista que tocaba el instrumento en distintas posiciones, trucos de diferentes especies de aves y una pieza chusca.⁴¹

Ya para 1773, el circo en su concepción actual había nacido. En él se reunieron todas las expresiones de tipo circense que se habían desarrollado en la historia, encontrando allí su espacio.

Los primeros circos se presentaron al aire libre, las pistas eran formadas con cajas acomodadas en forma circular, en donde se sentaban los espectadores. El circo también contó con un escenario, pues además de los números de los volatineros, maromeros, acróbatas, conjuradores, hombres fuertes y actos hípicos, hubo representaciones teatrales: pantomimas, melodramas y burletas. Sin embargo, existió una clara diferenciación entre los actos tipo circo, conocidos como los actos del ring y los teatrales que figuraban en el escenario.

Estos primeros circos que acogieron a los actores de las calles y las ferias, recibieron también al *clown*. Towsen piensa que éste fue el expulsado de la guerra civil inglesa y la evolución del personaje *Pierrot*, que para ese entonces trabajaba dentro de las ferias. La personalidad de este intérprete era la de un ser tonto, que experto en todo tipo de proezas parodiaba a los demás actores. Aunque podía ser asociado a formas de representaciones teatrales, desde el inicio este se ligó a los espectáculos de la pista, mientras que las pantomimas aparecían en el escenario.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, págs. 24 -31.

⁴² Towsen, John H., *op. cit.*, págs. 87-88.

El carácter viajero de los circos se presentó rápidamente. A partir del tercer año de su configuración y con la presentación de Astley en París, que contó con "el patrocinio de María Antonieta"⁴³ se puede decir que comenzó su itinerancia. Charles Hughs llevó el circo a Rusia y se le atribuye el haber presentado por primera vez el circo en África y América. Es claro que esto no fue nuevo para los actores que guardaban esta tradición antigua, ya que desde hacia cientos de años viajaban a diversas regiones del mundo, creando linajes familiares del espectáculo.

El nombre de circo se le atribuye a Charles Hughs⁴⁴ quien para contrastar su espectáculo con el de Astley llamado *Astley's Royal Amphiteatre* (Anfiteatro Real de Astley) nombrado así en 1779, registró el suyo como *Royal Circus* (Circo Real). El nombre del circo no tiene una relación histórica con el Circo Máximo, de hecho, el nombre anfiteatro tampoco hacía alusión al romano. Se refería más bien a un espacio rodeado de graderías para la presentación de espectáculos, en contraste con el que se nombró al circo moderno. Este vocablo procede de dos ideas que se hallan tanto en la voz latina circus como en la griega equivalente, de las cuales procede el término romance. Dichas ideas son: la de cerco y la de forma circular.⁴⁵

En cambio, la configuración del espectáculo de circo moderno se le atribuye a Astley. No debe pensarse que se le otorga el reconocimiento de haber introducido innovaciones en los actos, puesto que todo ya había sido creado y se presentaba en los más diversos y recónditos lugares del mundo; tampoco su aportación refiere

⁴³ Rybczynski, Witold, *Esperando el fin de semana*, Barcelona, Editorial Emece, 1992, pág. 72.

⁴⁴ Murray, Marian, *op. cit.*, pág.80; Towsen, John H, *op. cit.*, pág. 85; y Speaight, *op. cit.*, pág. 34.

⁴⁵ H. Castagnino, Raúl, *op. cit.*, pág. 140.

a la conjunción de ellos, ya que también esto ya sucedía. Su aportación más bien fue el haber establecido una institución "que combinó comedia con actos ecuestres"⁴⁶ en un arreglo coherente y ordenado "de numerosas piezas que se habían formado durante miles de años".⁴⁷

EL MUNDO EN CHAROLA DE PLATA

Es necesario contextualizar el momento en el que surgió el circo. Este nació durante el periodo de la Revolución Industrial, época en la que señala Rebeca Walker,⁴⁸ Inglaterra experimentó una expansión e incremento de actividades dedicadas al descanso dentro de la clase media, situación que se desarrolló paralelamente a la comercialización de las diversiones públicas. Es decir, surgieron empresarios que promovieron entretenimientos como el críquet, la música, el teatro, la lectura de revistas, de novelas y por supuesto, el circo.

De este modo, el entretenimiento público pasó de ser tradicional y festivo, al novedoso mundo del mercado comercial. El circo dejó de ser un entretenimiento callejero y popular para convertirse en una empresa. Paradójicamente, a la par de esta privatización de las diversiones hubo una "democratización" de las mismas. En el periodo Victoriano, la autora señala que se impulsó el acceso de los trabajadores a museos, bibliotecas y a otras atracciones, a la vez que el circo viajó

⁴⁶ Speaight, Georges, *op. cit.*, pág. 31.

⁴⁷ Murray, Marian, *op. cit.*, pág. 25.

⁴⁸ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág.78.

a pequeñas comunidades para ofrecer sus espectáculos.

Walker cree que sin la relación de los actos tipo circo con las proezas hípicas militares, y la buena posición social que estas guardaban en la época, es muy probable que el circo no hubiera podido configurarse como lo hizo. De no haber ocurrido esa relación, habrían permanecido dentro de las ferias con muchas restricciones.

CAPÍTULO II

EL MUNDO DEL CIRCO

Las hazañas tipo circo pueden suponer su origen según Rebeca Walker,¹ en el campo de la religión, el arte y el juego. Para ella, los dos primeros ámbitos se encuentran íntimamente ligados, pues el aspecto religioso "no puede ser representado sobre la tierra más que a través de formas estéticas altamente apreciadas para poder imitarlos".²

Y en el tercer caso, los actos del circo debieron haberse originado a partir del juego, con sus múltiples formas y posibilidades. Huizinga en *Homo Ludens*, asegura que:

"todas las manifestaciones culturales se inventan en forma de juegos, su carácter experimental es arbitrario y para que se establezcan como instituciones sociales, antes debieron surgir del ámbito de la creatividad humana: de pruebas imaginarias."³

Pero no se quedaron dentro de este ámbito, estas formas superaron las limitadas capacidades del cuerpo humano y del animal, proyectando atributos especiales, con cualidades en apariencia sobrehumanas o con cosas que parecían no pertenecer a este mundo.

Ya constituido, el circo puede ser visto como juego de lo imaginario. Walker lo describe así:

¹ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 60.

² *Ibid.*

³ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Editorial Alianza, traducción de Eugenio Imaz, 1984, pág. 111.

"Es la construcción de un universo donde el tiempo es otro tiempo. La organización del espacio es un suceso maravilloso donde lo real se degrada en hechos inusitados. Así, la hazaña circense es un ir y venir del centro a la periferia y de la periferia hacia el centro del asombro, del placer, pavor, fascinación y sueños."⁴

Quien asiste al circo encuentra que las normas de la sociedad no existen, que las leyes de la naturaleza parecen ser otras, que se rompe con el equilibrio de lo real y así se posibilita la aproximación con lo imaginario.

Considerando que existen múltiples formas de observarlo, el circo como espectáculo puede ser considerado un arte. Se entiende así cuando construye una creación que le demuestra al público, a través de la disciplina física, algo bello, que causa una sensación estética en el receptor. Los actos del ejecutante bien pueden ser una fotocopia de actos que tienen siglos de existencia, pero la aportación estética del artista, los convierte o no en un arte.

El circo, además, puede ser para algunos de sus integrantes una metáfora ante la vida. Como miembro de una de estas familias, Revolledo⁵ cree que de alguna manera refleja lo que es la vida cotidiana. El alambriista nos enseña a saber mantener el equilibrio, a no caer en el vacío. El malabarista a través del juego de los objetos, nos muestra como jugar con los problemas que nos plantea la vida, así también, el domador nos anima a enfrentarnos al enemigo, a ese que siempre

⁴ Walker Marquez, Rebeca, "El juego 'mágico' del circo", en Mirada Antropológica: Antropología, historia y sociedad, México, Vol. 1, No.2, abril-junio, 1994, pág. 62.

⁵ Comentario del historiador Revolledo Cárdenas, Julio, para el programa México nuevo siglo, México, Derechos Reservados, Editorial Clío, Libros y Vídeos S.A. de C.V. MMIII.

es superior y debemos dominar.

Cada disciplina circense es vista entonces como una metáfora de la vida, pero según el historiador, existe una dentro de todas que encarna el sueño que siempre ha tenido el hombre, esta es la del trapequista y el deseo de antaño, es poder volar.

Cuando el ejecutante logra involucrar al público, extrayendo de la imaginación de cada observador sus deseos, aspiraciones artísticas o sólo admiración, mediante la realización perfeccionada, estilizada, creativa y majestuosa de un acto, se produce un efecto en un mismo tiempo y espacio donde se rompe con los límites de la experiencia cotidiana y se puede llegar a creer que cualquier movimiento físico puede ser posible. Sobre esto Walker dice:

"el circo es en virtud de su magia, el espacio imposible en donde a despecho de su innegable materialidad ocurre una especie de sueño despierto colectivo como consecuencia de una transposición que resulta de la relación personal con lo real."⁶

Es decir, la pista de circo se convierte en un círculo mágico en donde lo imaginario se vuelve tanto una aventura, como una experiencia real, visible y posible.

Es como si las artes de circo quisieran decir, que dentro de él, los hombres tienen la capacidad de sobrepasar sus límites naturales, de conquistar sus sueños, volar, reír, desafiar al peligro y a las leyes de la física, sin computadoras o efectos especiales.

Dentro de los espectáculos circenses, es común el despliegue de las

⁶ Walker Márquez, Rebeca, "El juego 'mágico' del circo", en *op. cit.*, pág. 64.

capacidades del dominio del hombre sobre la naturaleza. En cada uno de los actos podemos encontrar muestras de ello, pero es más evidente en los números de animales amaestrados a los que se les hace realizar suertes que no les son naturales o que se les somete a voluntad del hombre. En los contorsionistas, por ejemplo, llegan a pedir de sus cuerpos más de lo que su propia naturaleza física les puede dar.

Sin embargo, el artista circense poseedor de habilidad, valor, inteligencia, se apoya en instrumentos sencillos para acentuar la impresión de que se enfrenta indefenso al peligro. Aunque es cierto que muchos números tienen sus trucos, como pequeños artefactos que permiten su realización (por ejemplo, los zapatos que se afianzan al trapecio) el artista debe parecer siempre desarmado ante la naturaleza.

Pero el hombre nunca será mejor que la naturaleza:

"La golondrina vuela con la rapidez del huracán, a razón de cuarenta metros por segundo; el halcón salva doscientos kilómetros por hora; el cóndor sube a cuatro mil metros de altura y mira con su pupila de diamante el sol que nos deslumbra y nos ciega. La ballena navega de un mar a otro y desafía los barcos de vapor. La hormiga trabaja dieciocho horas cada día; hay insectos que tienen miles de ojos. Y el hombre, rey de la creación, no tiene la vista del águila, ni el oído del venado, ni el gusto de la mariposa, ni el olfato de los perros...

Haced cuanto queráis, pobres acróbatas. Vuestro ideal imposible, vuestro sueño de oro, consiste en ser tan fuertes o tan hábiles como el elefante, como el grillo y como el gato"⁷

Entonces, podemos decir que el circo proviene del mundo de los ideales, por una parte la idea de la perfección, del dominio sobre la naturaleza, del desarrollo

⁷ Gutiérrez Nájera, Manuel, "Circo y acrobacia. Diversiones denigrantes.", en Espectáculos, México, UNAM, 1985, pág. 140.

de las posibilidades estéticas del cuerpo y del dominio de las leyes de la física. Y al mismo tiempo su belleza no cobra importancia sino es llevada a los extremos, a la muerte, al colapso, sino se encuentra híbrida con la ferocidad o con la estupidez.

¿QUÉ ES UN CIRCO?

Más allá del sentido informativo que tuvo en algún momento de su historia, el circo ha sido un medio de expresión destinado al entretenimiento y lo hace a través de la complicidad con el público.

Me conduciré entonces a la búsqueda de una definición aproximada del concepto circo, haré uso de aquellos conceptos que se generan a través de la vida diaria que experimentan empresarios y otras personas cercanas a él.

Para el Señor Alfredo Atayde Guzmán,⁸ el circo está dividido en tres partes. La primera, es una manifestación artística que busca en el espectador una reacción ante la belleza de la perfección. Como una postura ante la vida que sale fuera de lo que es ordinario, se convierte en una creación artística. Segunda, el circo como espacio. El circo puede ser una carpa, un teatro o un auditorio, pero esto sólo se refiere al lugar donde se dan las funciones, no al circo en sí mismo. Por último, el circo como empresa. El circo es un negocio regido por las mismas características de cualquier otro, pero con particularidades que se le otorgan por ser un

⁸ El Señor Alfredo Atayde Guzmán es miembro de la tercera generación del Circo Atayde Hermanos, Gerente general del mismo y socio fundador de la Asociación Mexicana de Empresarios de Circo desde 1982 y su actual presidente.

espectáculo.

El empresario Alejandro Fuentes Gasca⁹ ante la pregunta de ¿qué es el circo? responde lo que para él significa:

"Para mí, el circo es la universidad de la vida que yo he tenido, porque pues, el circo me lo ha dado todo, muchas satisfacciones como artista, los aplausos, el viajar, ese es para mí el circo".

De lo anterior podemos pensar, que el circo es una actitud ante la vida y su significado depende de lo que cada empresario o artista busque en él, para su satisfacción personal.

De manera independiente a lo que para cada persona signifique, es posible catalogar al circo viéndolo como una institución universal con diversas formas y vertientes. En el estudio socioantropológico realizado por Rebeca Walker,¹⁰ se encuentra una clasificación muy específica de los diferentes tipos de circo en el mundo, pero que se aplican de manera precisa a nuestra situación nacional.

Existen dos tipos de circos, los familiares y los empresariales. Los primeros, son asociaciones unidas por lazos de parentesco, en donde cada miembro realiza varias actividades y su organización interna se define dependiendo de las tareas asignadas. El conocimiento artístico es transmitido de una generación a otra y los ingresos que perciben son para el sustento del grupo como unidad. Los circos familiares insertan en raras ocasiones innovaciones en su espectáculo, ya que se trata de las mismas personas, desempeñando los mismos roles.

⁹ Miembro de la tercera generación de los Hermanos Fuentes Gasca, empresario de circo y domador de fieras.

¹⁰ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 2.

Los circos empresariales en cambio, contratan a sus artistas y trabajadores, cubren salarios e impuestos y designan roles a desempeñar dentro de una escala jerárquica de actividades. En este tipo de circos, anualmente se presenta una rotación del elenco con la finalidad de renovar sus programas y hacer su espectáculo más llamativo.

Esta clasificación entre familiares y empresariales se da como un intento de ordenar a los circos para hacer más sencilla la investigación de los mismos, pero no es en lo absoluto rígida. La combinación entre circos familiares y empresariales es muy frecuente y además variada, debido a que estos negocios nacen bajo distintas circunstancias y momentos históricos.

Su carácter tradicional también es muy variado. Los circos familiares pueden conformarse de extensos árboles genealógicos y una historia común entre el circo y sus integrantes. Por su parte, los empresariales basan su tradición en los números o en los personajes que han presentado. Los actores contratados pueden ser nuevos para este arte, aunque sucede frecuentemente que provienen de familias de arraigo circense que se han dispersado en distintos circos.

Como ejemplo de circos familiares, esta es de los Hermanos Padilla, conformado por los miembros de la familia cercana, es decir, padre, madre, dos hijos y dos sobrinos, pero este grupo constituye sólo una sucursal del grupo familiar mayor, que se encuentra separado en diferentes compañías dirigidas por hermanos o primos.

Una empresa que ejemplifica la combinación de un circo familiar-empresarial

es la de los Bells -descendientes directos del legendario payaso Ricardo Bell- que además de contar con los miembros familiares, contratan otros actores para completar su elenco. Casos parecidos al anterior son los de los circos mexicanos más conocidos, el Circo Atayde Hermanos, Circo de los Hermanos Fuentes Gasca (o Unión) y el Circo Americano de los Hermanos Vázquez, aunque en estas familias, es más frecuente que los descendientes se dediquen a la administración de las empresas que a su labor como artistas, sin embargo, ocasionalmente preparan un acto para presentarlo con decoro.

Los circos también se pueden clasificar por tamaños. Los familiares son en su mayoría pequeños debido a su limitado número de miembros y recursos. Casi siempre cuentan con pocos animales, una carpa pequeña y se reparten las tareas entre todos.

En el caso de los empresariales, contratan a gran cantidad de trabajadores, tienen más de una carpa que generalmente son de gran tamaño y de buenos materiales. Contratan artistas extranjeros o de la televisión para que funjan como principales atracciones y hacen uso de diversos medios de comunicación para anunciar sus espectáculos. En México no existe hoy en día una empresa circense que posea gigantescas instalaciones como los circos de otros países, que venden souvenirs y cuentan con amplias colecciones de animales dentro del espectáculo o en una exhibición suplementaria.

Hay circos empresariales más pequeños y con menores recursos, cuyas instalaciones y actos no son de gran sofisticación y en este sentido son medianos

o pequeños. Los circos grandes tienen mayor libertad en la conformación de sus programas, ya que pueden contratar artistas de diferentes partes del mundo y presentar actos variados, en comparación con los pequeños, de recursos limitados y en donde cada miembro cubre distintas labores.

El tamaño de los circos determina su recorrido. En la mayoría de las ocasiones, los más grandes exhiben sus atracciones dentro de las ciudades y los más pequeños recurren a las colonias populares y visitan pueblos remotos. Esta diferencia determina dos tipos de público en cuanto a posiciones socioeconómicas y áreas geográficas. Es decir, mientras que los primeros suelen ser apreciados en la mayoría de las ocasiones por personas de posición media o alta, los segundos regularmente son visitados por quienes perciben menores recursos económicos.

Los circos mexicanos se exhiben en carpas, viajan con todo su equipo en remolques donde también viven (en la mayoría de los casos), instalándose en terrenos baldíos de ciudades o pueblos.

Por el tipo de espectáculo que presentan, se dividen en *temáticos* (que anuncian su espectáculo partiendo de un tema) y *sensacionalistas* (que subrayan la novedad de su programa de actividades).

El espectáculo temático puede referirse a cualquier cosa, conceptos como la amistad, el amor, la envidia o una nacionalidad determinada. El tema de la nacionalidad es muy usado en el país, por ejemplo, imaginemos que el tema es Japón. En este espectáculo todos los actos estarán dirigidos a evocar situaciones, ambientes o fragmentos de la cultura de ese lugar. Se tocará música tradicional, el

correspondiente vestuario y se presentarán algunos trucos practicados con animales en esa cultura, inspirados en toda una ambientación escénica.

El circo de espectáculo sensacionalista tiene como objetivo sorprender a su público mediante la presentación de actos "nunca antes vistos o logrados"¹¹. Este tipo es muy frecuente que llegue del extranjero para ser observado por el público mexicano. Todos los circos que traen a los personajes de Disney en su distintas modalidades, el circo de Tarzán o el circo de King Kong como parte de su atracción, o los que incluyen números en base a la tecnología como la iluminación con rayos láser, el "auto parlante" o "los transformers".¹² Estos circos ponen mayor énfasis en la cantidad y novedad que en la calidad y el arte de los espectáculos temáticos.

LOS ACTOS DE CIRCO

Dentro de un mundo de amplias posibilidades, se pueden distinguir los actos circenses de los que no lo son. Este reconocimiento se debe a la estereotipación de las presentaciones del circo, donde hay géneros que se identifican como componentes de su espectacularidad: doma de animales, contorsionismo,

¹¹ En los circos actuales, los actos que se presentan son repeticiones de lo logros de artistas ya retirados, muertos o anónimos. Muchas de las suertes tienen milenios de antigüedad, pero en nuestros espectáculos actuales se exponen con ciertas variaciones para disfrazarlos de novedad. Hay que decir sin embargo, que a través de la historia sí se han hecho aportaciones en cuanto a la dificultad de ciertos números, como en el caso del trapecio, donde el gran artista mexicano Alfredo Codona logra un triple salto mortal.

¹² En el caso de México las variaciones a la temática circense se iniciaron en la década de los setenta, cuando se incorporaron a la pista personajes infantiles de la televisión y el cine como Capulina, la Chilindrina, el profesor Jirafales o el payaso Cepillín, entre otros, haciendo perder la tradición circense aun cuando no puede objetarse que han sido buenos negocios.

faquirismo, trapecismo, equilibrismo, malabarismo, acrobacia, magia y payasadas. Estos actos se establecieron desde el inicio del circo moderno y han permanecido como presentaciones elementales de este.

A pesar de ello, como dije, sus posibilidades son enormes y las variaciones dentro de los mismos géneros son muchas: diversas manifestaciones corporales, tipos de trucos, utilización de instrumentos, combinaciones de géneros que hacen que estas consideraciones sean demasiado amplias.

Además, frecuentemente se incluyen otros actos que se acoplan perfectamente al circo sin pertenecer pragmáticamente a estos géneros, entre estos se encuentra la introducción posterior a la configuración del circo moderno, de actos acrobáticos sobre bicicletas y motocicletas.

Los rasgos comunes de los actos de circo que permiten su reconocimiento son:

1º Las actividades son aprendidas, requieren de disciplina y práctica por ser muy laboriosas y en muchas ocasiones de un alto grado de dificultad.

2º Deben vencer algún tipo de obstáculo que puede ser cualquier cosa o idea, mientras implique la superación de una limitante o el desarrollo de cierta cualidad para vencerlo. Es posible que los obstáculos sean objetos comunes, sin embargo, encuentran dentro del circo un nuevo concepto de su uso, que los convierte en retos complicados que pueden poner en peligro la impecabilidad del acto. Este obstáculo puede ser un jarrón, un sombrero, una escalera, un aro, una sombrilla o cualquier otro objeto al que se le cambia el uso para el cual fue creado, con el fin de utilizarlo dentro del acto circense.

3º Requieren para su realización de cierta infraestructura: aparatos, vestuario, música, luces, entre otras cosas.

4º De alguna manera implican posibilidades de fallo. Se pretende dar la impresión de que un error en la ejecución ocasiona la pérdida del control que conlleva a un peligro contra la integridad física del ejecutante.

5º Son actividades que, para los que somos ajenos al circo, no obedecen a ninguna práctica cotidiana. Y pese a recibir una remuneración económica por realizarlas, su fin real es sólo el éxito mismo de la proeza.

6º Tienen como destino sorprender a los observadores.

Junto con lo anterior, hay una distinción entre los tipos de rutinas que se presentan en los circos y que se pueden clasificar en dos grandes grupos. En un primer grupo se incluyen todos aquellos actos que involucran un perfeccionamiento de los mismos y cierta majestuosidad, o bien, que llevan a la admiración y a la sorpresa por medio de la elegancia de sus movimientos y de la precisión de su ejecución. A este grupo pertenecen por ejemplo: el malabarismo, el trapecismo, la magia, la doma, el equilibrismo, la acrobacia y el contorsionismo.

En este grupo podemos encontrar los rasgos anteriormente descritos. Los actos se presentan haciendo frente a un desafío sobre la naturaleza -la gravedad, el equilibrio, la ferocidad animal o los límites de la fisiología humana- a la que pretenden vencer. Los domadores pretenden controlar el instinto feroz de los animales, mientras que los contorsionistas quieren sobrepasar la elasticidad de sus cuerpos. Es decir, los desafíos que el mismo retador se impone para vencer:

lanzar cuchillos con los ojos cerrados o funámbulos en bicicleta.

La segunda agrupación se compone de aquellas presentaciones que resaltan algún tipo de deformidad o defecto. Por un lado tenemos al payaso que acentúa sus gestos con el maquillaje, porta un atuendo desajustado y tiene un comportamiento no cotidiano. Por otro, están los llamados fenómenos, que son personas con deformidades físicas como enanos, gigantes o jorobados.

PROYECCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Existen ciertas cualidades en el espectáculo de circo que lo hacen único o inigualable. Es un espacio que pretende mantener viva nuestra inocencia, está libre de obscenidades, es apolítico e imparcial. Para presenciar una función no se necesita experiencia ni conocimientos de ninguna especie, se trata sólo de permitir a nuestro espíritu infantil gozar de la naturaleza y la magia.

Para jactarse de ser atractivo, debe poner atención en verse siempre fresco, porque lo común, lo sobrevisto, mata la fascinación que posee la curiosidad. En el circo es imprescindible el carácter en vivo del espectáculo, porque su importancia radica en la emoción que proporciona al espectador. La dramatización de la vida real es apropiada para el teatro, el cine o la televisión, pero el arte circense se sustenta en los actos que demuestran capacidad física, es decir, el circo no finge nada, sino que trabaja de verdad.¹³

¹³ Atayde Guzmán, Alfredo, entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Sus ejecutantes trabajan con una inmejorable condición física y gran coordinación de movimientos, a los que se incorpora la capacidad interpretativa del artista, elemento que tiene el don de motivar y crear diversas emociones en los espectadores. Si se suma la música, el vestuario, la escenografía y la coreografía, se logra el objetivo deseado, provocar estados de ánimo precisos en los asistentes alternando diversión, admiración y terror, ese es su arte.

A los artistas de circo suele vérselos, como seres poseedores de secretos antiguos heredados de sus ancestros generación tras generación, sin duda no son gente común, pero su éxito depende de la capacidad que desarrolle para captar nuestra atención, aprovechando la insaciable curiosidad que nos domina. Tratan siempre de asombrarnos con sorpresas de lugares insólitos y lejanos, donde habitan entes de extraña indumentaria y habilidades extraordinarias.¹⁴

Los artistas que trabajan en los circos son básicamente los siguientes: acróbatas, ecuestres, ciclistas, trapecistas, prestidigitadores, malabaristas, domadores de animales, ventrílocuos, payasos, contorsionistas y equilibristas principalmente.

A nosotros como espectadores, nos inquieta que muchos de ellos construyan el sustento de su vida arriesgándola cotidianamente. Por ejemplo, ante el vuelo del trapecista contraemos las entrañas por temor a verlo caer, sentimos nerviosismo aun sabiendo que domina el arte del trapecio, que le es tan familiar, ya que muy posiblemente antes de aprender a caminar sabía columpiarse. Tal vez, ha

¹⁴ Revollo Cárdenas, Julio, entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro nacional de las Artes (CNA).

dedicado gran parte de su vida a la práctica de esta disciplina, para que cuando el público lo admire, el acto transmita naturalidad. Al estar tan alejado de nuestra realidad cotidiana nos maravilla, asombra, nos hace olvidar por ese momento cualquier otra cosa, para concentrarnos en el instante en que surca el aire y llega a salvo a su destino.

Que decir del hecho de admirar el acto de un buen payaso. Personas tan poco ordinarias que cuando se les mira, el cuerpo del espectador comienza a relajarse y a intensificar la atención para no dejar escapar el detalle del gesto, del susurro, la mirada. Son capaces de robarnos una carcajada desde lo más profundo de la coraza de la sensibilidad, para hacernos sentir alegría a flor de piel. Damos pequeños brincos en el asiento como respuesta a un estómago que se comprime como efecto de un buen chiste. Además, pueden ser poseedores de una imagen altamente sorprendente y cautivadora, que combinada con una creatividad refinada en la composición de su número y su atuendo, logran penetrar en la mente del espectador e impregnarla de un bello y perdurable recuerdo.

O los contorsionistas, que flexionan sus cuerpos como si no estuvieran dotados de huesos, con movimientos tan suaves y relajados que apenas podemos creerlo. Siempre entallados en atuendos de llamativos colores y maquillados muy expresivamente, nos mantienen en una admiración constante ante la cadencia y belleza de su acto.

Las acciones medidas del equilibrista, dedicadas a sostener situaciones difíciles, en cada ocasión juegan con el triunfo y el fracaso. Se proyectan como

seres ecuanímes y pasivos, que al mismo tiempo contienen gran agilidad y astucia. Quien esta presente durante el desempeño de su acto, guarda silencio por temor a romper la armonía de la composición y se mantiene expectante hacia la conclusión del ejercicio.

En cada número, el espectáculo circense sólo cumple su propósito, cuando sus asistentes abandonan la carpa sintiéndose maravillados. Su estructura interna, es el enlace de eventos organizados en el que se combinan elementos humanos y materiales, que entran en acción según planes preestablecidos. La ausencia o error de algunos de estos elementos, rompe con su estructura total.

La función requiere de ciertas condiciones previas para poder realizarse: el aprendizaje del acto, la contratación de trabajadores, la organización de los números y del espectáculo final. También son indispensables los elementos materiales, como herramientas, aparatos, la carpa, transporte, vestuario, agua, licencias, publicidad, entre otros. Una vez reunidos todos los elementos, puede comenzar la función.

Al instalarse, el circo dibuja un nuevo paisaje. La carpa aparece como un espacio colorido, su laboriosa instalación, sus llamativos carteles, sus ruidosos desfiles, las luces y remolques a distancia, anuncian su presencia.

En nuestros días, en que con mayor frecuencia los espectáculos en general se dirigen a públicos cada vez más específicos, el circo tradicional mexicano se muestra como una opción para ser disfrutado por toda la familia, porque no hay edad para la sorpresa y el asombro. Nuestro circo tampoco es exclusivo de una

clase social, todas las personas han acudido a él por lo menos una vez. Los hay de todos los precios y es común que para atraer al público, algunos circos regalen pases para los niños.

Existe la creencia (dentro de algunas familias circenses como la de los Atayde) que de niños, todo el mundo asiste al circo, pero se presenta una etapa entre la adolescencia y la edad adulta en que la gente deja de asistir, atraídas por otros tipos de entretenimiento como el cine, los conciertos musicales, las discotecas, por mencionar algunos. Sin embargo, aproximadamente a los treinta años, la gente regresa al circo para llevar a sus hijos, puesto que lo considera un espectáculo donde puede entretener sanamente a su familia.¹⁵

Pero hay quienes tienen otro concepto de la palabra entretenimiento. Platicando con diferentes personas, se percibe que como forma universal de espectáculo dirigida a la diversión y el entretenimiento de sus públicos, no es atractivo para todos. Es considerado por muchos como una desagradable vida y profesión (por la creencia generalizada del maltrato hacia los animales, por lo ridículos que llegan a ser algunos payasos del espectáculo, por ser personas poco educadas o por el tipo cerrado de convivencia con la que se rigen).

El circo, así, posee una imagen ambivalente y contradictoria dentro de la sociedad. La atracción al misterio, a la magia, a la posesión de secretos supremos, a las fantasías, a lo diferente o a lo exótico, tiene su contrapeso con su lado oscuro y anárquico.

Pese a todo, nuestro circo continúa siendo el mismo de siempre. En el

¹⁵ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

transcurso del tiempo, los espectáculos sólo han experimentado cambios en los materiales y formas de las carpas, en el vestuario o en la música. Pero los actos siguen siendo los mismos. El empresario de circo Alejandro Fuentes Gasca, dice despreocupado que lo que se hace hoy en el espectáculo de circo:

"es lo mismo que se hacía 40 años atrás. Lo que se dejó de hacer en aquellos años lo pones ahora y es nuevo, los jóvenes no lo conocen y se sorprenden con ese tipo de trabajo".¹⁶

EL RIESGO

El circo entraña en sus espectáculos actos humanos que le son característicos, relacionados con el riesgo, la magia, la risa, el misterio, el salvajismo y la ruptura de reglas.

El riesgo es una característica común en los números circenses como el equilibrismo, el trapecismo, el domador o el lanzador de cuchillos. En el caso del malabarista, este recae en la posibilidad de perder el control sobre los objetos y estos escapen y caigan al suelo. Por lo general, el circo lo reconoce cuando no sobrepasa los recursos del ser humano, cuando es vencible, es decir, cuando es riesgo y no fatalidad. Para ellos es una necesidad espiritual que fortalece y temple el carácter.

Estos retos innecesarios se utilizan comúnmente para dotar a los artistas de cualidades extraordinarias ante los ojos de los espectadores. Dentro del mundo

¹⁶ Fuentes Gasca, Alejandro, Entrevista realizada durante su temporada en el Pabellón Gran Sur, 2 de mayo del 2003.

del circo, la posibilidad de sufrir un accidente es mínima, si se toma en cuenta que se presentan entre 480 y 720 funciones por año, en donde rara vez se presenta un percance.

"El artista circense se prepara mucho tiempo para presentar su acto. Por ejemplo, en el caso del trapecista, no se le retira la red hasta el momento en que el número se considera dominado. Una vez dominado el ejercicio, el artista jamás tendrá un problema, al menos no uno que sea su responsabilidad."¹⁷

Al respecto, don Alfredo Atayde Guzmán agrega:

"es muy, muy raro que haya un accidente dentro del circo a nivel mundial. La gente del circo está muy bien preparada, sabe lo que tiene que hacer, no intenta hacer más porque entonces tiene problemas."¹⁸

Ambos empresarios coinciden al decir que cuando hay un accidente generalmente es por causas mecánicas, pero no por falla de los artistas que para presentar un número deben ser personas altamente disciplinadas y preparadas.

TRANSMISIÓN GENERACIONAL DE CONOCIMIENTOS

La transmisión generacional de los conocimientos circenses ha sido de gran importancia para la sobrevivencia de estas familias. Sin embargo, no todos los

¹⁷ Fuentes Gasca, Alejandro, Entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

¹⁸ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

miembros que las conforman están de acuerdo en seguir con la línea trazada por sus padres.

Para algunos aunque nacieron dentro del circo desean no trabajar en él. Tal decisión conlleva, a la realización de ciertas acciones por parte de los miembros de la familia para cumplir ese deseo. Pero también hay quienes se sienten afortunados de pertenecer al mundo del espectáculo. Un miembro importante de nuestro circo nacional, don Alejandro Fuentes Gasca dice:

"en mi familia todos tienen la intención de que se den en el circo y los apoyo porque definitivamente no les va a ir mejor en otro lado, lo único que sabemos hacer es circo, no servimos para otra cosa, ni para vender quesadillas."¹⁹

Sin embargo, pese a la importancia que tiene la enseñanza de las disciplinas circenses a nuevas generaciones para su conservación, muchos de estos grupos familiares son totalmente herméticos. Aún para un miembro de cualquier familia circense, puede resultar difícil que sea escogido para aprender una disciplina, más difícil todavía que sea la de su elección. Pensemos entonces, en la empresa a la que deberá someterse una persona totalmente ajena al grupo familiar, para lograr ingresar y convertirse en un aprendiz, resulta casi imposible, en el caso de nuestro país, aunque han existido sus excepciones.

¹⁹ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

TRASHUMANCIA

La trashumancia es otra característica indispensable del circo. Los actores circenses por convicción se negarán toda la vida al sedentarismo, están en la búsqueda permanente de nuevas tierras, renovados públicos y colosales fortunas. Además, en el ámbito mundial, el progreso científico y tecnológico a contribuido a que la vida circense proliferara, primero con la ayuda del barco a vapor, después con el ferrocarril y ahora en las últimas décadas, se incluyen nuevos materiales a las carpas y el equipo.

Como los primeros anfiteatros y circos fueron estables, era necesario trasladarse con lo esencial para realizar sus presentaciones, movilizándose en caballos, mulas y burros por caminos inhóspitos, es de entenderse que este medio de transporte limitaba forzosamente el tamaño de los espectáculos.

Después, con la construcción de carreteras agilizaron su traslado, hasta que se optimizó con la ayuda del ferrocarril, que se inauguró en vías mexicanas el 1º de enero de 1873, en la ruta que corría de México a Veracruz. En la historia de nuestros compatriotas, hubo casos en que los artistas se trasladaban a pie de pueblo en pueblo para ir ganando el diario sustento.

Dentro del país, el primero en utilizar el ferrocarril de manera estratégica fue el circo Orrin, seguido por el empresario mexicano Francisco Beas, desde 1913 hasta la cuarta década del siglo XX cuyo personaje será tratado más adelante. Después, muchos circos prosperaron con la aparición del sistema motorizado, en

la actualidad todos los circos viajan por carretera, ninguno ha utilizado el ferrocarril desde la década de los sesenta.

Ahora, la mayoría de los artistas viven en casas rodantes o en los hoteles más cercanos a la instalación del circo. En el caso de las empresas muchas de ellas cuentan con bodegas para almacenar parte del equipo que no ocupan cotidianamente, viajar con lo indispensable es lo adecuado, más cuando los costos de transportación se han elevado tanto.

Sin embargo, la trashumancia siempre le dará el toque exótico a este negocio

"El circo transporta hechos extraños que se caracterizan por no ser una extensión de la vida habitual. Proveniente de regiones exóticas, lleva de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, desafíos al orden natural que realizan, trasgrediendo el hermético mundo de lo posible, lo mítico y lo legendario"²⁰

EL ACTO DEL DOMADOR Y SUS ANIMALES

Superando el temor hacia sus animales y sometiéndose a las condiciones de la vida errante, los domadores son una de las atracciones principales del espectáculo circense mexicano.

El público, siempre expectante, aguarda con emoción el número de los domadores. La sensación impactante de tener tan cerca y sin cadenas al tigre, al elefante, a los caballos, a las jirafas, la ternura de las focas o cualquier otro animal que al circo pertenezca, produce en el espectador admiración y respeto hacia el

²⁰ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 62.

domador. En la mayoría de los casos se le percibe como un hombre diestro, valiente, elegantemente vestido, que es capaz de contener la fiereza del animal y que además lo hace danzar para el regocijo de un auditorio que con aplausos agradece el acto.

Muy pocos son los hombres que pueden ingresar con éxito al mundo de la doma, quienes llegan a triunfar en esta disciplina es porque han sabido recoger la experiencia y habilidad de otros que los antecedieron.

Como ya lo hemos escrito, la captura de animales para el entretenimiento es muy antigua. Los elefantes fueron vistos por primera vez en el año 186 a.C., los leones se volvieron especialmente famosos entre las multitudes romanas y atacados muchas veces con jabalinas en la arena. Se dice que en Roma hubo tan buenos domadores, que el Emperador Heliogábalo (204-222 d.C.) gustaba de llevar leones, tigres, osos y leopardos a las habitaciones de sus huéspedes una vez de haber disfrutado de una bebida embriagante.²¹

Sin embargo, la incorporación de animales al circo empieza en la era moderna. Van Amburgh es el primer hombre en entrar a una jaula con fieras salvajes alrededor de 1820 y también se le atribuye el haber sido el primero en meter su cabeza a las fauces de un león.²²

La doma llegó a nuestro país hace ya más de un siglo y desde entonces, el domador ha estado en el centro de la pista controlando al animal, mostrando tanta naturalidad, que escapa al público todo el trabajo y peligro que implican estos

²¹ Revollo Cárdenas, Julio, La fabulosa historia del circo en México, México, Editorial Escenología AC, 2003, pág. 37.

²² *Ibid.*, pág. 63.

actos.

Sin temor a exagerar, se puede decir que la participación de los animales en el espectáculo circense durante el siglo XIX, se convirtió en verdaderas clases de ciencia natural en vivo. Sacar especies de sus ecosistemas de origen para llevarlas a otros que les son extraños, por ejemplo, un oso polar a París, una jirafa a Roma o un elefante a México, se hicieron movimientos comunes. La emoción, el impacto que ello causó en el espectador que por primera vez pudo disfrutarlos de cerca, lo hizo cautivo del espectáculo; si a ello agregamos el disfrute de verlos trabajar, de admirar su inteligencia, generó desde entonces ese ambiente fascinante de esta disciplina.

El domador debe poseer ante sus animales una personalidad ambivalente, por un lado ser de temperamento, decidido, tenaz e infranqueable y por otro, comprensivo, amoroso, noble y servil. En esta disciplina se pone a prueba no sólo a los animales sino también al domador. Se requiere de mucho trabajo cuando se mantiene a un animal salvaje en cautiverio: estar con ellos todo el día, hacer la limpieza de su aposento y su cuerpo, alimentarlos, vigilar su salud, proporcionarles un espacio suficiente, quererlos y establecer cierto tipo de comunicación con ellos con el fin de lograr que obedezcan y aprendan sus actos.

No importa la especie, es imprescindible para cualquier domador no confiarse en la relativa seguridad del animal entrenado, los animales nunca podrán ser absolutamente domados, sólo se conseguirá controlar su temperamento.

En la escena circense mexicana es muy criticada la disciplina del domador.

Nunca dejará de ser sorprendente que un hombre introduzca la cabeza al hocico de un tigre, que haga bailar a un elefante o que enseñe a un perro a tocar instrumentos musicales. La crítica manifiesta que no siempre se les proporcionan las condiciones necesarias para el bienestar de cada especie, además, que para llevar a cabo este número, como es de suponerse, esta colección de animales viva en cautiverio, cuando su naturaleza es la de una vida en libertad.

Hay que admitir que se han presentado situaciones desagradables para la vida animal dentro de los circos mexicanos, aunque no siempre haya sido intencional. Ha sucedido que los circos tienen malas temporadas, los ingresos son mínimos, la familia come mal y la situación repercute irremediablemente en los animales, que pueden llegar a pasar varios días sin comer.

Sin embargo, injusto sería para muchos empresarios ser catalogados de infractores a la ley de protección animal, ya que no se puede decir, que todos los animales de circo padecen hambre, son golpeados o que no se les procuran las debidas atenciones. Empresarios circenses importantes en nuestro país como Alejandro Fuentes Gasca o Alfredo Atayde Guzmán, aseguran proporcionar un adecuado cuidado a todos y cada uno de los miembros que componen sus zoológicos privados. Dicen sentirse disgustados al ser juzgados y condenados por las acciones de otros circos menos profesionales.

"Cuando yo aprendí, no sabía nada, los mismos animales me fueron enseñando, entonces, al principio es cierto los golpeas, después vas aprendiendo que lo más importante es no pegarles a los animales para que ellos piensen y hagan lo que tú les estás pidiendo. En los animales lo importante es el cariño, buena alimentación, buen trato y todo lo que

se hace con cariño en los animales tiene buen resultado."²³

Hay quienes dentro del medio circense mexicano, miden la importancia de su empresa, no por la calidad de su espectáculo o por la magnificencia de su equipo, sino por el número de animales que posee. Hoy, por su precio y manutención, es claro que son parte de la fortuna de un circo.

ACTOS ACROBÁTICOS SOBRE CABALLO

El circo que renació en Europa a partir del siglo XVII, extrajo las acrobacias ecuestres realizadas por los *desultores*, quienes fueron figuras importantes de los griegos y después de los hipódromos romanos. Estos antiguos personajes eran jinetes, que además de imitar el modo de combatir de los antiguos romanos, se ponían sentados, de rodillas o de pie sobre los caballos llegando a recoger un objeto del suelo en plena carrera.

Desde su formación moderna, el caballo representó el punto de encuentro entre el circo y la acrobacia, sólo a través del tiempo tuvo el carácter popular que prevalece en nuestros días.

En México, casi todas las familias circenses a finales del siglo XIX y a principios del XX, realizaron actos ecuestres: los Atayde, los Esqueda y los Suárez, pues como he señalado, ésta especialidad constituyó el acto distintivo del espectáculo, que permitía llamarlo circo. Es decir, la pista circular surge por la

²³ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

necesidad de trabajar con el caballo, puesto que en su sentido ortodoxo, circo es aquel que incluye forzosamente un acto de caballos. En la actualidad, la familia Fuentes Gasca destaca en esta disciplina.

EL MUNDO DEL PAYASO

Por sus características, el payaso en general contrasta con el resto del repertorio circense. Él es un personaje sumamente directo que se encuentra más vinculado con el público que cualquier otro actor. Penetra en el auditorio, hace travesuras e involucra a los asistentes en el espectáculo.

Estos personajes dentro de su acto lo pueden todo, metamorfosean sus cuerpos y manipulan los objetos a su antojo. Universalmente el payaso es torpe, tosco, grosero, glotón, flojo y a la vez jactancioso. Pero estos actores han sido reinventados varias veces en el curso de la historia.



De izquierda a derecha Don Ricardo Bell, Octavio Díaz (Tay) y Alfredo Pérez (Paquín).



En la antigüedad estuvieron diferenciados del grupo que los rodeaba: dioses, sacerdotes, la nobleza, mandatarios y de los actores del teatro, de la calle o de las cortes. A estos personajes escénicos, a diferencia de los demás, nadie quisiera imitar, son hombres mal vestidos, maleducados, con maquillajes de rasgos faciales exagerados que los enmascara.

Todos los payasos pretenden acceder a la comicidad y poseen una serie de atributos como la crítica, la insolencia, la presunción, el cinismo o la torpeza. Se pueden equivocar, pueden ser espontáneos o descuidados, pueden simular jugar con la muerte, burlarse de ella, esto es precisamente porque trascienden la propia lógica de espectáculo y obtienen como regalo el privilegio de ser aplaudidos.

Pese a estar relacionados con la comicidad, es su suerte disgustar o asustar a muchos. Puede ser culpa de su apariencia a los ojos de quien lo mira, su extraño comportamiento, sus malos chistes o tal vez se crea que está loco. Lo cierto es que con todas sus virtudes y sus defectos, el payaso existe en el circo sin ser reprimido, concesión que se puede decir, ningún otro miembro de la sociedad tiene.

Su repertorio va trasmitiéndose de generación en generación, pero es muy particular lo que se entiende en cada país, sobre el difícil papel de hacer reír.

Armando de Maria y Campos dice al respecto:

"Los franceses tienen del circo una tendencia intelectualizante, los italianos proponen a la comedia dell'arte, en tanto que los españoles gustan de la exageración del ímpetu. En Inglaterra es tradicional el clown shakesperiano, que imita, en medio de bufonadas, los más lúgubres parlamentos de Hamlet. Al llegar las diversas tendencias a Norteamérica se confunden en un clown

multifacético."²⁴

Pero este histrión no sólo ha de dominar el arte de hacer reír, sino también el de la acrobacia, el equilibrio, los malabares y la música. En muchas ocasiones el repertorio gira en torno a estas disciplinas y son muchos los payasos de circo que en un principio desarrollan estas habilidades, antes de enfundarse en el personaje cómico.

Hablemos entonces de nuestro payaso mexicano. Este comediante llegó al país durante la conquista de América, importado de España y pronto adquirió naturalidad en la Colonia. Ese era el payaso gracioso que según Julián Gascón,²⁵ era básicamente de ascendencia latina, actor en las pistas como versificador, chistoso y dueño de una gracia singular. Este personaje recorrió durante 300 años, casi sin cambio, la provincia mexicana hasta la llegada del circo Chiarini del que se hablará más adelante.

Al payaso de las maromas²⁶ y de los circos del México independiente, se le llamó gracioso. Encabezaba el convite²⁷ en los pueblos donde anunciaba las funciones de circo. El gracioso era versificador, cantador, bailarín, acompañado de la orquesta hacía pequeñas intervenciones entre acto y acto. Tenía un número importante en el desarrollo de la función e intervenía en forma destacada en el

²⁴ De María y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 235.

²⁵ Gascón Mercado, Julián, *El payaso mexicano*, México, Editorial Diana, 1975, pág. 47.

²⁶ **Maroma**, es un nombre corto para muy variados juegos corporales y para muchas formas del espectáculo público. La Maroma es la técnica, la acrobacia, el malabar, el vuelo, el equilibrio, la fuerza y el modo de vida de los modestos artistas que recorrieron la ciudad y sus vecindarios llamando a la concurrencia, para que les pagaran por ver sus espectáculos

²⁷ Desfiles que invitaban a las funciones de maromas.

acto final del programa llamado pantomima.

Naturalmente hubo graciosos importantes en la época como José María Monroy, Agustín Montes de Oca, Rafael Beltrán, Alberto Peralta, Marcelino Hernández, entre otros, pero nunca nadie fue tan importante como aquel que duró cuatro décadas en la escena circense, don José Soledad Aycardo. La presencia del gracioso perduró hasta el inicio del siglo XX.

Julián Gascón refiere que fue durante una función ofrecida por el circo Chiarini al general Riva Palacio, cuando se introduce por primera vez la palabra clown para llamar al gracioso Timoteo Rodríguez. Posteriormente, en 1873, a los graciosos mexicanos Vicente González y Manuel Santana Gómez, que actuaban en el Circo Nacional del Distrito Federal se les designó ya como clowns en vez de graciosos, iniciándose la influencia europea sobre estos artistas, tanto en su atuendo como en su expresión escénica.

Pero fue don Ricardo Bell quien hizo las aportaciones más importantes que se establecieron en los payasos en México. Los graciosos cambiaron el verso por la prosa, dejaron el canto para hacer tragedia y el baile por la actuación. Además modificaron radicalmente su vestido, sustituyeron sus trajes tradicionales por el "huacaro"²⁸ que era parecido al vestuario del Pierrot, forma en la que se llamaba al gracioso francés.

Sobra decir que sin importar la época, el vestuario para el payaso es fundamental, es su proyección hacia la sociedad, por tanto, ha contenido siempre

²⁸ Este vestuario llegaba hasta debajo de las rodillas, se usaba con medias blancas y zapatillas, camisa de colores vivos o cubierta de lentejuela, mangas bombachas y olanes en el puño, decorada además con un cuello gallego o cervantino.

alguna característica esencial de su personalidad, que muestre: elegancia, modernidad, sobriedad, simpatía, informalidad, caos. Pero después de ello la libertad ha sido absoluta, haciendo a un lado los estereotipos, han actuado como les apetece. El vestuario y el maquillaje deben proporcionar al payaso dos cosas, personalidad y empatía.

La máscara y el disfraz les otorgan el don de imitar a todos, de hacer bromas, puede ser como todos y burlarse de ellos. Posee una cualidad única sobre el resto de los actores y del público, es decir, puede contener dentro de sí mismo las distintas posibilidades y atributos del resto, sin dejar de ser él mismo.

Todos sabemos lo que significa en la vida ponerse una máscara. Lo hacemos a menudo. Usamos nuestras más bonitas máscaras para seducir a alguien que nos atrae o para acudir a una entrevista de trabajo. También usamos máscaras cuando queremos imponernos a alguien o cuando no queremos que adviertan nuestros sentimientos. Así es como en muchas circunstancias de nuestras relaciones humanas, nos transformamos y adoptamos otras personalidades a través del uso de ellas.

Al igual que nosotros, ellos escogen una máscara o maquillaje para buscar tal o cual efecto. Si desea tener una relación de simpatía con la gente, utiliza un maquillaje suave, rayas y rimel en los ojos, con el fin de resaltar el punto de conexión entre los payasos y el público, la mirada. Un poco de colorete en los pómulos para dar contraste, vida y algo de color en los labios para resaltar la expresividad.

Sin embargo, un exceso de maquillaje oculta y distorsiona las intenciones y las emociones del payaso, produciendo el sentido contrario a lo deseable, como miedo o desagrado, con lo cual el efecto tan necesario de empatía y complicidad se convierte en una misión imposible. En casos extremos, algunos incluso, pueden llegar a causar en determinados niños llanto y rechazo.

Hay otras herramientas de las que echan mano los para conseguir una buena caracterización, como los sombreros o los peinados, cuyo objetivo es conseguir formas sorprendentes y simpáticas que causen en los que los ven, una sonrisa instantánea y tal vez una curiosidad de como conseguir semejante efecto.

Como ya se dijo, una característica importante en él es la mirada. Su mirada es directa con los ojos bien abiertos y las cejas arqueadas. Aunque no siempre lo logre, a través de ella debe transmitir inocencia, debe ser clara, receptiva, al mismo tiempo que anuncia e informa.

Es un instrumento para comunicar, para expresar, nunca para ocultar, ni siquiera cuando lo intenta, funge como un puente de comunicación entre su mundo interior y el público. Es decir, el público obtiene de ella, información sobre sus intenciones, ilusiones, experiencias, decepciones, miedos y deseos.

Un payaso completo cumple con cierta poética que Jesús Jara²⁹ moldea, para definir todo lo que conforma a un buen payaso y lo que este debe cumplir. Debe ser auténtico, transparente, sincero, espontáneo, poseedor de una gran riqueza expresiva y corporal, así como buena autoestima. Expresar ternura y curiosidad.

²⁹ Jara, Jesús, Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones, Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas, 2000, págs. 47-49.

No busca problemas, se los encuentra constantemente. Es al mismo tiempo soñador y realista, fuerte y frágil, todo depende de su estado anímico.

En México, los payasos son básicos en el espectáculo circense, aunque su intervención con frecuencia se limite al entretenimiento entre acto y acto, su función aquí es aligerar la carga emocional y reacondicionar la mente del espectador para el número siguiente. Es en este mundo donde vive, se desarrolla y es justo ahí donde ha conseguido dignidad y rigor.

Es probable que sólo exista un aspecto negativo aportado por el circo al payaso y es el de asociar su figura exclusivamente al universo del niño, dicho fenómeno se atribuye a la comercialización:

"El circo, en su desesperada lucha contra las atracciones audiovisuales, cine, televisión, ordenadores, ha caído en la tentación de meter en sus carpas todo tipo de personajes populares para el público infantil. Personajes de Disney o de cualquier serie de televisión. Eso ha llegado a producir un cierto desencuentro con el adulto, que ha acabado considerando que el circo y el clown, son para niños."³⁰

Este actor se esfuerza por ser el reflejo de las emociones del ser humano. Con sus muecas reflejan dolor, ilusión, escepticismo, picardía, tristeza, amor, rabia, alegría. Pueden parecer niños, adolescentes, adultos o ancianos, para recordarnos lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos.

Los niños se identifican fácilmente con él ya que hace todo lo que ellos desean hacer, transgredir lo prohibido, divertirse, jugar.

³⁰ *Ibid.* pág. 23.

Existe una modalidad en su acto, donde se presenta en pareja. Uno de ellos es el Cara Blanca, bien vestido, pulcro, en la pista siempre logra lo que se propone y nunca da pié a que el público se ría de él. Representa la elegancia, la seriedad, el orden y las buenas costumbres (al cual los niños identifican como el adulto). Su contrario es el Augusto, siempre mal vestido con la ropa remendada. Abandera la locura, el corazón, la inocencia, el caos y la trasgresión. Todo lo que intenta hacer para igualar a su contrario le sale mal y casi siempre suscita la risa del público.

Ambos conforman las dos caras de la misma moneda, es decir, se complementan. El primero interpreta la aceptación del rol social del adulto y el segundo, el deseo incontenible de permanecer en la infancia, de no crecer.

Es entonces dentro del circo, donde el payaso ha vivido parte de su evolución a través de su trabajo y también donde ha alcanzado popularidad. Pero no podemos decir quién debe más a quién, ya que el circo ha conseguido sobrevivir entre otras cosas gracias a un sinnúmero de ellos que lo han alimentado.

En el aspecto cómico, en cada ocasión luchan con el reto de hacer reír y como dice Armando de Maria, al citar a Paul Fratellini "Cuán diferente es la risa en cada país". Para entender la frase citemos nuevamente a Armando de Maria:

"Para provocar la risa de todos los pueblos es necesario conocer a fondo la psicología de todas las razas. El francés, más que reír sonríe, su alegría es un poco hastiada. El inglés ríe difícilmente, pero una vez que empezó a reír, se entrega a la alegría a corazón abierto. El americano estalla en una carcajada tan ruidosa, que parece la descarga de una batería de cañones para asustar a los niños..."³¹

³¹ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.* pág. 205.

Es por eso que concluye que cada ciudad debe tener su propio payaso, de la misma manera que tiene su historia, sus costumbres, sus leyendas.

Pero hacer reír no es fácil, mucho más cuando se hace en una forma limpia, agradable. Sin recurrir a la mofa del otro, al doble sentido o a la grosería. Los seres humanos reímos por timidez, por educación, por nerviosismo, para caer bien o por algunos otros motivos. Pero lo cierto aquí es que la risa es la vinculación entre el espectador y el payaso. Es el lenguaje que el espectador utiliza para responder al acto ridículo del enmascarado y de éste, es su objetivo fundamental. Jesús Jara otorga a la risa un efecto beneficioso y curativo para el ser humano:

"mejora la circulación sanguínea, dilata los vasos, relaja los músculos, moviliza algunos de ellos que sólo las carcajadas ponen en acción, oxigena los pulmones, elimina toxinas, produce endorfinas, conocidas como hormonas de la felicidad y sobre todo, contribuye a cerrar las malas experiencias y a confiar en un futuro mejor."³²

TRAPECISMO

El trapecismo es un acto que se incorporó con gran éxito al circo moderno. La invención de los trapecios volantes en 1859 por el acróbata francés Jules Leótard

³² Jara, Jesús, *op cit.*, pág. 30.

(1838-1870) impregnaron el interés público en el trabajo de estos gimnastas.

Leótard desde muy temprana edad asistió a una escuela de educación física en Toulouse, donde aprendió el acto deslumbrante de volar de un trapecio a otro e introdujo el uso de las mallas ceñidas a las piernas con las que trabajaba, aún ahora, esta vestimenta es usada por los trapecistas, artistas y gimnastas modernos, se le conoce como leotardo.

Revolledo³³ señala que a partir de este momento el trabajo de los seres humanos empezó a desplazar el número de los animales en las funciones de circo. El impacto que producía ver un animal exótico era difícilmente superable por la proeza de un ser humano, sin embargo, el trapecista por su disciplina, profesionalismo y por la manera tan osada de arriesgar la vida causó en los espectadores gran asombro.

Son muchos los ejercicios de los que se han valido estos artistas para prevalecer vigentes en el circo, un doble-doble o quizá el triple salto mortal, ejercicios que por ser complejos en su realización llevan arduos entrenamientos y así son reconocidos con el aplauso y el aprecio del público.

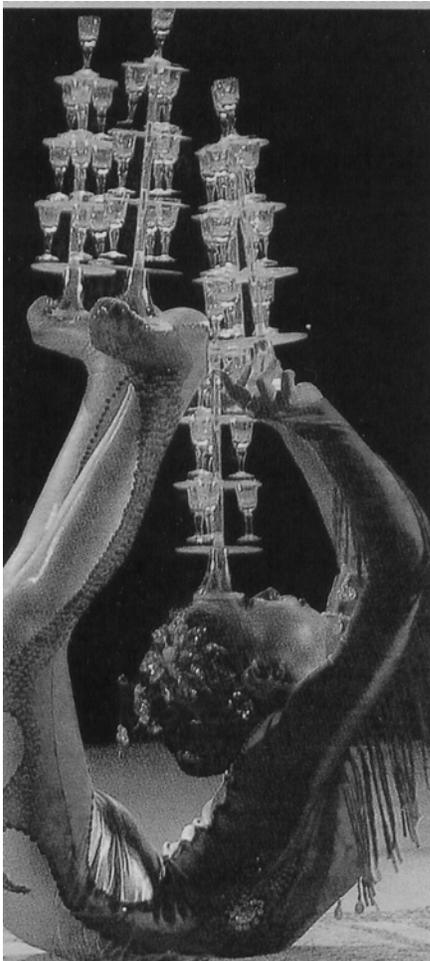
Lena Jordan de Letonia es reconocida como la primera persona en lograr el triple salto mortal, con la recepción de Lewis Jordan de Estados Unidos, en 1897. Pero quien lo perfeccionó fue el trapecista mexicano Alfredo Codona quien lo lograba nueve veces de cada diez intentos.

Esta disciplina ha sido muy importante en la escena circense nacional, muchos de nuestros artistas son reconocidos mundialmente por el arrojo y la precisión de

³³ Revolledo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, pág. 67.

sus actos, tal es el caso de Tito Gaona, quien en la década de los sesenta volvió a realizar el extraordinario triple salto mortal, siendo estrella del Ringling Brothers o Miguel Ángel Vázquez, de los hermanos Vázquez, que inmortalizó el cuádruple salto mortal el 10 de julio de 1982.

Sin embargo, el público mexicano se ha perdido la oportunidad de observar en acción a estos grandes artistas, ya que sus presentaciones se dieron dentro de circos extranjeros, y en muchos casos ya se han retirado del mundo del espectáculo. Un hecho más triste aún es que algunos de ellos ya han fallecido.



OTROS ACTOS: EQUILIBRISMO

Cada actividad de tipo circense tiene un origen milenario, que absorbió del tiempo un halo de magia y fantasía. Los miembros de esta enorme familia circense piensan, que una por una en cuanto proezas, encierran los sueños del hombre, que siempre dentro de este mundo fantástico, busca superar sus propias limitaciones en la eterna lucha contra su naturaleza.

Ejemplos de la combinación de disciplinas circenses son presentados en diferentes compañías alrededor del mundo. En este caso es un ensamble entre contorsionismo y equilibrismo ejecutado por una artista china.

Es posible que el hombre dominara el equilibrio mientras se procuraba a través del trabajo su manutención, ya que se cree que fue desarrollando ciertas capacidades para manejarse con mayor agilidad. Zinovii Gurievich en su libro, *Sobre los géneros del circo soviético*, dice que:

“aquel que se dedicaba a la recolección de manzanas y que bajaba y subía su escalera de un árbol tras otro para realizar su trabajo, descubrió en algún momento que sin bajarse de la escalera y caminando sobre ésta en equilibrio podía trasladarse entre los árboles para realizar su labor. Su dominio equilibrista fue tal, que lo llevó a exhibirse o a competir en las ferias campesinas de Europa en el medievo”,³⁴

Constituyendo el inicio del acto de equilibrio en escalera con saltos acrobáticos o con otras combinaciones más complejas que disfrutamos hoy en una función de circo.

Siglos mas tarde, en 1859, el alambrista francés Jean François Gravelet (1824-1893) alias Blodin, cruza las cataratas del Niágara sobre un alambre, suceso que culmina en un renovado interés público hacia los equilibristas, aunque el número de alambre se remonta a los funambulistas de la antigua Grecia.

En nuestro país, un valiente equilibrista mexicano Antonio Obregón, cruza en 1872 un alambre instalado en pleno zócalo, sujeto desde una torre de la Catedral hacia el centro de la plaza exhortando la buena voluntad de los compatriotas para la entrega de un pequeño donativo.³⁵ Por supuesto los ejemplos son diversos y el

³⁴ Gurievich, Zinovii, *Sobre los géneros del circo soviético*, La Habana, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1986, pág.16.

³⁵ De Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, México, Editorial Porrúa, Tomo II, 1968, pág. 844.

acto del equilibrismo se ha ido enriqueciendo con el tiempo dando muestra de habilidad, destreza y valentía por parte de los representantes de este acto, que tanto agrada al público mexicano.

MALABARISMO.

Otro número aplaudido con el mismo entusiasmo es el malabarismo que data del año 2200 a.C. en Egipto y desde entonces se fue desarrollando y expandiendo por todos los rincones del mundo. Dentro de sus más importantes representantes del circo moderno se encuentra Emile Otto Braun, cuyo nombre artístico era Paul Cinquevalli, nació en Lissa en 1859, entonces parte de Prusia. Destacó por la presentación de impresionantes y ágiles rutinas con bolas de billar.

Le siguió Enrico Rastelli, sobresaliente malabarista de las tres primeras décadas del siglo XIX, realizaba ejercicios complicados que combinaban malabares con equilibrios que presentaba de forma sencilla, lo que le merecía en muchas ocasiones la subestimación del público que no se percataba de la exhaustiva preparación que conllevaba en número.

En México, debemos sentirnos orgullosos haber sido representados por el gran artista Rudy Cárdenas, quien fue reconocido en todo el mundo como uno de los mejores en el mundo en su especialidad durante varias décadas. La Asociación Internacional de Malabaristas con sede en Estados Unidos lo ha nombrado la "Leyenda viviente del malabarismo mundial".



ILUSIONISMO.

Los actos de ilusionismo comparten con el malabarismo su origen, se remontan de igual manera al Egipto del 2200 a.C. Sus números siempre han sorprendido a quienes los miran, el ilusionista se interesa por jalar al espectador hacia un ambiente imaginario donde cualquier cosa puede ser posible, con el único fin de sorprenderlo y divertirlo. En múltiples ocasiones a lo largo de su historia, sus representantes han sido catalogados de farsantes o embusteros, pero nunca estos acontecimientos han hecho mella en el ímpetu de estos actores para seguir modelando sus actos.

Durante el mes de octubre de 1868 en la capital de la república mexicana, en la calle de las Escalerillas, el ilusionista George Stevenkeen presentaba un famoso juego de óptica llamado la caja parlante, cobraba seis reales para presenciarlo y gozaba de gran asistencia.

Según Daniel Cosío Villegas en su libro *La República Restaurada*,³⁶ el acto consistía en una cabeza que se encontraba dentro de una caja transparente, hablaba cinco idiomas y contestaba toda clase de preguntas, sin embargo, el truco fue descubierto rápidamente y pronto se presentó junto al lugar otra cabeza parlante que juraba “haber caído de la luna”.

PRESTIDIGITACIÓN.

Para mediados del siglo XVIII llegaron especialistas europeos en la rama de la prestidigitación, se presentaron en teatros o en lugares públicos sorprendiendo a los asistentes con algunos adelantos técnicos.

Un siglo más tarde, en 1824, un italiano de apellido Castelli impactó al público con una serie de actos como la desaparición de objetos, la resucitación de un pajarillo o convertir agua en vino, que lo condujeron a ser catalogado de hechicero y por tanto a abandonar el país a causa de una muchedumbre que quería quemarlo vivo.³⁷

En 1847, un prestidigitador alemán conocido como Alexander, se presentó en el teatro Nacional y realizó funciones de ilusionismo científico con muchísimo más éxito que sus predecesores. Logró encender 100 velas de cera, sacó del sombrero de un espectador un ramo de flores naturales, de un chal una gran cantidad de pescados y transformó frijoles en azúcar.³⁸

³⁶ Cosío Villegas, Daniel, *La República Restaurada*, México, Editorial Hermes, 1990, pág. 499.

³⁷ De Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, pág.196.

³⁸ *Ibid.*, pág.467.

Años después, otro prestidigitador, Ernesto Patricio de Castiglione al lado de su esposa Rita Gall, presentó un número de telepatía que probablemente haya sido el primero de su género en México.

Se fueron agregando números como la mujer que es partida en dos, sustituida por un animal o sostenida en el aire apoyada únicamente de la cabeza, entre algunos otros. En la actualidad se presentan variantes de los mismos números con la intención de hacerlos llamativos, pero en esencia son lo mismo.

FAQUIRISMO.

Entre la variedad de compañías que visitaron nuestro país durante el siglo XIX, vinieron artistas de todas las disciplinas y no podían faltar los faquires. Así en septiembre de 1872, apareció entre los elementos de la compañía Ortiz, Yasso, quien repartió cincuenta agujas entre los concurrentes y después procedió a recogerlas con la lengua para ir las tragando, a continuación tomó un hilo y pasándoselo por la boca aparecieron todas las agujas ensartadas.

En 1875 llegó con la compañía Schumann de Dinamarca, Benedetti, este engullía una larga espada de punta como la bayoneta de un fusil, la cual después extraía sin haberse hecho daño alguno. El desarrollo de ejercicios tan arriesgados como estos es la pasión de los faquires que someten sus cuerpos a duras pruebas de las que siempre salen ilesos.

Más tarde, en 1904, en el teatro del Renacimiento se presentó Hady Ben

Solimán Aissa, un faquir de la india trabajando con una culebra y haciéndose heridas con agujas y cuchillos. También se perforó la lengua con alfileres y se acercó al público para que los asistentes los extrajeran.³⁹

Los circos actuales siguen dando espacio a los representantes de este arte milenario, que como todos los demás, han incluido variantes que atraigan la atención del espectador para continuar vigentes en el espectáculo circense.

EL LLAMADO ESPECTÁCULO COMPLEMENTARIO

Ahora toca el turno a aquellos actos que no pertenecieron estrictamente a la función. Se mostraron por fuera o en carpas independientes y estuvieron destinados a explotar la curiosidad malsana de los espectadores. Estos actos, frente a la función principal, fungieron como espectáculos complementarios.

A principios del siglo XIX, este entretenimiento mostraba todo tipo de curiosidades a los habitantes de la ciudad, cumpliendo una función "educativa" al mostrar realidades diferentes a las vividas cotidianamente, por exóticas, anómalas o por ser resultado de los avances de la ciencia.

En 1817, un subteniente de dragones retirado, de nombre José de María de Sevilla, cobró un real por persona para ver a un cachorro de leopardo, lo cual en aquel entonces debía resultar totalmente insólito.⁴⁰

En nuestro país, ya desde entonces se conocieron las exhibiciones de seres

³⁹ De Olavaria y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, pág. 2605.

⁴⁰ Archivo histórico del Distrito Federal, Ramo Diversiones Públicas, Tomo II, Número de inventario 797, Expediente 28, Documento 2-3.

humanos deformes que eran entendidas como diversiones callejeras:

"En 1810, por un real por cabeza, se podía ver a una india de una altura de una vara, con brazos de un cuarto de vara y con las coyunturas duplicadas."⁴¹

Todo despertaba la llamada curiosidad científica de los ilustrados, quienes esperaban que a través del estudio de la anormalidad, se pudiese develar algunos de los secretos de la naturaleza.

Pero la ciudad de México no estuvo a salvo de charlatanes científicos, aunque algunos de éstos poseían tal ingenio y habilidad en las artes mecánicas, que no merecen el calificativo de charlatanes, sino de verdaderos inventores. Entre ellos hay que contar a los fabricantes de "La máquina del hombre invisible". Que en 1825 hacían creer que dentro de este aparato contenido en un bastidor de madera, alguien transparente se encontraba y se le podía preguntar cualquier cosa y este contestaba, según sus mismas palabras, "categóricamente".⁴²

Otro ejemplo es el narrado por Manuel Gutiérrez Nájera, cuando en 1849 un empresario norteamericano exhibió en el Gran Teatro Nacional un ser anunciado como animal no descripto.

"Hace muchos años durante la presidencia de Santa Anna, vino a México un infeliz, monstruosamente feo, cubierto de bello de los pies a la cabeza, y a quien le apellidaban los acróbatas, el no descripto vivo. Aquella parodia de hombre, próxima al animal, pensaba apenas. Su

⁴¹ Viqueira Alban, Juan Pedro, ¿Relajados o reprimidos?. Diversiones públicas en la ciudad de México durante el siglo de las Luces, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 226.

⁴² Archivo Histórico de Distrito Federal, Ramo Diversiones Públicas, Tomo II, Número de inventario 797, Expediente 45, Documento 2.

cerebro, como el cuerpo todo, debía tener marañas de cabello. Era un idiota. La voluntad no movía ni espoleaba su cuerpo miserable, condenado a la fealdad miserable, condenado a la fealdad repugnante y al horror por vicios acaso de sus ascendientes. No era un hombre, era una cosa; y como cosa era tratado y vendido por el empresario, que sacaba partido extraordinario de aquel perro sin voluntad e inteligencia. Afortunadamente el general José María Tornel, que era a la sazón ministro de la Guerra se condolió de la deforme criatura, y, en cumplimiento de la ley, lo arrebató a las garras del hambriento explotador"⁴³

El circo mexicano atrajo para su beneficio esa fascinación de su público hacia las cosas "no naturales". La evocación de seres híbridos, deformes, impedidos y/o mutilados es una de las principales fachadas con la que el circo es identificado, pero no comprende la esencia del espectáculo, es más bien su complemento, donde se invita a ver hazañas como el que come fuego o el que estira su piel más allá de los límites de la elasticidad cutánea.

Sin duda, estos espectáculos tuvieron un fin lucrativo. Los seres humanos tenemos la capacidad de maravillarnos de todo lo extraño o fantástico que resulte de actos particulares de otros seres humanos, ésta es una inspiración para que constantemente vengan nuevas generaciones de ellos a probar suerte.

Sin embargo, este espectáculo parece apenas hacer señas de su existencia, ya que poco a poco va quedando cada vez más enterrado en los recuerdos. Formaron parte de los espectáculos complementarios de los primeros circos modernos, así como de las ferias, confundándose antes con todas las manifestaciones que ahora asociamos con el circo.

La mujer araña, la gorda, la barbada, la gigante, la jorobada, el niño de dos

⁴³ Gutiérrez Nájera, Manuel, "Circo y acrobacia. Diversiones denigrantes.", en op. cit., pág. 138.

cabezas, los siameses, aparecen rara vez en los circos actuales. Tal vez por que ya no son creíbles o llamativos y su capacidad sorpresiva no puede competir con los efectos especiales del cine, la televisión o la realidad virtual, que si bien es sabido que no son reales, sí resultan para muchas personas más sorprendentes.

CAPÍTULO III

ORÍGENES DEL ARTE CIRCENSE EN MÉXICO

La cultura azteca también entrañó actos que ahora asociamos con el circo. Fray Bernardino de Sahagún en *La historia de las cosas de la Nueva España*,¹ menciona en el apartado de "los pasatiempos y recreaciones de los señores", la labor de personajes a los que define como *truhanes*.² Estos se conducían graciosamente para la diversión de los nobles. Además, se sumaban otras figuras a esta agrupación de personas encargadas del entretenimiento, como los enanos y corcovados.

Los miembros de esta sociedad también gustaban de la crianza de animales entre los que se encontraban águilas, serpientes, tigres, jaguares, pumas, lobos, zorros y osos.

Al referirse a estos cómicos, Juan de Torquemada³ señala que Moctezuma disfrutaba mucho de oírlos hablar, ya que encontraba debajo de sus burlas verdades que los sabios no se atrevían a decir. De igual forma, el rey se complacía al ver a sus acróbatas (matachines o jugadores de pies, como los llama el autor) quienes con sus virtudes y el perfeccionamiento de sus actos, lo

¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1982, pág.460.

² Truhán se le llama a aquella persona sinvergüenza que vive de engaños y estafas. También es quien con bufonadas y gestos procura divertir, según el *Diccionario ilustrado de la lengua española*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1995, pág. 629.

³ Torquemada, Juan de, *Monarquía Indiana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1976, Tomo I, Capítulo LXXXVIII, pág. 315.

maravillaban.

Formando parte del entretenimiento público, Sahagún narra actos de ilusionismo en los que se hacía creer a los espectadores sucesos inverosímiles, entre los que afloran ejemplos como el incendio aparente de casas y palacios o el acto del "destrozador", que era una especie de truco de contorsionismo y magia muy singular:

"Lo que se llama "destrozamiento" solamente se hacía en el patio de los señores. Luego se corta y pone aparte sus manos, sus pies, en otra parte sus coyunturas; por todas partes va poniendo.

Pues cuando ya se ha destrozado todo, lo tapa con una manta de color rojo: con eso otra vez crecen, brotan, se levantan, como si no hubiera sido destrozado nada parte a parte. Entonces se descubre.

De igual modo, cuando ha hecho esos juegos de prestidigitación, es gratificado por ello."⁴

Este tipo de actos tenían un sentido ambivalente, en un sentido formaban parte del entretenimiento, y al mismo tiempo eran considerados eventos sacros. Así Sahagún en el apéndice llamado "magos y saltimbanquis" describe el ritual de "el que hace salir a los dioses":

"El que hace salir, o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en él.

Van saliendo unos como niños. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.

⁴ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, pág. 906.

Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez: luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se daban gratificaciones al que se llama 'el que hace salir, saltar o representar a los dioses'.⁵

Otro juego era el que llamaban del palo.⁶ Un hombre acostado boca arriba y levantando las piernas hasta formar una escuadra con su cuerpo, colocaba entre sus pies un palo con el que iniciaba una serie de suertes. Con solo la ayuda de sus pies arrojaba el objeto, lo recibía, lo hacía girar, lo mantenía en equilibrio y demás ejercicios, que lograban mantener a los hombres de la época asombrados.⁷



Se ha conservado hasta nuestros días, un objeto que da testimonio de la destreza física y de la forma en que la expresaban nuestros antecesores. "El acróbata" una pequeña estatua del Preclásico Medio localizada en el Entierro 154 de Tlatilco, estado de México, en el 800 a.C., es la figura de un contorsionista que se expone en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en la sala Olmeca. De igual forma, fueron encontrados objetos pertenecientes a los pueblos mesoamericanos, que incluían figuras de barro de bailarinas, jugadores de pelota y seres deformes.

Un dato curioso es el que aporta Armando de Maria y Campos en su libro, *Los*

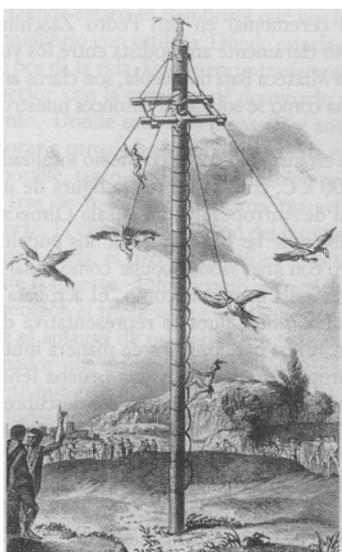
⁵ *Idem.*

⁶ Torquemada, Juan de, *op. cit.*, Tomo IV, capítulo XII, pág. 344.

⁷ Al juego del palo también se le llamó el baile de la tranca. José María Marroquí, en su libro *La ciudad de México 1824 - 1898*, México, la Europea, Vol. I, págs. 565-566, redacta una cita en donde señala que el baile de la tranca permaneció hasta inicios del siglo XIX, donde podía verse a algunos hombres de puerta en puerta, ganándose la vida bailando por medio real.

payasos, poetas del pueblo,⁸ al citar a Bernal Díaz del Castillo, cuando menciona que a la llegada de Hernán Cortés, el Emperador Moctezuma II tenía dos enanos que fungían como bufones o cómicos de su corte. Estos personajes tontos, enanos y jorobados, fueron exportados, según Rebeca Walker,⁹ como regalo de Cortés al Papa Clemente VII.

El juego que conocemos con el nombre de "el Volador", que todavía se realiza en el estado de Veracruz, es una práctica antigua con significación religiosa, en la que intervienen habilidades y acciones que hoy podemos encontrar en los circos. Armando de Maria explica en que ha consistido:



“subir a un poste muy alto y liso, cerca de cuya punta se amarraba un bastidor cuadrado de madera. En cada uno de los ángulos de este bastidor estaba amarrado uno de los que formaban parte en este peligroso deporte. Los cuatro estaban vestidos de guacamayas, que eran aves dedicadas al Sol. En la punta del mástil estaba un quinto individuo, que giraba mientras tocaba una flauta. Los cuatro individuos que estaban amarrados en los extremos del bastidor, se dejaban caer a un tiempo y las cuerdas con las que estaban amarrados se iban desenrollando y haciendo girar al cilindro de madera sobre el que estaba de pie el que tocaba la flauta. Trece vueltas daba cada individuo y al terminar la última tocaba con los pies el suelo y seguía corriendo. Las cuatro guacamayas que descenden del poste y dan trece vueltas, son simbólicas de los 52 años de que se compone el siglo indígena.”¹⁰

⁸ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 11.

⁹ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 54.

¹⁰ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.* pág. 11.

LAS DIVERSIONES PÚBLICAS DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL

Para comprender cómo vivieron los artistas que relacionamos con el circo en la Nueva España, es necesario explicar el contexto social en el que vivían y como se manifestaban en ese momento las diferentes formas de entretenimiento.

Las diversiones públicas de la época colonial, presentaban un público específico para cada una de ellas, que se determinaba principalmente por el nivel social al que este pertenecía. El elevado costo de algunas de ellas, era un factor que contribuía en hacerlas exclusivas para la élite novohispana.

Dicha distinción era muy notoria en espectáculos como el teatro y el toreo, en donde los mejores espacios estaban reservados para personas distinguidas. Tal era el caso de los paseos en carruaje que también eran exclusivos de estas.

Sin embargo, cada nivel social encontró la manera de divertirse. Juan Pedro Viqueira Alban, en su libro *¿Relegados o reprimidos? Diversiones públicas en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*,¹¹ realizó una investigación acerca de cómo se manifestaron durante la colonia las diversiones públicas, y cómo éstas estuvieron vigiladas y en ocasiones dirigidas por los sectores de poder predominantes.

El autor nos relata la forma en que la gente del pueblo participaba durante la celebración de diferentes espectáculos, como el teatro, los carnavales, las fiestas, en las maromas, con los títeres, entre otros. Cualquiera que fuera el evento, el

¹¹ Viqueira Alban, Juan Pedro, *op. cit.*, 302 págs.

pueblo siempre intervino de forma bulliciosa, que escandalizaba y horrorizaba a los ilustrados novohispanos.

Las autoridades virreinales en su afán por acabar con esos desórdenes, tomaron medidas para llevar al pueblo por la "estrecha senda de la moderación". Todas las diversiones públicas en las que participaba el pueblo, fueron entonces combatidas de uno u otro modo.

La fiesta taurina fue catalogada como un espectáculo retrógrado, bárbaro y sanguinario, sin embargo, hay que puntualizar que era una de las diversiones más esperadas y atrayentes de la época.

El comportamiento de la clase baja, durante de la función de teatro era considerado revoltoso, por lo tanto se reglamentó estrictamente su conducta. Además, se buscó mejorar el espectáculo mediante la profesionalización de sus actores, y debido a su popularidad, se intentó convertirlo en un arma de propaganda moral y política.

Para cada diversión existió una regulación por parte de las autoridades virreinales, y los artistas que posteriormente darían paso al circo, no corrieron con una suerte distinta.

Los maromeros y titiriteros se vieron obligados a solicitar licencia para presentar sus espectáculos, además de moderar sus actos y palabras para evitar que les fueran retirados los permisos.

Hasta antes de las regulaciones, el pueblo trabajaba, se divertía, convivía, sufría, es decir, todo le sucedía en las calles. Después de ello, la élite de la Nueva

España inició su reconquista, para lo cuál las autoridades virreinales emprendieron su arreglo con el fin de transformarlas en vistosos paseos.

Demos un vistazo a la forma de vida de nuestros artistas novohispanos. Juan Pedro Viqueira nos dice que en las animadas calles de la ciudad de México, sobre todo en la periferia y en los barrios, no faltó nunca una multitud de pequeños espectáculos callejeros del agrado del pueblo (el equivalente a las antiguas troupés) en donde se exhibían, maromas, títeres, animales exóticos y seres deformes como parte de las atracciones.

Las autoridades no veían estos actos con malos ojos, después de todo, eran inofensivos y el pueblo en algo tenía que entretenerse durante sus ratos de ocio. Sin embargo albergaban la esperanza, en que con diversiones pacíficas, los artesanos se apartarían de vicios como la embriaguez y el juego, que eran usuales entre ellos.

A pesar de esto, los espectáculos callejeros estuvieron prohibidos durante una parte del siglo XVIII, no por los desórdenes a los que pudieran dar lugar, sino porque en la segunda mitad de ese siglo, existía un monopolio sobre las representaciones escénicas.

Dichas representaciones tenían lugar en el teatro llamado Coliseo, ubicado en el cuarto y sexto tramo de la calle que hoy conocemos como Bolívar (más tarde en 1825 cambiaría de nombre por el de teatro Principal), y contrario a lo que las autoridades esperaban, no les había provisto de la fortaleza económica vislumbrada. Los administradores comenzaron a culpar de la inasistencia del

público al teatro, a los espectáculos callejeros y populares, tal hecho desembocó en su prohibición decretada hacia 1750 y que todavía en 1760 seguía vigente.

En las décadas siguientes, las autoridades empezaron a cobrar conciencia de que si reprimían con demasiado rigor el regocijo civil en las calles, las personas organizaban fiestas dentro de sus casas, lugares donde les era más difícil vigilar y controlar. Por tanto, optaron por permitir los espectáculos callejeros. Los interesados en ejecutarlos tendrían que presentar una licencia y pagar una pensión al Coliseo, el que además fijaría las condiciones en que se desarrollarían dichas representaciones. A pesar de ello, las autoridades virreinales nunca dejaron de vigilar, ya que después de todo, el pueblo con su consabido ingenio, era capaz de transformar estos inofensivos entretenimientos en agudas sátiras sociales.

Sobre las condiciones para otorgar licencias, Viqueira nombra las siguientes.

"...que no hubiese bebidas prohibidas, que no se convocase al público por medio de música, en especial las del carácter militar, que no hiciesen 'chiflidos u otro género de alborotos' a los espectadores, que saliesen con vestidos decentes y de su respectivo sexo, que terminara la representación antes de las oraciones de la noche y que no trasladasen el espectáculo a otra casa, sin antes advertir al Ayuntamiento".¹²

La maroma consistía en una exhibición de habilidades físicas. Los maromeros

¹² Viqueira Alban, Juan Pedro, *op. cit.*, pág. 222.

se instalaban en los patios de las vecindades para no estar demasiado a la vista de las autoridades locales. Montaban ahí su espectáculo durante varias semanas, posteriormente se mudaban a otro patio donde la gente no conociera sus gracias y habilidades. De hecho no sólo andaban de barrio en barrio, ellos también poseían el carácter itinerante que los hacía ir de ciudad en ciudad.

Muchos de estos maromeros eran españoles migrantes que no habían encontrado un destino lleno de fortuna en el "nuevo mundo", probablemente en su país habían llevado una vida bastante marginal. Desde inicios del siglo XVIII empezaron a arribar grupos importantes de pobladores, pobres en su mayoría, y de diversas partes de España. Para fines de siglo, los criollos sumaban ya un millón, la mitad de ellos vivía en las ciudades, por lo que el desarrollo urbano provocó la aparición de innumerables artistas de maroma, que trabajaron por lo regular en calles y patios durante ese lapso histórico.

Las maromas introducían en los barrios un ambiente festivo, indispensable en una ciudad que carecía por su vida social, cada vez más de él. Muchas de ellas, violando las disposiciones legales, salían a las calles tocando cajas, tambores, violines y bajos para atraer la atención de vecinos y transeúntes. Aprovechando su papel de bufones en ocasiones cometían ridiculeces y abusos.

Todo aquel que organizaba la función de maroma era un incipiente empresario. El artista de calle estaba sujeto a la buena voluntad del espectador que le ofrecía o no una moneda, pero quien quisiera presenciar una maroma en un local, tenía que pagar un precio establecido. La función en un lugar sencillo obligaba en

ocasiones a los espectadores a llevar su propia silla, y el éxito de la presentación se medía, según la cantidad de ellas que entraran.

Cuando el ingreso del público al Coliseo era muy bajo, se organizaban ahí funciones de maromas, equilibristas y volantines¹³ para llenarlo. Aún después de que estas diversiones volvieran a autorizarse en lugares públicos, el lugar siguió presentándolas, sobre todo en Cuaresma, periodo en el que no se exhibían comedias, y en el que nuevamente estos actos se involucraban con las fiestas religiosas.

Viqueira cree que una cualidad de los maromeros, fue su identificación social. Los disparates se convertían en duras críticas contra los abusos de los ricos y poderosos; las incoherencias, se entendían como aquellas verdades que, aunque negadas por los poderes eran por todos conocidas. De esa manera, los maromeros expresaban a través de sátiras, aquello que el pueblo no podía manifestar abiertamente en las calles. Es posible calificar a la maroma como el circo pobre, como aquel espectáculo que divertía a las clases más humildes.

La maroma no podía crecer si sólo se montaba una vez al año en Cuaresma, o si tenía que andar mendigando un lugar. Tampoco podía instalarse en un sitio fijo, ya que no podía renovar su espectáculo con tal rapidez que no decayera la asistencia de los espectadores. Así pues, al adoptar un modo de vida errante, proporcionó las bases para que el circo en México apareciera.

En la búsqueda de las primeras presentaciones del circo en México, Armando de

¹³ Volatín sirve para designar tanto la suerte, como el aparato y la empresa que los representa, además designa al equilibrista de alambre, como a otro tipo de gimnastas y habilidades circenses.

Maria y Campos, localizó un programa de una presentación de circo, en junio de 1786. La compañía se integraba de los equilibristas Urbano Ortiz y Miguel Sandi, donde fungía como primera actriz, Antonia de San Martín.¹⁴ Desafortunadamente no he podido encontrar más datos.

Este autor también encuentra el rastro de la primera agrupación formada por elementos indígenas, registrada el 17 de marzo de 1792. La nombra como "Compañía de Bolatines (sic) del País" ¹⁵ y según los datos, ya había viajado por el mundo, a ciudades como Alemania, Moscovia, Londres y París.

Por su parte, Julio Revolledo Cárdenas en su libro, *La fabulosa historia del circo en México*,¹⁶ encontró innumerables registros de maromeros que se presentaron en el país en el siglo XVIII, así como gran cantidad de datos que dan testimonio de la futura convivencia entre la maroma y el circo.

Lo que comenzó como un desacato a las normas establecidas por las autoridades virreinales, culminó tiempo después, en el llamado convite, que se transformó en la manera idónea para atraer al público a las funciones de estos espectáculos.

Iniciaba con un desfile que recorría los barrios aledaños al sitio donde estaba la maroma. En él participaban los integrantes de la compañía: titiriteros, maromeros, equilibristas, entre otros, haciendo pequeñas suertes. Después de cierto tiempo, la caravana se detenía para que su *gracioso* declamara un verso (que regularmente

¹⁴ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 262.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 262.

¹⁶ Revolledo Cárdenas, Julio, *op. cit.*

era de su propia creación, e incitaba a los escuchas a acudir a la función), al terminar continuaba su recorrido unas cuantas calles, se detenía y repetía la acción.

Por la noche la función congregaba a la población. A la gente le resultaba encantador que un llano desolado, se transformara en un mundo de magia, ilusiones y luces.¹⁷

Las funciones cumplían un protocolo muy particular, en donde la figura principal era el gracioso. Al iniciarse la función aparecía y en verso anunciaba el desarrollo del programa. Los números se continuaban unos a otros, el más importante era precisamente el de este personaje cómico. Para cerrar la noche se presentaba frecuentemente un acto de pantomima, donde por lo general intervenía nuevamente de forma destacada.¹⁸ Es así como se da pasó entonces al naciente circo mexicano.

LLEGADA DEL CIRCO A NUESTRO PAÍS

Desde su aparición, en la segunda mitad de siglo XVIII el circo experimentó un desarrollo paralelo en muchas naciones. Al surgir en Inglaterra pronto se expandió en Europa, Estados Unidos, México, Colombia, China, Rusia, Brasil y en infinidad de países donde cada uno le hizo sus propias aportaciones de acuerdo a su desarrollo, a sus patrones socio culturales y a sus posibilidades económicas,

¹⁷ José María Marroquí identifica a principios del siglo XIX, a un señor Chausal que puso en la entonces Calle nueva del Carmen, un volador para gente pobre. *op. cit.*, pág. 89.

¹⁸ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.*, pág. 52.

situación que finalmente influye en muchos aspectos sobre sus artistas y espectáculos.

México ya poseía su tradicional maroma. Pero es hasta la llegada de Phillip Lailson, cuando se presenta el circo por primera vez en nuestro país. Llegó a las costas de Veracruz en 1808 donde anunció su Real Circo de Equitación, en el que obviamente, la atracción era la incorporación de los saltos acrobáticos sobre caballo.

Sin embargo, los capitalinos conocen esta diversión hasta el 4 de enero de 1809. Mostró una serie de actos novedosos para los mexicanos de la época. En sus crónicas, Enrique de Olavarría¹⁹ destaca el acto de un mono vestido de general francés cuya presentación causó gran revuelo, puesto que ridiculizaba al ejército que en ese momento invadía España.

Aún cuando el circo había llegado a tierra nacional, las funciones de maroma no desaparecieron sino hasta muchas décadas más tarde. Que a la par con esta incipiente empresa, buscaban espacios para mostrar sus atracciones.

En 1831 llega el segundo circo ecuestre extranjero, propiedad de Charles G. Green. Este provenía de Estados Unidos y fue un gran entrenador de caballos y juegos de equilibrio, entre otras cosas.

Es a Green a quien se atribuye la incorporación de la pantomima en el espectáculo circense en México. Las pantomimas eran representaciones de historias o temas, en donde participaban un indistinto número de personas, que portaban el vestuario correspondiente para cada ocasión. Sin embargo, esta cobró

¹⁹ De Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, pág. 163.

importancia con el despliegue escénico de don Ricardo Bell y después en el circo Beas Modelo, pero esto lo trataré más adelante.

Para 1833, Green convirtió la plaza de toros de la Alameda en circo ecuestre, atrajo a mucha gente que aplaudió sus pantomimas: “*El soldado borracho y su pasatiempo famoso, El guardarropa volante, o Las modas de las señoras de México*. Además, engalanó su espectáculo presentando el acto del salto sobre ocho caballos, pasando por un aro de fuego elevado a dieciséis pies del suelo.”²⁰

Hubo otro personaje que se incorporó al espectáculo en ese momento y que desde su aparición no ha podido separarse. Se trata del primer elefante que observaron los mexicanos. Se llamaba Mogul, llegó a México en 1832 a las costas de Veracruz, para entonces ya era viejo y al no existir el ferrocarril, es de suponerse que lo trajeron caminando desde Veracruz a la ciudad de México. El empresario fue presentándolo en todos los pueblos y ya cansado, murió un año después, causando una gran consternación en la capital de la República Mexicana.

Según lo que menciona Gloria Fuentes en *Circa, Circus*,²¹ su propietario vendió los colmillos a joyeros de la ciudad de México; los huesos se hicieron limpiar para armarlo y exhibirlo nuevamente como animal prehistórico en la calle de Zulueta, cobrando la entrada a dos reales, y su carne fue comprada por vendedores de antojitos.

La ascensión en globos aerostáticos también fue negocio de la gente de circo.

²⁰ *Ibid.*, pág. 294.

²¹ Fuentes, Gloria, *Circa, Circus*, México, Lotería Nacional, 1994, pág. 30.

Durante décadas armaron enormes globos para atraer al público frente a sus instalaciones. En 1833 llegó el primer aeronauta procedente de Louisiana que se llamaba Adolphe Theodore.

Para el gran suceso se cerraron todos los negocios de la ciudad de México, se llenó la Plaza de Toros de San Pablo, pero para desgracia de todos, el viento no sopló durante dos horas, la gente se desesperó y la ascensión nunca se verificó. De Olavarría y Ferrari²² nos narra como Theodore fue a parar a la cárcel y los asistentes lo único que vieron volar fue su dinero.

Después de Theodore, se anunció para el 12 de febrero de 1835, a un belga que se llamaba Eugenio Robertson quien fue más exitoso en el ascenso, pero en el descenso fue menos afortunado ya que el aeronauta y su globo cayeron en un árbol en las inmediaciones de Zempoala. Tiempo después repitió el ascenso portando un enorme retrato de Santa Anna, quien estaba en el palco de honor de la Plaza de Toros de San Pablo, mientras el belga agitaba la bandera mexicana. Logró descender sin problema en el potrero de Balbuena donde lo esperaba el pueblo. Tomó una bocina y gritó: ¡Viva la nación mexicana! ¡Viva el general Santa Anna! y la gente jubilosa gritaba y arrojaba sus sombreros al aire lanzando vivas a México.

Los años siguientes fueron más favorables para estos voladores, pero jamás hubo un personaje con tanta fama en sus ascensiones como don Joaquín de la Cantolla y Rico (1837-1915). Este aeronauta realizó un sinnúmero de ascensiones en globo, desde 1863 hasta principios del siglo XX.²³ Su globo se llamaba

²² De Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.* pág. 308.

²³ Gutiérrez Nájera, Manuel, " Circo y acrobacia. Desde la torre a la Plaza", en Espectáculos, México,

"*Vulcano*", pero los mexicanos durante mucho tiempo conocieron a los globos aerostáticos como los globos de Cantolla.

Sin embargo, pese a las artimañas de las que se valían los empresarios circenses para atraer a los espectadores, no toda la sociedad sentía simpatía hacia estos espectáculos. El cronista Manuel Gutiérrez Nájera, expresa en el documento "*Circo y acrobacia. Desde la torre a la Plaza*" su inconformidad hacia estas presentaciones en la Plaza Principal de la Ciudad de México (comúnmente conocido por nosotros como el Zócalo). En el texto se lee entre líneas el sentir de algunos intelectuales (representados en este caso por Gutiérrez Nájera) las autoridades (que concedían las licencias) y el tipo de integrantes de la sociedad que era atraídos hacia estas diversiones. El documento en uno de sus párrafos dice lo siguiente:

"Pero, afortunadamente, pasan las fiestas nacionales como todo pasa, y en compensación de los magullones, golpes y dinero que nos cuestan, el mejor día del año concede permiso el Ayuntamiento a un saltimbanqui para que se arroje de cabeza desde la cruz de una torre y so pretexto de admirar este espectáculo, altamente civilizador, se reúne una muchedumbre sucia y harapienta que obstruye la circulación, infesta el aire y aligera los bolsillos. El gimnasta puede, si quiere, suicidarse, pero las autoridades no pueden permitir que haga de su suicidio un espectáculo, y que, a más de romperse los sesos, hunda el cráneo de tres o cuatro bobos que aguardan su caída desde abajo."²⁴

En el párrafo siguiente, hace una comparación con el toreo, que era una diversión más apreciada por algunos en la época, pero que no por ello estuvo libre de controversia.

UNAM, 1985, pág. 129.

²⁴ *Idem.*

"Francamente, no hay razón ninguna para prohibir las corridas de toros, que son bárbaras, cuando se toleran esas monstruosidades sencillamente imbéciles. Por lo menos, en los toros puede apreciarse el dominio de la inteligencia; la habilidad del hombre venciendo la fuerza ciega de la fiera. En estas maravillas acrobáticas todo es bestial e idiota. Hay algunos cuyo estómago necesita de estas sensaciones para digerir bien; pero en honor a la verdad, no pueden las autoridades consagrarse exclusivamente a darles gusto."²⁵

Ante tales argumentos, podemos imaginar como eran esas tardes en la Plaza Principal. Lo cierto es que la atracción del circo, pudo y puede ser apreciada por unos y despreciada por otros, pero todo miembro de una sociedad en cualquier tiempo desde su aparición, simpatice con él o no, ha presenciado por lo menos en una ocasión, una función de circo.

NACIMIENTO DEL PRIMER CIRCO MEXICANO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

El gran momento llegó en 1841 cuando surge el primer circo mexicano, un poquito tarde, si tomamos en consideración que había surgido 60 años antes bajo ese concepto en Europa. Su fundador fue José Soledad Aycardo, que era ecuestre, gracioso, titiritero, acróbata, pero sobre todo era versificador. Es muy importante entender por la época al gracioso versificado, (cualidad que no posee el payaso en la actualidad) era un artista pintoresco que llenó con entusiasmo la vida de los espectáculos de México.

Él formó el *Circo Olímpico* y durante 40 años (1841-1887), fue el gracioso más

²⁵ Idem.

importante del país.²⁶ En 1855 se instaló "en el patio de una casa de la entonces 4a. calle del Relox de la ciudad de México",²⁷ hoy conocida como República Argentina. Era un modesto local que se llamó teatro del Relox y donde José Soledad Aycardo se presentó durante varias temporadas.

Durante su trayectoria como maromero, don José Soledad Aycardo o don Chole Aycardo, como se le decía de cariño, lo mismo presentaba espectáculos de títeres que pastorelas, llevó su espectáculo a toda la República, renovándolo cada año. Sin embargo, vivió sus últimos días dedicado al teatro y estableció un negocio de alquiler de trajes de época para bailes de carnaval, de fantasía y funciones teatrales. Murió pobre y olvidado, el 19 de agosto de 1887.²⁸

Siete años después del nacimiento del primer circo mexicano, en 1847, los sucesos que se presentaron en el país con la ocupación de Estados Unidos, no permitían que se efectuaran espectáculos de importancia en los distintos lugares para ello.

Mientras fue empresario circense, don Chole acostumbró presentarse un día después de celebrada una función, en la Tesorería Municipal para entregar el impuesto correspondiente. Armando de Maria cita un documento autógrafo en el que dice "Remito a la Tesorería Municipal 2 ps. cuatro rs. perteneciente al cinco por ciento por cuarenta y nueve ps. seis reales que hubo (sic) de entrada en el Teatro del Relox en la función de la pastorela que se dio el día nueve del corriente

²⁶ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.*, pág. 52.

²⁷ De Maria y Campos Armando, *op. cit.*, pág. 9.

²⁸ *Ibid.* pág. 203.

-México, enero 10 de 1859- Firmado José Soledad Aycardo".²⁹

A través de este documento podemos conocer lo que por concepto de impuestos pagaba al Municipio, aunque en el mismo se aclara en letra manuscrita, "No se exigió el dinero", es decir, don Chole fue quien solicitó la condonación de la modesta suma.

En esa época, la lucha entre liberales y conservadores que ensangrentaba el país, arrancó de la maroma a muchos de sus miembros para llevarlos a los campos de batalla. Otros, como don Chole se aventuraron por tierras extranjeras. Inició su travesía por los estados del sur del país, durante 1862 y posteriormente se internó en Guatemala.

Después de la aparición del Circo Olímpico, surgieron en el seno de una sociedad que experimentaba cambios en su estructura social, económica y política, las primeras familias circenses mexicanas, que siguen formando hoy, parte de este mundo mágico.

Por ejemplo, la compañía Suárez que nació en 1853 y cuya especialidad desde su surgimiento ha sido la ejecución de ejercicios acrobáticos sobre caballo. En el año 2003 cumplió 150 años, es decir, seis generaciones dedicadas al negocio de las artes circenses. Sin embargo, hoy en día no estamos muy familiarizados con el apellido, ya que las dos carpas que tiene este circo, están fuera del país al que dejaron hace más de 20 años.

Pero aún en la segunda mitad del siglo XIX, la escena circense seguía

²⁹ *Ibid.* pág. 111.

conformándose. La ola de europeísmo que invadió todos los rincones de la ciudad durante el gobierno de Maximiliano de Hasburgo, arrojó de los teatros y patios a los artistas circenses. La capital del imperio se regocijaba únicamente con espectáculos extranjeros o de tono europeizante.

A la caída del imperio de Maximiliano (1867), no se consiguió que los liberales volvieran la espalda a las corrientes literarias europeas. Por ello, se toleraba el espectáculo de circo siempre que éste fuera de procedencia extranjera. Mientras tanto, los artistas nacionales, por décadas dedicados a la maroma, fueron vistos por este sector con menosprecio, siendo contados los artistas que encontraron un espacio en estos circos para exhibir sus habilidades.

Pero el pueblo gustaba del circo y pese a los obstáculos, aplaudió a compañías nacionales y extranjeras por igual.

CIRCO CHIARINI

En mayo de 1864, desembarca en el puerto de Veracruz una empresa europea, propiedad de un carismático italiano de nombre Guiseppe Chiarini. Este extranjero fue el primero en traer novedades artísticas del viejo continente y de Estados Unidos. Julio Revolledo y Armando de Maria coinciden en decir que, la compañía de Chiarini provocó una evolución absoluta en la maroma mexicana.

Contaba con un elenco numeroso, integrado al principio totalmente por artistas extranjeros, entre los cuales se encontraba Benoit Tourniaire, este hombre fue el

primer malabarista ecuestre que vio el público mexicano. El hecho de poseer un elenco amplio le permitía dar funciones simultáneas en su enorme carpa y en la plaza de toros del Paseo Nuevo. Aparece entonces en la pista el payaso al estilo inglés, que usaba "pantalones bombachos, cara enharinada, peluca azafranada con tres cucuruchos de pelo en la frente, tonto de pista a la manera británica."³⁰

El gracioso mexicano fue consignado a aparecer sólo en las funciones que se daban en la Plaza de Toros. Pero no tenía cabida en el elenco de Chiarini, que basaba su atracción en sus magníficos caballos de raza Kentucky.

En materia de innovaciones, fue el primero en utilizar alumbrado de gas, y también el primer extranjero que solicitó instalarse en la Plaza Mayor de la ciudad de México, dicha licencia le fue concedida. Instaló un cómodo circo de madera en la calle de San Agustín, donde debutó un 17 de octubre de 1864, con 15 caballos en escena y 20 artistas. El historiador Revollo³¹ menciona que fue tanto su éxito, que se convirtió en la diversión de moda del México de aquellos años.

El gran enemigo de los circos a lo largo de su historia han sido los incendios, y el circo de Chiarini no estuvo exento de esto, ya que sus instalaciones fueron totalmente consumidas por el fuego. En 1866 mandó edificar una nueva construcción en el patio del antiguo convento de San Francisco, con entrada por la calle de Gante. Mientras el proceso concluía, el empresario armó en el terreno de San Agustín una gigantesca carpa a la que llamó Circo Ambulante.

En 1867 ofreció una función de honor a don Benito Juárez, con extraordinarios

³⁰ *Ibid.* pág. 150.

³¹ Revollo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, pág. 137.

ejercicios ecuestres, acrobáticos y de trapecio. Permaneció presentándose en el país hasta 1968 y falleció en Europa en 1897.

LA FAMILIA ORRIN Y EL LEGADO DE RICARDO BELL

Los hermanos Orrin llegaron en 1872 a trabajar en calidad de artistas al teatro Hidalgo, durante su estancia percibieron que después de la presencia de Chiarini las condiciones eran propicias para hacer un buen negocio, pero en ese momento su situación económica no era la más adecuada. Años más tarde, en 1881 montaron una modesta tienda en la plaza del Seminario, bajo el nombre de circo Metropolitano, en donde duraron cuatro años.³²

Este circo hizo también una aportación al espectáculo, mostró por primera vez para el público mexicano el acto del cañón o proyectil humano, que desde su inicio fue muy aplaudido.³³ Para 1883, el apellido Orrin era tan conocido entre los ciudadanos, que el mismo pueblo empezó a llamar circo Orrin al Metropolitano, por lo que sus dueños optaron por cambiarle el nombre.

Durante 1884, el circo Orrin introdujo otro ejercicio novedoso para los mexicanos, este fue el acto de las barras a cargo de los estadounidenses Levingston, que ejecutaron números sobre dos o tres barras horizontales. Para 1885 anunciaron una función, donde lo recaudado sería donado para beneficio de

³² Durante este tiempo según Marroquí, *op. cit.*, pág. 319, los vecinos de la plaza solicitaron repetidas ocasiones al Ayuntamiento que retirara de ahí dicha diversión, so pretexto que la algarabía que producía los molestaba.

³³ Revollo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, Pág.156.

los damnificados en los terremotos, que habían azotado ese mismo año las provincias andaluzas en España. Al espectáculo asistió el Presidente Porfirio Díaz y su familia, sin dejar de mencionar que todos los palcos estaban llenos ya que la sociedad entera quería estar cerca del presidente.

Por petición del Ayuntamiento se mudaron a la plaza de Santo Domingo, en donde colocaron un almacén de madera cubierto con láminas de hierro acanalado. Continuaron ahí su temporada en diciembre de 1885, con un pago por la renta de la plaza de seiscientos pesos mensuales.

Los vecinos de la plaza de Santo Domingo se cansaron de la diversión y pidieron al Ayuntamiento que lo retirara, consiguiéndolo en el año 1891, cuando fue trasladado a la plaza Villamil.

Moderno, cómodo y desarmable, construido por un francés de nombre Del Pierre, el circo-teatro era muy elegante, fue hecho a la manera de los grandes circos de Europa y llegó a ser tan importante, que grandes artistas de talla mundial como el italiano Carlo Curtin, director de orquesta, o los barristas Eduardo y Dacomo Welton quisieron presentarse en México. Es necesario mencionar aquí que ni Chiarini, ni los Orrin, incorporaron a ningún artista mexicano, salvo en muy contadas excepciones, es decir, que estos espectáculos eran hechos totalmente por extranjeros.

La empresa de los hermanos Orrin se hizo famosa por sus pantomimas, importó espectáculos llenos de magia. Por ejemplo, “La Cenicienta” ¡hay que imaginar un momento como ese!, la llegada de un circo lleno de color, con

hermoso vestuario y bueyes jalando la carroza de cenicienta, evidentemente provocó que la gente se agolpara a presenciar el espectáculo.

Las pantomimas como *La lámpara maravillosa*, *La feria de triguilla*, *Una noche en Pekín*, fueron unas de las representaciones que abarrotaron las instalaciones del circo Orrin.

Hubo una obra muy peculiar que impactó al público mexicano que se llamó, *Una boda en Santa Lucía*, pero la sociedad la rebautizó como *La acuática*, por ser el agua un elemento muy importante en el montaje de esta puesta en escena.

Julio Revolledo, al hacer su relato menciona a esta pantomima como parte del espectáculo de los hermanos Orrin, en la temporada de 1894. Por otro lado el libro *¡Ver para creer! El circo en México*,³⁴ imprime una fotografía de la fachada de la carpa del Gran Circo Fénix, propiedad de los Hermanos Esqueda³⁵ en donde anuncian precisamente la presentación de *La acuática*. La información no hace más que mostrarnos el éxito que tuvo esta puesta en escena como para haber sido representada por ambas compañías.

Esta pantomima convertía el centro de la pista en un lago, mismo que era llenado progresivamente por una gran cascada que caía sobre una gigantesca pileta que estaba cubierta de hule y tapizaba la pista del circo. Después, un segundo mecanismo reproducía la cascada misma que desalojaba en diez minutos, 58 mil litros de agua que conformaban una hermosa vista, donde el agua

³⁴ Morales, Alfonso, *¡Ver para creer! El circo en México*, México, Editado por el Museo de Culturas Populares, 1986, pág. 59.

³⁵ Los Hermanos Esqueda es una de las compañías más importantes del siglo XIX. En los siguientes capítulos se dará información más detallada.

realizaba oleajes sobre riscos, flores y roca. Cualquier público quedaba estupefacto. La gente se iba a ver como llenaban la pileta y si a ello se agregan los efectos que pudieron lograrse con las luces de colores sobre el agua, fue verdaderamente mágico.

Durante 25 años trabajaron de manera consecutiva los Orrin en la ciudad de México, indudablemente lo que dejó aquel éxito fue la búsqueda permanente de lo que podía ser novedoso para el público.

De ahí surge un personaje muy interesante, el del gran clown británico, protagonizado por don Ricardo Bell. Es considerado el payaso más famoso y más respetado por la sociedad circense mexicana durante todos los tiempos. Hablar de los Orrin es hablar de don Ricardo Bell, como una fórmula inseparable y la condición sin igual para el triunfo de cada una de las temporadas, que año con año presentaron para diversos públicos de este país.

Ricardo Bell y Guest fue hijo de Jack Bell, un clown inglés que hacía pantomimas en los teatros londinenses, aunque más tarde su familia se caracterizara por la realización de actos acrobáticos sobre caballo.³⁶ Nació en Londres el 10 de enero de 1858 y al contar apenas con diez años de edad, la familia Bell hizo su primer viaje a América. Trabajaron en Estados Unidos, Cuba, México y finalmente en América del Sur.

En la ciudad de México debutaron el 17 de octubre de 1869 en el Circo Chiarin (instalaciones que rentaron), estando en sociedad con la compañía Buislay.

³⁶ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.* pág. 54.

Hicieron además, presentaciones simultáneas en el teatro Nacional y en la plaza del Paseo Nuevo.

En su paso por América del Sur, su hermano William decidió regresar a Europa mientras la fiebre amarilla se llevó consigo a sus hermanos Jack y Tim al pasar por Colombia. Es entonces cuando Ricardo decidió comenzar a trabajar como clown en diferentes compañías y regresó a México y a América del Sur.

En este momento inició su transformación al personaje por el que sería reconocido en todo el mundo. Enharinó su rostro, probó estilos de maquillaje, buscó gestos grotescos, ocultó su cabello bajo una peluca y un sombrero, finalmente vistió "huacaros policromos" de enormes bolsillos.

En Santiago de Chile se casó con Francisca Peyres, hija de un prestidigitador francés, en el año de 1875. Trabajó para el Circo Barnum y regresó a México en el año de 1881 para incorporarse a la empresa de los hermanos Orrin. Dejó atrás el gesto grotesco sustituyéndolo por dos lágrimas inmóviles y una amplia carcajada, fue entonces cuando decidió dedicarse por completo a las pantomimas.

En septiembre de 1906 fue inaugurado el Gran Circo de Ricardo Bell, ubicado en la Avenida Juárez de la ciudad de México. Posteriormente viajó con su troupé familiar a la provincia del país para establecerse en Guadalajara. Ricardo Bell heredó las características del clown como modelo a seguir para el payaso mexicano: las acrobacias, los gestos maquillados, se sobrepusieron a los mismos gestos de don Chole Aycardo.

Finalmente, falleció en la ciudad de Nueva York, el 12 de marzo de 1911.³⁷

Don Ricardo Bell siempre utilizó el parlamento preciso, la palabra y el espacio adecuados, el gesto oportuno y la mueca exacta, que desencadenaran la risa en quienes lo observaban. Esta identificación entre actor y espectador fue tan grande y tan mágica que en realidad muy contados la han logrado en la historia de nuestros espectáculos circenses.

En 1904, el circo teatro de los hermanos Orrin ubicado en la plaza Villamil, introdujo una modalidad que estaba de boga en Europa, la de las parejas de payasos, el Cara Blanca y el Augusto:

"El circo Orrin presentó en sus funciones la primera pareja de payasos: los Freall. Años después el mismo circo trajo otra pareja de payasos musicales alemanes: los Bannack. Esta modalidad borró al payaso versificador típico de la colonia y del primer siglo del México independiente."³⁸

La última temporada de los hermanos Orrin se celebró en 1906. A partir de ese momento se dedicarían a rentar su local a diversas compañías teatrales y a disfrutar de una cuantiosa fortuna. El nombre del lugar cambió para llamarse a partir de ese momento sólo teatro Orrin y finalmente fue derribado en 1911 al finalizar la prorrogación de su concesión.

³⁷ Datos bibliográficos obtenidos de el texto de Morales, Alfonso, *op. cit.*, págs. 123-126.

³⁸ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.*, pág. 22 - 23.

VARIEDAD DE ESPECTÁCULOS NOS VISITAN

Con la aparición del barco de vapor y el ferrocarril, el panorama circense evolucionó muy rápido en todo el mundo, ya que estos adelantos tecnológicos les hicieron más rápidos y eficientes sus traslados. Por ejemplo, Chiarini después de trabajar en México y de haber hecho una gira por toda la República, se fue a los Ángeles y de ahí a Buenos Aires, a Nueva Zelanda, China y la India, es decir, para muchas compañías fue el equivalente a vivir sin fronteras.

Desde 1875 hasta 1908 fuimos visitados por una variedad increíble de espectáculos estadounidenses, hasta que el clima de la revolución no permitió el ingreso de nuevas compañías. Por ejemplo, el *Coffin Brothers Red American Circus*, llegó en 1876. Este espectáculo y muchos otros trajeron producciones que deslumbraron a los mexicanos de la época.

Una muestra de esto es el Circo Yen. El 14 de marzo de 1901, a las doce del día organizó un desfile que abarcaba diez cuadras a lo largo de la Av. Reforma de la ciudad de México, exhibieron 175 animales, entre los que se encontraban, 36 caballos, elefantes, osos polares y perros amaestrados. Contaban también para la admiración de los espectadores con clásicas y hermosas carrozas.

Su carpa era tan hermosa como grande, tenía un cupo de 4 mil espectadores, el promedio de la carpa nacional hoy en día es de 2 mil espectadores, para tener un punto de referencia. Ante la ola de empresas extranjeras, evidentemente la lucha por resurgir del opacado circo nacional no paró.

Las primeras familias que se involucraron dentro de la actividad circense fueron: Los Atayde, los Suárez, los Gasca, Godona, Reas, Padrón, Taleban, Gaona Esqueda, Treviño, Sánchez y Olvera. Este ramillete de familias mexicanas sigue incorporado en su gran mayoría ya no como empresarios, pero sí dentro de esta actividad. La presencia de cada una es importante, porque son precisamente ellas las que terminaron de constituir el rostro actual de la escena circense nacional.

Ayudadas por ellas, han surgido otras que se suman a la tarea de mantener viva la tradición del espectáculo, pero irremediablemente esto será tema de otro capítulo.

CAPÍTULO IV.

COMPAÑÍAS CIRCENSES EN EL MÉXICO MODERNO

Como vimos más arriba, hubieron circos pioneros familiares o empresariales que participaron activamente para construir las bases tan sólidas, en las que se sostienen hoy en día las diferentes compañías que todos conocemos.

Esos pocos circos nacieron en los siglos XIX y XX. Algunos de ellos, como compañías ya han desaparecido, pero su semilla se encuentra dentro de cada circo tradicional mexicano. Su descendencia se mezcló, y tal vez las nuevas generaciones lleven otros apellidos, pero su destreza y conocimientos aún perduran como herencia de los actuales talentos mexicanos.¹

LA FAMILIA DE MAYOR TRADICIÓN:

"CIRCO ATAYDE HERMANOS"

La historia oficial difundida por la familia Atayde a través de internet señala, que el Circo Atayde dio su primera función el 26 de agosto de 1888, aunque el

¹ Entre ellas podemos considerar a Toribio Rea (1867 - 1900), Esteban Padrón (1880 – 1945), la familia Codona (1888 – 1937) y don Juan Treviño (1867 – 1918) sin dejar de reconocer los méritos de otros que es imposible detallar por falta de datos, espacio y por no ser ese el motivo de esta investigación.

Esta tesis no está dirigida a detallar la historia de cada una de las compañías importantes de los últimos dos siglos, aunque algunas de ellas hayan llegado a sobrevivir hasta nuestros días. Tampoco es su labor tratar con sumo detalle el recorrido de las más representativas, puesto que ese propósito abarcaría un capítulo para cada una de ellas, y para tal efecto, correspondería otro tratamiento al trabajo. Sin embargo, sí resaltaré la presencia de aquellas que por su destacada actividad en el país, han erigido como ellas mismas lo dicen, una tradición.

historiador Julio Revolledo asegura que durante su investigación en los archivos de la República, encontró un documento en el acervo de la ciudad de Guadalajara que data de 1879, en donde se da testimonio, de que la compañía dio por lo menos una presentación en esta fecha, lo cual revela, que una investigación más profunda, puede darle a los Hermanos Atayde más antigüedad en la escena circense nacional.

En los documentos, *Revista Circo Atayde*² y el que hace referencia a las memorias³ de don Andrés Atayde Arteche, se narra cómo se dieron los hechos para que una familia tan importante en este arte se conformara.

De la unión de Francisco Atayde y Patricia Guízar nacieron Manuel, Aurelio, Margarita, Refugio y Andrés. Según nos dice la historia, don Francisco Atayde regresó a Zacatecas, su tierra natal, una vez terminada la guerra de intervención francesa. Por las dificultades en las comunicaciones, don Francisco tenía más de un año sin tener noticias de su esposa Patricia e hijos. Al llegar a casa se enteró que tres meses atrás sus hijos mayores Manuel, de diez años de edad y Aurelio, de ocho, habían desaparecido.

Tras la extenuante búsqueda de un año y sin resultados, decidió regresar a casa. Al pasar por Jalisco encontró finalmente al circo de don Tranquilino Alemán (aproximadamente en 1874), con el que sospechaba habían huido sus hijos, y efectivamente con él se encontraban. En medio de una algarabía, los sustrajo en plena función y se los llevó a Zacatecas.

² Atayde Arteche, Andrés, “*Memorias*”, en *Revista Circo Atayde*, Núm. 1, Febrero de 1946.

³ El Director de Prensa y Difusión de esta compañía, Federico Serrano Díaz, colocó esta información en la página de internet de este circo y la cataloga como fidedigna.

Don Francisco se esforzó inútilmente por alejar a sus hijos del circo. Los pequeños practicaban a escondidas y pese a la voluntad de su padre, no tardaron en encontrar el momento de escaparse una vez más. En los documentos no se precisa la fecha, pero pasaron varios años antes de que llegaran noticias de los jóvenes.

Un día, don Francisco recibió una carta de los muchachos. Le pedían que viajara a la capital del país para asistir a una función de la compañía Chiarini, donde podría observar sus logros como cirqueros.

Animado por la emoción del encuentro, don Francisco acudió a la cita. En esta ocasión, el momento se llenó de felicitaciones y de orgullo por su éxito. Se sintió tan cautivado por la agilidad y destreza aplicada en las actividades propias del arte circense, que al presentar problemas económicos sus negocios en Zacatecas, decidió que la familia completa se instalara en la capital para trabajar en este rubro. Dos años más tarde, los hijos más pequeños, Refugio, Margarita y Andrés, ya eran artistas de circo.

Terminada la temporada con el Circo Chiarini, trabajaron un año en Estados Unidos y regresaron al país. La experiencia y las ganancias en este tiempo acumuladas, les permitieron trabajar por su cuenta y comenzar a organizar todo para que el 26 de agosto de 1988, en el Puerto de Mazatlán, Sinaloa, el Circo Atayde Hermanos hiciera su debut.

Durante un tiempo la vida de esta familia estuvo cargada de emociones, alegrías y éxitos, pero no tardaron en llegar los sucesos tristes que eran más

difíciles de controlar.

Al estar trabajando en Guaymas sobrevino una tragedia. Durante uno de los actos en los que tomaban parte Refugio y Andrés, se reventó una cuerda y ambos se vinieron abajo. Refugio resultó con una pierna fracturada, y por las complicaciones generadas murió tiempo después.

Un año más tarde en Mazatlán, mientras Manuel trabajaba con los caballos, uno de ellos le propinó una patada en el pecho que le produjo una hemorragia, producto de la cual falleció.

La cadena de muerte siguió. Andrés al regresar de una gira por Sudamérica, murió a bordo del vapor "Giyu Maru" diez horas antes de llegar a Salina Cruz, Oaxaca.

De la primera generación, sólo Aurelio Atayde Guízar tuvo descendencia. Nació en Fresnillo Zacatecas en 1866, y se casó con Elena Arteché nacida en Pánueo Sinaloa. De este matrimonio nacieron varios hijos pero sólo se mencionan los que llegaron a la mayoría de edad: Margarita (Sinaloa, 1891-1937), Manuel (Guanajuato, 1893-1946), Francisco (Durango, 1895), Patricia (Sinaloa), Aurelio (Guadalajara, 1901) y Andrés (Michoacán 1907-1975). Don Aurelio Atayde Guízar murió en la ciudad de Neiva, Colombia, el 4 de junio de 1932.

Para esta fecha, Aurelio ya casado, resolvió salir junto con sus hijos para realizar una gira con el circo por Centro y Sudamérica. Es el 5 de mayo de 1926 cuando se inicia la gira por Europa.

Fueron veinte años los que el Circo Atayde estuvo fuera del país recorriendo el

sur del continente americano. La historia narrada por don Andrés Atayde Arteche, cuenta que desde el inicio de sus temporadas, la familia Atayde vivió muchas aventuras en las que se mezclan temporadas de gran éxito y desastres, como incendios de carpas, naufragios, terremotos, guerras y viajes extraordinarios. Por lógica, su gira no careció de tales acontecimientos, pero tras veinte años de ausencia deciden regresar a la ciudad de México en febrero de 1946. Desde entonces, han presentado una temporada anual a través de toda la República Mexicana.

Pero no nos adelantemos. La descendencia de don Aurelio Atayde Guízar conforma la segunda generación en cuanto a la vida circense se refiere. Durante su vida, trabajaron junto con su padre en el circo y ocasionalmente también lo hicieron de manera separada, contratándose en otros circos de talla mundial.

Algunos de ellos como Patricia, Aurelio y Andrés, consiguen reconocimiento internacional como artistas de circo. Aurelio fue considerado en Europa, en 1927, como el mejor barrista del mundo al actuar en el Cirque d' Hiver de París, título que sostuvo hasta el año de 1940. En el mismo año, los tres hermanos presentaron un número de barras en diferentes ciudades europeas que era inédito hasta entonces, y consistía en volar desde la primera hasta la tercera barra, haciendo dos giros en el aire, gracias a esta proeza, los tres hermanos Atayde figuran en el libro de los Records Guinness.⁴

Para Revollo,⁵ esta ausencia de la familia Atayde, afectó favorablemente a la

⁴ Serrano, Federico, Una vida por el circo: Memorias de Don Andrés Atayde Arteche, Internet.

⁵ Revollo, Julio, op. cit., 24 de marzo del 2003.

industria circense mexicana, ya que durante esos veinte años de gira por toda América Latina, se fortalecieron vínculos culturales entre los distintos países. La familia Atayde encabezó sus desfiles con bailes típicos, promoviendo la cultura de nuestro país entre los habitantes de distintas naciones, secundados siempre por una orquesta que tocaba de fondo alegres canciones mexicanas.

En su regreso al país en 1946, y tras haber empezado a actuar en Tapachula, Coatzacoalcos y Jalapa, llegó a la ciudad de México para instalarse en un terreno ubicado en Niño Perdido y Fray Servando Teresa de Mier. El éxito fue arrollador, en tan sólo tres meses tuvieron una ganancia de un millón de pesos. Los Atayde no esperaban tal respuesta, el hecho de no tener en ese momento una compañía que representara una verdadera competencia en cuanto a calidad en su espectáculo, se constituyó como un factor importante para tal recibimiento.

La estructura de la empresa circense estaba formada por don Andrés Atayde Arteche, quien era Director y Administrador General y por don Aurelio Atayde Arteche, Director Artístico.

La llegada de los Atayde introdujo un novedoso sistema en el que no se perdían días de trabajo entre las plazas, pero que obligaba a los empresarios a tener una doble estructura, que les permitiera presentarse en un lugar mientras en otro se instalaba la carpa para dar la función al día siguiente.

Es a esta familia a la que se les reconoce la primera instalación en México de las carpas de picoreta,⁶ que delineaban un perfil estético al circo. También se les

⁶ Las carpas de picoreta, son aquellas de las cuales sobresalen picos de sus techos y logran verse a largas distancias. El número de picos puede variar según la cantidad de mástiles.

atribuye haber añadido la cuarta función al domingo, la inclusión del ballet aéreo y los primeros desplazamientos vistosos y masivos con toda la compañía.

A partir de 1955 hasta 1959, comenzó a presentarse en su propio terreno ubicado en la calzada de Tlalpan 855, hoy a un costado de la estación del metro Villa de Cortés. Desde entonces se ha presentado anualmente el circo de verano o la carpa Astros, que es propiedad de esta familia.

Desde que don Lutteroth González inauguró la arena México en 1956, se propuso incluir espectáculos circenses de categoría internacional como norma. Por su parte, el regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu, emitió dos disposiciones que obligaron a los Atayde a ingresar a la arena.

Primera, canceló los espectáculos masivos sobre avenidas muy confluídas, lo que inhabilitaba el terreno de Tlalpan; segunda, prohibió la presentación en la ciudad de compañías circenses extranjeras. Los directivos del foro se vieron obligados a buscar una alternativa entre las empresas mexicanas, y en ese momento el circo Atayde era la mejor opción por calidad y dimensión del espectáculo.

A la muerte de don Andrés Atayde Arteché, el 26 de marzo de 1975, sus tres hijos, Andrés, Alberto y Alfredo Atayde Guzmán quedaron al frente de la empresa, y son ellos quienes la dirigen hasta la fecha.

Miembro de esta tercera generación, don Andrés Atayde Guzmán nació en San José de Costa Rica en 1931, hizo sus estudios en Chile, Argentina, Perú y Colombia. Llegó a la ciudad de México junto con su familia en 1946. Trabajó en la

pista como acróbata y malabarista, durante muchos años fue asistente de su padre en las labores de dirección y contabilidad. Desde 1975, funge como director general de la empresa Circo Atayde S.A., donde comparte responsabilidades con sus hermanos Alberto, que es director artístico y Alfredo, que se ocupa de la gerencia general.

Alberto Atayde Guzmán nació en Arequipa, Perú en 1941, fue acróbata, artista ecuestre, domador de caballos en libertad y durante muchos años se dedicó a trabajar con elefantes. Es el único de los tres hijos que continúa trabajando en la pista, ya sea como domador o como director de espectáculo.

Alfredo Atayde Guzmán es el único de los hermanos que nació en la ciudad de México, en 1947. Hizo estudios en el Distrito Federal, alcanzando una licenciatura en Derecho, en la Universidad Iberoamericana. Desarrolló a través del tiempo diversas actividades, hasta desempeñar su cargo actual dentro de su empresa de circo. Es socio fundador de la Asociación Mexicana de Empresarios de Circo (AMEC) creada en 1982 y actualmente se desarrolla como presidente de la misma.

Para el año 2000 el circo Atayde abandonó la arena México, para iniciar su trabajo dentro del recinto del Palacio de los Deportes, donde se han presentado espectáculos extranjeros de gran envergadura. Romper la imagen de presencia en un lugar característico donde el público lo ha ubicado siempre, no es fácil, pero tampoco lo es renovarse acorde a las nuevas exigencias estéticas de los habitantes de la gran urbe mexicana.

Sin embargo, esta empresa en la actualidad tiene que afrontar asuntos que le atañen directamente como firma, puesto que es la compañía más pirateada. Para hacer frente a este problema, ha tomado diversas medidas que se explicarán más adelante como parte de la solución a los problemas del circo nacional en general. Pero si es importante mencionar, que es precisamente el circo Atayde, uno de los responsables de dar fama al circo mexicano en el extranjero.

EN TIEMPOS DE LA REVOLUCIÓN

Para finales del siglo XIX y principios del XX, se había dado una proliferación de circos en todo el país, esto se debía, según Edgar Cevallos,⁷ a que cualquiera que quisiera presentar un espectáculo en una humilde vecindad o en un parque público, bastaba con que fuera al Ayuntamiento, solicitara un permiso, pagara cinco pesos y con eso le cedieran un espacio para poner su carpa.

Sin embargo, hay que señalar que a finales del siglo XIX, los circos nacionales no contaban con tiendas de campaña, forma en la que llamaban a las carpas, que para entonces, ya se utilizaban en el extranjero, y poco tiempo después las dieron a conocer en el país algunas compañías que nos visitaron. Se requirió de un gran esfuerzo para lidiar con la competencia no mexicana, que atraía a numeroso público y para superar las adversidades que conllevaba presentarse al aire libre.

Las primeras carpas, pequeñas y humildes, aparecieron en las colonias de la

⁷ Cevallos, Edgar, entrevista realizada el 24 de marzo de 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA). Historiador de arte.

ciudad de México. Algunas mezclaban redondel de madera y techo de lona, pero para las primeras décadas del siglo XX, varias tiendas como estas ya eran posesión de varios empresarios nacionales.

Al concluir la Revolución Mexicana, se empezó a considerar a las artes escénicas como elitistas y se les impuso tarifas altísimas, tasas tributarias que llegaron incluso a excesos con Venustiano Carranza. Fueron aplicables a teatros, circos y óperas, tasas del 85% con el pretexto de ser el llamado "impuesto para los pobres".

Además del impuesto, algunas familias circenses comenzaron a ser abatidas físicamente. Cuenta Cevallos, que cuando llegaban los revolucionarios a una ciudad donde hubiera un circo, lo primero que hacían era llevarse de leva obligatoria a los artistas, o los acusaban de ser espías del bando enemigo y los fusilaban. Un ejemplo muy lamentable relata, que en la frontera con San Antonio Texas, una familia circense fue atraída con engaños y se le acusó de contrarrevolucionaria. La familia estuvo próxima a ser fusilada, pero la intervención del consulado norteamericano evitó el catastrófico desenlace.

Fueron lastimados numerosos circos por toda la República Mexicana, pero pese a ello, la revolución no logró apaciguar las manifestaciones de este arte, pero sí lo modificó a tal grado, que muchas compañías se transformaron en lo que parecía un nuevo género.

Al quedarse muchos circos sin artistas y animales (estos eran sacrificados o rentados como bestias para transportar parque, o para el mismo transporte de los

militares) quedaron únicamente con su tienda o carpa. Los integrantes sobrevivientes huyeron hacia Guadalajara, al extranjero, o se fueron a la capital y se establecieron en los suburbios, donde se presentó el cambio.

Los actos cómicos se convirtieron durante un tiempo en los números principales de sus presentaciones. Los personajes cómicos hasta antes de la revolución, usaban vistosos trajes que habían sido herencia de los clowns del siglo XIX. Eran trajes costosos y muy llamativos. Al perderlos y tener la necesidad de seguir trabajando, estos artistas empezaron a utilizar vestuario muy urbano para dar sus funciones. De aquí surgen formas de realizar estos actos, dentro de los cuales, tiempo después surgiera el reconocido Mario Moreno "Cantinflas".

FLORECIMIENTO DEL "CIRCO BEAS MODELO"

El empresario Francisco Beas Gómez nació en Tequila, Jalisco, en el año 1874. A muy corta edad quedó huérfano de padre y se vio en la necesidad de buscar sustento, por lo que tuvo que mudarse a San Cayetano, ejido a unos cuantos kilómetros de Tepic, para trabajar en el mineral llamado Cinco minas. Más tarde aprendió el oficio de herrero y laboró en la hacienda de dicha población.

Con sus conocimientos de herrería, construyó la imitación de un volatín de caballitos que observó en alguna feria de Tepic. Con él comenzó a trabajar en las poblaciones cercanas, pero en el año de 1903 lo perdió en una creciente de río en Santiago Ixcuintla.

Se casó por primera ocasión con Antonia Robles, con quien tuvo una hija llamada Vicenta Beas Robles, quien se convertiría en la administradora del espectáculo hasta la muerte de su padre. Doña Antonia murió años después a causa de la influenza española mientras trabajaban en Matehuala, San Luis Potosí.

En 1904, don Francisco compró en la ciudad de México un proyector marca Edison y algunas películas silentes, que explotó en varios estados del norte de la república, así como en poblaciones del sur de Estados Unidos. El cinematógrafo fue un negocio exitoso para todos aquellos que se vincularon a él a nivel nacional, y los cirqueros lo utilizaron como una manera adicional para obtener ingresos.

A su regreso por los estados de Chihuahua y Durango, se topó con Doroteo Arango, más conocido como Pancho Villa, quien trabajaba como arriero transportando minerales.⁸ Don Francisco lo contrató para transportar su volatín y su proyector de cine. Durante este tiempo se generó una sólida amistad que culminó en compadrazgo, cuando Doroteo le pidió a Francisco que le bautizara a su primer hijo. Para entonces, se había asociado con varias empresas y comprado un proyector Pathé con varias películas más.

Por la amistad que los unía, Villa le solicitó que se alistara como soldado en el movimiento revolucionario. De esa manera, juntos tomaron parte en varios combates que llevarían a la toma de ciudad Juárez en mayo de 1911. Cuando Villa intercedió ante Francisco I. Madero por sus hombres y las viudas que

⁸ Está documentado su trabajo temporal en esta actividad en, Katz, Friedrich, Pancho Villa, Grandes Protagonistas de la Historia Mexicana, México, Editorial Era, 1998, pág. 15.

cooperaron con él, procedió a recompensar por los servicios prestados a todos sus soldados, y a su compadre le dio una buena cantidad de dinero para que formara su circo. Según Mercado:

“Don Francisco Beas se hizo amigo del centauro del Norte, Francisco Villa, quien al parecer era muy afecto al circo. El general Villa fue el que le puso por apodo ‘El tocayo María Santísima’, apodo que le vino por la frecuencia [con la] que hacía esta invocación. Se sabe que Beas recibió esta ayuda del guerrillero para la formación del circo, pues con frecuencia acudía a alegrar a los destacamentos de la División del Norte.”⁹

En 1912 la inestable situación política del país, hacía difícil la adquisición de nuevas películas, y los espectadores ya estaban aburridos de ver las mismas, por lo que al empresario se le ocurrió incorporar números de variedades. Se integraron varios artistas de circo que estaban desempleados por la huida de muchas empresas mexicanas al sur de Estados Unidos y hacia América Central.

Para 1913, fundó el circo Modelo, mismo que inició con una gran ventaja comparado con otras empresas del ramo, ya que para fin de año, Villa le regaló 23 vagones de ferrocarril para trasladarse, además de garantizarle su libre movimiento por cualquier lugar de la república donde hubiese líneas establecidas. Los vagones correspondían al botín obtenido en la toma de Torreón por las tropas villistas y los daban a don Francisco como pago por divertirlos.

El obsequio dio un gran empuje a la compañía, ya que al ser el traslado, la

⁹ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.*, pág. 34.

base de cualquier espectáculo trashumante, buena parte de su capital esta invertido en su equipo de transporte.

La gran ventaja de los circos pequeños consistía, en que durante muchos años continuaron viajando en carretas de caballos, bueyes, mulas y burros, a través de los caminos de brecha que existían entre las principales ciudades.

Durante 1914, introdujo a una familia tradicional y numerosa, los Suárez, que por motivos revolucionarios habían cerrado su circo. Los vastos conocimientos que esta familia aportó, fueron una pieza vital para el crecimiento artístico de la compañía Beas, ya que don Francisco no era descendiente de una familia de circo y nunca antes estuvo ligado a él en alguna forma.

Lo que debe resaltarse en esta etapa es que nuevamente ayudado por Villa, don Francisco se hizo de una amplia colección de animales, que compró en Estados Unidos y causaban admiración en todos los estados de la república en donde se presentaba. Se conformaba de elefantes, camellos, cebras, jirafas, osos polares, tigres de bengala, jaguares, leones africanos, gorilas y focas.

Para entonces el espectáculo había crecido tanto, que trabajaban en él artistas de diferentes nacionalidades, sumando un equipo de 150 personas involucradas de una u otra manera en la actividad.

El 20 de julio de 1923, don Francisco recibió un duro golpe, al enterarse del fallecimiento de su entrañable amigo y protector, Doroteo Arango, el popular Pancho Villa, en la ciudad de Parral, Chihuahua. Fue asesinado a traición, y con su muerte cerró un capítulo importante de la Revolución Mexicana.

Este año fue significativo también, por que es cuando se presentó por primera vez en la ciudad de México. Se instaló en un terreno frente a lo que es hoy el monumento a la Revolución,¹⁰ que durante muchos años fue ocupado por el frontón México en la colonia tabacalera.

A su vez este es el año en el que el circo Modelo se encontró a su máximo esplendor. Contaba con una carpa de siete mástiles, tres pistas y un foro. Estableciendo el primer precedente del concepto estadounidense del circo de tres pistas, trabajadas simultáneamente.

Presentó el circo durante esa temporada con bastante lujo, lo alfombró, usó butacas afelpadas estilo Luis XV, lamparones de madera, una pista elevada del mismo material, entre otras novedades, que ya habían sido implementadas por el circo teatro Orrin 25 años antes, pero éste era estable y también fungía como teatro. En el caso del Modelo, se trataba propiamente de un circo bajo carpa.

Para transportarse, en ese tiempo poseía 14 carros de ferrocarril, dos carros pullman, seis carros jaulas para animales, además de 13 trocas y una imprenta.

La segunda ocasión en que se presentó el circo en la ciudad de México, fue a finales de 1924 hasta marzo de 1925, y volvió a causar asombro principalmente por el regreso de aquella pantomima que tuviera tanto éxito entre los Orrin y que se llamaba, *La Acuática*.

Además, en esta temporada se instaló un conjunto de 25 juegos mecánicos traídos de Estados Unidos y Europa. Se colocó en el Paseo de la Reforma y la

¹⁰ Gascón Mercado, Julián, *op. cit.*, pág. 36.

calle de José Ma. Lafragua. Con estos juegos mecánicos incorporados, el espectáculo pasó a llamarse circo carnaval Beas Modelo.

También en este año, conoció a Clementina Flores Ramírez con quien se casó por segunda ocasión. El matrimonio duró hasta la muerte de don Francisco, quien le llevaba a su esposa más de 30 años. Cuando se casaron él tendría 51 y ella no pasaba de los 20. Procrearon tres hijos: Juan, Francisco y Yolanda, ahora ya fallecidos.

En 1925, don Francisco fundó el *Circo Beas* para presentarse al mismo tiempo en dos lugares, pero esta aventura no resultó posible de mantener y al año siguiente los unió bajo un solo nombre, *Circo Beas Modelo*.

Durante la temporada de 1926, se presentó Bernabé Gaona, alias Yoyito. Fue uno de los mejores payasos que tuvo México. Provino de una familia de gran tradición circense como los Gaona, tocaba muy bien la trompeta y su trabajo se distinguió por hacer los sketches en los que realizaba una profunda crítica social. A partir de entonces, se heredó a la televisión y a diferentes espectáculos actuales, la misma forma de sátira política.¹¹

El 26 de noviembre de 1930, sucedió un terrible accidente ferroviario que dejó prácticamente al señor Beas sin circo. Mientras viajaban de Aguascalientes hacia Guadalajara, dos carros tanque cargados con 100 mil litros de gasolina, estallaron a causa del descarrilamiento del tren. Esto sucedió a 20 kilómetros de Irapuato, por lo que poco pudo hacerse para apagar el incendio que consumió 10 vagones donde murieron 28 personas, que eran trabajadores del circo. Se perdieron

¹¹ Revuelto Cárdenas, Julio, *op. cit.*, 24 de marzo del 2003.

además, muchos animales y juegos mecánicos que le llevó tiempo reponer.

Fue profundamente difícil sobreponerse a tal destrucción. Para ello, se improvisaron algunas presentaciones en Irapuato, con objeto de dar tiempo a que se atendieran a los más de 30 heridos que tenían quemaduras de distintos grados.

Como una forma de expresar solidaridad, a este empresario que tantas veces había llevado la diversión a esa ciudad, el pueblo respondió de inmediato al asistir en gran número a las precarias instalaciones.

Con el esfuerzo y trabajo de parte del señor Beas y sus trabajadores, se empezó a reorganizar la empresa. Los trabajadores dieron horas extenuantes de trabajo para reponer lo perdido y sólo así, con el apoyo de todos pudo resurgir la grandeza de ese circo.

Su primera estrategia fue presentarse en los alrededores del Distrito Federal por más de dos años. Podía con ello abatir los altos costos de la transportación ferroviaria, hasta que lograra reponer los vagones. A finales de 1932, el presidente Abelardo Rodríguez, lo invitó a participar en la Feria Nacionalista, en una carpa muy amplia que se instaló en un terreno donde hoy se encuentra la Suprema Corte de Justicia, en las calles de Corregidora y Pino Suárez.

Sobre la plancha del zócalo instaló los juegos mecánicos: carros locos, sillas voladoras, rueda de la fortuna y varios más, con una versión de los mismos juegos en miniatura, para los niños menores de cuatro años de edad.

En este año incursionó como empresario teatral, al inaugurar su primer escenario de variedades que se llamó teatro Salón Modelo, colocado también en

pleno zócalo. Con la incursión en esta nueva rama, incluyó en su nombre el de “circo teatro”.

Entre artistas, domadores, músicos, caballerangos, mecánicos, choferes, electricistas, etc., sumaron más de 400 personas que viajaban con él, después de la exitosa temporada en la capital. Su tren creció tanto, que llegó a su tope en ese término, al poseer 35 vagones.

Aún sin provenir de una familia circense, don Francisco supo recoger y mezclar las diferentes estrategias de los cirqueros, para presentar exitosas temporadas. Además de introducir los juegos mecánicos, también hechó mano de las carpas de exhibición o el llamado espectáculo complementario, donde podían observarse a los fenómenos que tanto atraieron al público nacional.

Allí se mostró, cada uno en su propia carpa: el Niño cupido; la Araña de dos cabezas; Manuel, mitad hombre y mitad bestia; la señorita que se convertía en calavera y luego en un ramo de flores, etc. Todo el conjunto hacía parecer al circo Beas Modelo, como un pueblo ambulante, donde familias enteras desfilaban para disfrutar de todos sus atractivos.

En adelante, don Francisco sólo se dedicó a repetir la táctica y a cosechar éxitos. Finalmente, el 8 de febrero de 1946, falleció víctima de una pulmonía en la ciudad de Guadalajara. Sólo queda decir, que contra viento y marea, él dibujó y dio vida a su más caro sueño y construyó así la empresa mexicana de circo más grande de todos los tiempos

LA FAMILIA VÁZQUEZ

Los primeros miembros de la familia dedicados a este arte, se involucraron al negocio desde finales del siglo XIX. La primera generación se conformó de los hermanos Simón y Demetrio Macías López, hijos de Margarita López, quien se casó con Felipe Vázquez y con él procrearía a Manuel, Antonio y Cruz.

Don Felipe era un terrateniente zacatecano, que en algún momento atravesó por una situación de ruina económica, y permitió que su hijastro Simón se llevara a trabajar a sus hijos como artistas circenses, en corrales, calles y plazas de toros.

Simón Macías había fundado su empresa en 1903, bajo el nombre de circo Vázquez Hermanos, en el poblado Miguel Auza, en el estado de Zacatecas. Durante los primeros años de la Revolución, trabajó por un corto tiempo en el estado de Texas, Estados Unidos, donde vivieron un momento de prosperidad, llegando a tener una carpa de cuatro mástiles.

Para finales de la segunda década del siglo XX, don Felipe ya había contraído matrimonio por segunda ocasión, en el que, procreó a Felipe, Rafael, Domingo, Alfredo y a otro hijo llamado Manuel; de los cuales, quienes dirigieron la empresa fueron él, su primer hijo Manuel y Simón Macías.¹²

En 1919, los Vázquez trabajaron en Veracruz, anunciándose con una portada de tubo lumínica que llamaba mucho la atención. Contaba además, con un pequeño zoológico compuesto únicamente por caballos y cerdos, con los cuales, Domingo Vázquez realizaba uno de los primeros actos que hubo en México con

¹² Datos obtenidos de la entrevista realizada a don Raúl Vázquez Abelleira, el 19 de abril del 2003.

estos animales.

A finales de la década de los veinte, don Simón Macias se separó de sus medios hermanos y conformó su propia empresa, que unas veces llamó circo Alegría y cuando coincidía con Francisco Ortiz, propietario del circo originalmente llamado así, se lo cambiaba por el de circo Internacional.

La primera generación de este linaje atravesó por tiempos muy difíciles, que provocaron su separación y finalmente que abandonaran el ámbito circense. Aunque el apellido se abrió camino y prosiguió por otras ramas familiares unidas al mundo del espectáculo.

Rafael Vázquez Ibarra, se separó de la empresa matriz en 1925, para irse a trabajar en el circo Poblano de Vicente González Ireta, al estado de Hidalgo. A partir del año siguiente empezó a nacer toda su progenie: Raúl, Delia, Cristina, Cruz, Aurora, Aida y Yolanda Vázquez Abelleira.

En 1930, toda la familia se reintegró para trabajar en las colonias de la ciudad de México, viviendo tiempos difíciles, pues para ese momento, el crack de la bolsa neoyorquina había golpeado duramente la economía mexicana, repercutiendo en la salud financiera de las empresas cualquiera que fuera su tamaño.

Cambiaron en 1935 el nombre Vázquez por el de París, en ese momento figuran como dueños Rafael, Alfredo, Domingo y Manuel Vázquez. Nuevamente Rafael decide separarse de su familia para fundar su propia empresa en Teziutlán, Puebla.¹³

Su circo comenzó trabajando en corrales y patios. Durante algunos años su

¹³ *Ibid.*

situación económica fue muy precaria. Para la década de los cuarenta, don Rafael y su hijo Raúl, habían logrado obtener una carpa de 12 metros trabajando en el estado de México. Raúl Vázquez ejecutó un acto de cuerdas marinas, como payaso trabajó con el nombre de Pipino, haciendo también un acto en la cuerda elástica y otro como acróbata.

En la siguiente década, sus hermanas se incorporaron a la pista en diferentes disciplinas, reconocidas entre las personas dedicadas a este oficio, como unas de las artistas más bellas de América.

Sin embargo, la historia de la familia Vázquez esta llena de altibajos. Tras la muerte de don Rafael, su hijo Raúl se colocó al frente de esta línea familiar, hasta 1960 en que cerraron temporalmente por lo crítica que era su situación económica. Pasaron entonces a trabajar como artistas al circo "Bell's", de los Encarnación Fernández y después al circo "Orrin's", de Samuel Olivares López.¹⁴

Don Raúl y su esposa Rosa tuvieron varios hijos: Eduardo, Víctor, Enrique, Alejandro, Rolando y Pablo. Después de trabajar en diferentes circos, nuevamente, el 2 de noviembre de 1977, reabrieron su espectáculo bajo el nombre de circo Vázquez Hermanos. Continuando desde entonces sin parar, presentándose en diferentes lugares de la república mexicana. Esta empresa cuenta hoy con un gran equipo, y otorga especial importancia a su banda de músicos, elemento tradicional de la estampa y la alegría circense.

Otra rama familiar, es la que encabeza don Jesús Vázquez Castañeda, quien nació en La Barca, Jalisco (1903-1997). Este personaje creció dentro del circo y

¹⁴ Revollo Cádenas, Julio, *op. cit.*, pág. 313.

heredó todos sus conocimientos de su tío Manuel Vázquez.

Además de la empresa familiar, don Jesús trabajó en diferentes circos como el Marín en 1922, el Ortiz en 1924 y el Modelo de 1927 hasta 1946. Durante su estancia en esta firma, se casó con Victoria González Curiel con quien procreó a Eva, Rafael y Guillermo. En 1946, laboró en el circo Suárez; en 1947, en el Segreña; en 1950, en el Robles y en 1958 en el Morales. Después, en calidad de carpista se fue a Estados Unidos en 1962 con Dory Miller.

Por su parte, cada uno de sus hijos, se contrató para trabajar en diferentes circos del vecino país del norte. Destacando siempre por la calidad de sus actos, entre los que se incluyeron la cama elástica y las barras. Sin embargo, tras haber acumulado experiencia, deciden regresar en 1970 con la ambición de convertirse en empresarios.

Así, esta nueva sección, inició sus funciones el 3 de diciembre de 1970, al mando de la Sra. Aurora Vázquez de Vázquez y los Sres. José Guillermo y Rafael Vázquez González, quienes para diferenciarse de la empresa matriz, invirtieron el nombre, llamándolo circo Hermanos Vázquez.

En la población de Xalostoc, estado de México, levantaron por primera vez su carpa. Sin embargo, es hasta el año de 1975, cuando realizaron una temporada formal, gracias a que don Guillermo Vázquez obtiene los derechos de los personajes de una la película exitosa del momento "El Planeta de los Simios". Se instalaron en el terreno de Buenavista, lugar clásico donde anualmente se presentaba el circo Unión.¹⁵

¹⁵ Información extraída de su página de internet.

A partir de entonces, ha presentado su espectáculo en lugares poco comunes para estas funciones en la ciudad de México, como lo es la glorieta del Riviera, Polanco, frente a la Alameda Central en 1996, frente a la delegación Cuauhtémoc en 1998 y hasta la controversial instalación en agosto del 2002, en pleno zócalo de la ciudad de México, en una temporada gratuita para los espectadores, auspiciada por el gobierno del Distrito Federal, al mando de Andrés Manuel López Obrador.

Para 1976, salieron en su primera gira por la República Mexicana, llevando un espectáculo bien montado, en el que, como el año anterior y desde entonces recreó temas cinematográficos. En ese momento tocó el turno a los personajes de la película "La Guerra de las Galaxias".

En fechas recientes, los miembros de esta empresa, se han preocupado por rescatar el sentido tradicional del circo y lo demuestran por ejemplo, incorporando nuevamente la orquesta que siempre otorga gran vida a la función y recrea una atmósfera de magia para el espectador.

Don Guillermo Vázquez González y su esposa Aurora Vázquez, junto con sus hijos: Guillermo (domador), José (barrista), Gina (trapecionista), Jesús (barrista), Ramón (péndulo, domador y payaso), Aurora (ballet aéreo) y Aldo (cuerda aérea y domador), cuentan actualmente con otros dos espectáculos, presentándose en modernas carpas con un cupo promedio de 1500 personas.

Es importante decir que José Vázquez, lleva varios años trabajando en el sur de Estados Unidos. Admirable tarea, si tomamos en cuenta lo difícil que es

destacar en el país de origen, mucho más lo es en uno que no es el propio.

Sobra decir que actualmente este circo es de los más importantes en el país, no sólo por que cuando se les pregunta a nuestros connacionales sobre las firmas mexicanas que más recuerdan, siempre mencionan a los Hermanos Vázquez, entre algunos otros; sino por que las proezas de sus artistas en lo particular y el nombre de la compañía en lo general, tienen reconocimiento a nivel mundial.

EL EMPORIO DE LA FAMILIA FUENTES GASCA

El gran protagonista de esta historia se llamó, José de Jesús Fuentes Zavalza. Nació en Santa Rosalía, una ranchería cerca de Ayutla, Jalisco, el 28 de mayo de 1920.¹⁶

Durante su adolescencia, era conocido artísticamente como el niño México. De complexión robusta, deleitaba a la audiencia con un acto de contorsiones, mismo que le ayudó a darse a conocer. Entre las empresas más importantes en las que pudo trabajar se encuentran el circo Fernandi, el Padrón y con Manuel Vázquez en el Distrito Federal.

En 1937, se casó con María Luisa Gasca, quien provenía de una familia de circo. En ese momento, tanto él como ella llegaban apenas a los 17 años de edad. Poco después, don José trabajó con el circo México, mismo que dejó para contratarse con la compañía cigarrera la Moderna, que organizaba un festival recorriendo las ciudades del país. Aquí por primera vez ganó 25 pesos diarios, que

¹⁶ Revollo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, pág. 431.

representaban una fortuna para él, pues vivía de forma muy modesta.

Ahorrando lo más que pudo durante la gira, logró reunir lo suficiente para comprar una carpa de bajo costo a su hermano Abundio y a su primo Alberto Torres, destinada a su padrastro Atilano Fuentes. Ésta ya había comenzado a trabajar bajo el nombre de circo Unión, que extrajeron de una fábrica estadounidense del mismo nombre, donde los dos laboraron. Además, al incluirse con el equipo unos boletos de taquilla con esa firma, y al no tener los recursos para imprimir otros, decidieron continuar usándolo.

De manera muy humilde, con una carpa pequeña, el 14 de agosto de 1938, dieron su primera función en Los Reyes Xolos (hoy Los Reyes Acozac), Estado de México, registrando poca asistencia.

Don Atilano, que trabajó en circos como el Gaona, o el de Jesús Gasca, no supo mantener la dirección del negocio y la cedió a su hijo Jesús, quien tuvo que renunciar a la cigarrera.

Durante muchos años don Jesús y su esposa María Luisa, desempeñaron todos los papeles posibles: artistas, representantes, choferes, electricistas y todo lo que fuera necesario para hacer crecer a su naciente empresa.

La firma prosperó muy lentamente, ya que eran muchas las carencias y los ingresos se utilizaban en su mayoría para cubrir las necesidades como vestido, alimentación, transporte y posteriormente vivienda.

Pero era necesario invertir en el espectáculo, así que una vez que cubrió lo anterior, adquirió los primeros animales que fueron: dos monos araña, cuatro

leones, cerdos y perros. Con el paso del tiempo, se incorporaron más animales como llamas, mandriles, un elefante, un hipopótamo, y otros que aumentaron en gran medida la curiosidad de las diferentes poblaciones en donde se presentaban.

También a favor del progreso, apareció el payaso Chuyín, interpretado por don Jesús, quien lo invento cuando se quedaron sin un personaje cómico y hubo que sacar adelante la función. Él consideraba que, a excepción de cualquier otro número, la actuación de un buen payaso en la pista, impedía que el interés del público decayera, ya que lo consideraba la base de un espectáculo circense. Aunque reconocía que lo difícil, era encontrar un buen payaso.

En los años siguientes, se incorporaron diferentes artistas al Unión, además de contar con la participación de cada uno de los miembros de la familia que crecía rápidamente. En total tuvieron trece hijos: Bobo, Rosa, Francisco, Adán, Renato, Gustavo, Juventino, Martín, Licha, Alejandro, Eva, Silvia y Walter.

En 1960, el sueño de crecer les imponía nuevos sacrificios. Se requirió formar una flotilla de transportes para cargar todo el equipo, y las jaulas rodantes de los animales. Esto les permitió hacer incipientes desfiles por el centro de las poblaciones, para sorprender a la gente e invitarla a asistir a sus funciones. Es llamativo lo acontecido en aquella época donde sin contar con alguna publicidad previa, la gente se informara de boca en boca que el circo había llegado a la población, y acudieran a pié para ver como se levantaba la carpa, e incluso pagaran por admirar los animales más importantes del circo.¹⁷

En cada familia siempre hay un personaje que sobresale, y en el caso de los

¹⁷ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 2 de mayo del 2003.

Fuentes Gasca, la figura de José Luis, cuyo nombre artístico era “Renato, el rey de los payasos”, fue el que mayor notoriedad tuvo por su versatilidad. Fue un artista muy completo, lo mismo hacía acrobacias, que actos en el trapecio, números ecuestres o tocaba instrumentos musicales.

La empresa de don Jesús creció poco a poco, a partir de su fundación, tardó casi veinte años en entrar a trabajar a la capital. Primero se presentó en poblaciones muy pequeñas de provincia y sólo años después empezó a trabajar en ciudades medianas. Es a partir de 1960, cuando comenzó a instalarse en los más variados terrenos alrededor de la estación de ferrocarril de Buenavista, y durante ese mismo año fue también la primera presentación del circo Unión en Guatemala.

Don Jesús siempre creyó que para lograr el éxito, era necesario hacer de su empresa un circo independiente por cada uno de sus descendientes. La experiencia histórica le decía, que si las familias se quedaban centralizadas, irremediablemente se conducirían a la ruina por diferentes causas: envidias, enfrentamientos entre hermanos, mala distribución del trabajo, etc., factores que generaban desconfianza y conducían a la fragmentación.¹⁸

Decidió anticiparse y segmentar el negocio de una manera creativa y conveniente, es decir, gradualmente dotó a cada hijo, hombre o mujer, con uno o más circos, dirigidos por una matriz, que formaron una de las cadenas más grandes del ramo en el mundo. Un emporio que hoy llega a la conformación de 20 circos independientes. Al principio, los gastos eran absorbidos por él, pero una vez

¹⁸ *Ibid.*

que la misma carpa recuperaba la inversión, la cedía a un miembro de la familia para que por sí mismo se hiciera cargo de su destino.

A mediados de la década de los setenta, ya contaban con cinco circos: el Unión manejado por don Jesús; el de Renato administrado por Adán y José Luis; el King Bros que manejó Francisco; el de Los Muchachos que dirigió Juventino y el Norteamericano que estaba bajo la batuta de Martín.

En la siguiente década, iniciaron una serie de giras por Centro y Sudamérica, dándose a conocer en aquellos lugares como un espectáculo de calidad.

A partir de ese momento, los circos de los Fuentes Gasca en México, fueron el espacio al que infinidad de artistas latinoamericanos llegaron para mostrar su arte, utilizándolo como trampolín para integrarse a compañías internacionales.

En 1984, don Jesús adquirió la primera parte del terreno que poseen en Insurgentes Norte núm. 9, en Buenavista, que hoy se ha convertido en el espacio característico de la empresa. Poco después, sus hijos Gustavo, Martín y Juventino, compraron el terreno aledaño para agrandar las instalaciones. Años más tarde adquirieron el predio de la Normal en Guadalajara, espacio tradicional para presentar espectáculos circenses en ese estado.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*



Después de una gira triunfal por varias naciones de América Latina y el Caribe, Gustavo Fuentes Gasca se convirtió en un empresario controversial al presentar un espectáculo que llevaba como bandera a los siameses Rony and Dony, el cual fue todo un suceso en el año 1986. Para renovar su éxito, en 1987 presentó a la compañía del circo Chino de Pekín, que tuvo un impacto sorprendente en el público.

Desde ese año y bajo la firma de los espectaculares hermanos Fuentes Gasca, empezaron a importar diversas compañías procedentes de China, que hicieron gira por México y por América Latina.

Otro logro de Gustavo, fue modernizar el equipo material. Compró carpas, luces, equipo de sonido, con la intención de dar funciones con mayor nivel de calidad.

En este rubro, en el programa de 1990, se incluyó a una troupe rusa que mostraba un acto de barras combinado con trapecios, con un alto nivel de dificultad. Estaba al mando de Aleksander Parishín y la sorpresa es que el Cirque du Soleil, también los presentó en la ciudad de México, 12 años más tarde. Lo anterior es un ejemplo de que nuestro circo, dentro de su concepto tradicional, ha presentado espectáculos que están a la altura de los mejores del mundo.

Como reconocimiento a su trabajo, algunos de sus miembros han sido premiados. En 1991, el equipo acrobático del joven Raulito Fuentes, fue premiado por su acto en la cama elástica por parte de la Rassegna Internazionale del Modo dei Bambini en Verona, Italia.

De igual forma, Grace Fuentes Gasca impuso un record mundial, el 13 de diciembre de 1993, al ser la primera mujer en el mundo en ejecutar full de caballo a caballo, es decir, un salto mortal de espalda, con una pirueta, que iniciaba en un equino y terminaba en otro; reconocido en el libro de los records Guinness de 1995.

Para entonces, los diferentes circos de la firma ya se presentaban en diferentes ciudades de Latinoamérica simultáneamente, situación que prevalece hasta nuestros días, con una capacidad de dirección sin precedente en toda la historia del circo mexicano.

Dentro de la dinámica de crecimiento, que transmitió a sus hermanos y demás familiares, Gustavo produjo de igual manera al Chino de Pekín, al Ruso de Moscú, al New York y a los diferentes espectáculos sobre hielo como el Hollywood on Ice,

Moscú on Ice y Picapiedra on Ice, confiando siempre en su capacidad para presentarlos.

En la temporada de 1996, es importante mencionar que formaron parte de su elenco los hermanos Caballero, notables trapeceistas mexicanos quienes ejecutaron el cuádruple salto mortal, durante su estancia en Guadalajara.

Lamentablemente, el 9 de febrero de 1997, murió don Jesús Fuentes Zabalza, en la ciudad de México, seguido años después, el 25 de septiembre de 1999, por su esposa María Luisa Gasca, cerrando ambos con su partida, un capítulo importante del circo mexicano.

Finalmente, en el VII Festival Internacional acrobático de Wuqiao, China, José de Jesús Rodríguez Fuentes (Chuy), obtuvo el segundo lugar por su destacada actuación en el péndulo.²⁰ En ese mismo evento, el payaso musical mexicano, logró un tercer lugar por su destacado trabajo.

Las grandes atracciones anuales del circo Unión se consiguieron gracias a la intervención del mexicano Eduardo Murillo, un brillante organizador de festivales de circo internacionales, que en su momento estuvo vinculado al festival del circo de Mónaco y que reside actualmente en las Vegas.

En la actualidad, cada eslabón de la cadena de las empresas de los Hermanos Fuentes Gasca, se rige por un mercado de competencia capitalista. Se tratan entre ellos mismos como contendientes verdaderos, pues llegan a competir entre

²⁰ El péndulo, es un aparato metálico de varios metros de longitud, que sostiene en cada extremo un aro giratorio doble, en donde el artista, generalmente acróbata, se mete y permanece ahí ejecutando suertes, mientras el aparato gira, como si fuera una vara gigante a la que se le hace dar vueltas lentamente, tomándola del centro.

sí, dentro de la misma ciudad, en un determinado país latinoamericano o en México.

Esta tradicional familia, incluye en su colección de animales a más de 50 elefantes, 60 tigres, jirafas, camellos y chimpancés, repartidos en sus distintos circos. Algunos de los cuales son: Circo Unión, Circo Moscú, Circo Valentino, Circo Hermanos Gasca, Circo Chino de Pekín, Circo de la Chilindrina, Circo de Kiko, Moscú on Ice, Picapiedra on Ice y Circo de México.

Su notabilidad fundamenta su unión, en el hermoso sueño de don Jesús que quería hacer de su empresa algo importante. Deseó que su trabajo mantuviera siempre ligados a sus seres queridos, y a través de ellos heredar este arte a su país, con el que se sentía agradecido. De esa manera, tratando de seguir las mismas reglas, sus descendientes continúan presentando diversión para chicos y grandes, dedicando en cada ocasión, su mayor esfuerzo a la memoria de sus amados fundadores.

CAPÍTULO V

LA CULTURA CIRCENSE

Para este apartado, corresponde tratar el tema del circo como fenómeno cultural. Como ya se ha mencionado, no pertenece a una sociedad única, sino que se desarrolló paralelamente en diferentes países, y su concepto se generó como resultado de la recolección de conocimientos milenarios. Por lo tanto, podemos decir, que este arte es herencia de la humanidad para sí misma.

Por todas sus antiguas expresiones, dispersas en los cinco continentes, Walker se refiere al circo como:

"un fenómeno metacultural que habla en un lenguaje extraño y propio pero que en todo el mundo es comprensible".¹

Si observamos la manifestación de este arte, notaremos que se encuentra por encima del espacio y del tiempo. La definición de lo que representa, dependerá de la sociedad que lo recibe.

Cada uno de los miembros que lo conforman, reflejan a través de sus presentaciones, su experiencia social y su interpretación del mundo, tanto la material como la imaginaria. En su conjunto, el circo retoma situaciones, comportamientos, virtud, agilidad, suerte, todo lo que cree que el público quiere ver, y los interpreta según su entendimiento. Esta es la forma en la que se

¹ Walker Márquez, Rebeca, *op. cit.*, pág. 14.

identifica con la cultura y en la que busca ser apreciado en un tiempo y espacio determinados.

Alfonso Morales entiende el tema del circo en su relación con la cultura, como si éste fuera una esponja que el empresario pone sobre ella, para absorberla y llevarla a otros lugares y mostrarla con fines de lucro:

"El empresario circense, en cambio, monta con nosotros un negocio. Porque el circo venderá la compacta metáfora de todas las expediciones que fueron y vinieron de las metrópolis a las colonias, de los imperios a las Indias, de todos los saberes aventureros que capturaban prodigios y les colgaban leyendas. En los anuncios, en los programas, en las presentaciones de sus atracciones se hará presente la inmensa, enciclopédica, prometéica, titánica ambición de hacer que el mundo quepa en la redonda extensión de una pista, que en una lista de números se esponga la historia y la naturaleza con todo lo que tenga de realidad y de fábula, de maravilla y de extravagancia."²

Pero si vemos al circo internamente, como un grupo social, reconoceremos una estructura compleja, rica y amplia, tan sofisticada como la desarrollada por cualquier grupo humano. Sus protagonistas comparten una misma herencia cultural, con su propia dinámica que le permite funcionar como una tradición viva. Ellos mismos realizan ajustes al cambiar sus condiciones económicas y sociales. Tienen modos de vivir, de vestir, de relacionarse, de comer, modos particulares de trabajar y hasta de usar el tiempo libre.

Por eso, ante la pregunta ¿por qué el circo ha sobrevivido a través del tiempo?, respondería que se debe precisamente a sus prácticas culturales. Ya que creó sus propios métodos para transmitir sus conocimientos, en los que incluyó todo un abanico de expectativas, sueños y tragedias, que pueden ser al mismo

²Morales, Alfonso, *op. cit.*, pág. 18.

tiempo, lo que explique su resistencia y permanencia. Además, históricamente siempre fue una forma de entretenimiento y expresión humana, que ha sabido conservar las estrategias de sorpresa dentro de todos los elementos de su espectáculo, y darle así su apariencia extravagante.

LA VIDA EN EL ESPECTÁCULO

Hablemos ahora sobre la forma en que viven las personas que hacen este espectáculo. Son una pequeña sociedad que se mueve a su propio ritmo, es decir, es un grupo de personas que se organizan y sustentan toda su experiencia en la itinerancia de su espectáculo.

Aunque en la actualidad casi todos tienen casa propia, sólo la utilizan para tomarse algunos periodos vacacionales. Durante las temporadas de trabajo, por lo general, viajan en remolques con un limitado número de pertenencias, debido al reducido tamaño de estas casas rodantes. Durante éstas temporadas están acompañados de animales no domésticos, a los que deben ajustar sus actividades.

Se conducen a partir de reglas distintas al del común de la sociedad, que la vida les establece y precisa. La trashumancia se revela contra la estabilidad, la monotonía del paisaje natural y contra el sedentarismo de la familia.

Sin embargo, aún con el cambio constante de escenarios, existe algo que prevalece entre sus integrantes y se trata fundamentalmente de lo que cada

persona es. Por ejemplo, en una misma compañía, con elementos de distintas nacionalidades o religiones, los valores que poseen individualmente, son externos al circo y lo reflejan en la manera en que viven su cotidianidad, o en la que crean sus relaciones sociales en esta comunidad relativamente cerrada.

Es común que los miembros de numerosos circos se conozcan. Son muchos los que nacieron dentro de él, ahí trabajan, conocieron a sus parejas, se casaron y por qué no, tal vez también morirán, como ya lo han hecho otros.

Empresarios como Alejandro Fuentes Gasca y Alfredo Atayde Guzmán, aseguran que la gran mayoría de los artistas no tienen vicios y llevan una vida saludable, a la que están obligados para cumplir con el ritmo al que todo trabajador de circo se somete.

PREPARACIÓN ESCOLAR

Victor Inzúa Canales publica en el año 1997 el artículo "El circo en la cultura"³, en el cual plantea que dentro de las empresas circenses, un porcentaje muy alto de los individuos son analfabetas; atribuye el hecho, a que no existe un proyecto educativo acorde a su estilo de vida y trabajo itinerante. Los visualiza como un grupo que no cuenta con un servicio asistencial de salud, de seguridad social o de seguro de vejez, y los pone en desventaja frente a otros trabajadores que sí los tienen.

³ Inzúa Canales, Víctor, "El circo en la cultura", en Caleidoscopio cultural: imágenes multifacéticas de la cotidianidad, México, Instituto de investigaciones Antropológicas, UNAM, 1997, pág. 27.

Efectivamente, son muchos los circos que viven bajo esas condiciones, pero no hay que olvidar que además de ser un grupo social, es también un negocio y funciona de la misma manera. En ocasiones provee de bastos recursos económicos y en otras los ingresos son muy limitados. Los que perciben mayor capital, tienen amplias posibilidades de satisfacer necesidades como educación, vestido, vivienda, servicios médicos, entretenimiento, etc. En el caso de los menos favorecidos, pueden llegar a cubrir sólo lo más básico como la alimentación.

Para luchar contra el analfabetismo, varias familias circenses de bajos ingresos se han involucrado en un proyecto que el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), dirige para revertir los efectos del rezago en la preparación escolar de este grupo social. Consiste en asignar a personal capacitado para que viaje con el circo, e imparta clases a nivel primaria a los niños que en él existen.

Sin embargo, por sí misma, la forma de vida de estos niños no carece totalmente de la obtención de conocimientos. Para ellos el viaje permanente, la variedad geográfica, los climas, la vegetación, los lugares históricos, les van conformando un acervo cultural que difícilmente podrían obtener en la escuela de una ciudad. Es común encontrar gente en el circo que conozca periodos de cosechas, razas, conductas, carácter regional, festividades de un país, o de un conjunto de ellos, con mayor profundidad que sus propios dirigentes políticos.

Los artistas que deciden permanecer en el circo, combinan su preparación escolar con el aprendizaje de su oficio, que comienza a muy temprana edad. Un ejemplo de esta mezcla de aprendizajes, es el de Alfredo Atayde Chávez, de 20

años de edad y cuarta generación de la familia Atayde, que mezcla el arte circense con sus estudios en ciencias de la comunicación:

“El circo voy a dejarlo hasta que me muera, pero sí quiero combinar lo que estudié con el circo. Eso es lo que nos ha hecho diferentes, nosotros estudiamos y lo combinamos con el espectáculo, en nuestra familia hay doctores, abogados, mi papá, por ejemplo es abogado. Gracias al estudio tenemos otra visión, en mi caso, además de ciencias de la comunicación estudio comedia musical, lo que me ha ayudado muchísimo”⁴

Para cada artista, instruirse en su actividad le lleva un año, tal vez un lustro, con su dosis de perseverancia y disciplina, pero una vez dominada, ya sólo debe concentrarse en mantenerse en forma y cruzar el mapa en todas direcciones.

DEVALUACIÓN DE LA IMAGEN DEL CIRCO

Al no existir un censo, Julio Revolledo⁵ estima que existen alrededor de 400 a 600 circos en nuestro país, de los más diversos tamaños. Cantidad que considera, de alguna forma, revela la afición que hay entre los mexicanos hacia el espectáculo.

Armando de Maria y Campos cita a Fraetellini,⁶ quien piensa que en las épocas en que los hombres sufren malestares económicos, es cuando el circo experimenta un florecimiento. Ya que los artistas de pista enseñan al resto de los

⁴ Conteras O., Claudia, “La nueva propuesta de los hermanos Atayde presenta al grupo Cristal y Acero, para cautivar a generaciones jóvenes.” *El Universal*, Secc. Espectáculos, México, 3 de enero del 2004, pág. 6.

⁵ Julio Revolledo, *op. cit.*, 24 de marzo del 2003.

⁶ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 239.

humanos el arte de dominar el dolor y la pena.

En oposición a Fraetellini, nuestros empresarios reconocen que la pérdida del poder adquisitivo de las clases populares, ha contribuido para que la gente pobre ya no vaya al circo porque no puede pagar el boleto. Actualmente los circos sobreviven con una entrada del 20 al 40 por ciento, en carpas que tienen capacidad hasta para 2000 personas⁷ y cuyos costos de entrada varía dependiendo de la compañía. Podemos poner un estándar del boletaje, donde 40 pesos es el más económico y 300 el más elevado.

A pesar de ello, la situación económica del país no es lo que preocupa a los empresarios circenses, sino más bien, es el concepto social en que la sociedad los tiene. Las maneras en las que es consumido, aceptado o rechazado son diversas. El lenguaje cotidiano hace uso del término "circo" cuando ciertas maniobras, procesos o instituciones le son sospechosas, ineficientes, complicadas, inútiles, superficiales, caóticas o que rompen con el curso normal de lo que deberían ser.

Por ejemplo, cuando vivimos uno de esos días en que las cosas suceden como no estaban previstas, haciéndolo laborioso y extenuante, o cuando acudimos a las instituciones esperando un servicio ágil, eficaz, fluido y lejos de eso pasamos un día complicado, tormentoso e infructuoso al terminar la jornada decimos "fue todo un circo".

También, cuando predomina el caos en nuestra casa, en el trabajo o en la ciudad solemos decir, "mi vida parece un circo". Cada vez que una persona está

⁷ Alejandro Fuentes Gasca coloca la calidad de la estructura de los circos mexicanos, dentro del mejor nivel del mundo, ya que dice, las carpas y las gradas tipo estadio son importadas de Europa.

actuando de manera necia, tonta o chistosa, lanzamos frases como "no seas payaso", "eres un payaso" o "deja de hacer payasadas", para referirnos a ella en tono despectivo. En ocasiones utilizamos la expresión "por qué no te vas a un circo", que extiende esta connotación negativa a todo el espectáculo.

Las frases concernientes al payaso, indican que esa actividad y actitud se consideran de poco valor, interés o utilidad. Y mejor no hablar de lo que piensan la mayoría de los padres cuando uno de sus hijos le dice que quiere ser uno de estos personajes cómicos.

Ocasionalmente en nuestro lenguaje, utilizamos términos relativos al circo, para obtener algo que nos requerirá mucho esfuerzo, "hay que hacer malabar y medio" para conseguir un puesto, y "circo, maroma y teatro", para salir pronto de un embotellamiento, si no es que "hacer magia" para lograr que el dinero alcance.

La condición devaluada de su imagen no termina en la lingüística. Puede también dirigirse hacia a las personas y al espectáculo. En México, no existe un gran apego hacia la cultura de circo, ya que no cuenta con el aprecio y atracción por parte del público, en comparación con la efusiva manera en que lo viven los espectadores canadienses o cubanos, con su expresión nacional. Bruno Téllez, quien es el dueño del Circo de los Hermanos Padilla dice al respecto:

"El circo no se valora como se debe. En Estados Unidos el circo se valora como se debe, como un ballet. México no valora al circo. Pero es nuestra vida. Nosotros hacemos lo que nos gusta."⁸

⁸ Entrevista realizada por Rebeca Walker a Bruno Téllez Martínez, Puebla, marzo de 1991. Datos incluidos en *op. cit.*, pág. 107.

Para Federico Serrano Díaz,⁹ esta depreciación en que se encuentra el circo mexicano como expresión artística, es evidente no sólo en la población, sino en las instituciones encargadas de la difusión cultural. Se refleja en el hecho de que nunca una empresa haya sido invitada a participar en festivales que se llevan a cabo dentro del país, en donde sí se presentan bailes tradicionales, estudiantinas o mariachis. Y lógicamente, tampoco han recibido invitaciones del extranjero.

Serrano incluso cree que existe cierto malinchismo por parte de las compañías patrocinadoras de espectáculos, que sin titubeos financian las temporadas en México de circos extranjeros, pero nunca se han interesado en el circo nacional, aunque éste presente programas internacionales de calidad.

Por su parte, Revolledo¹⁰ lo defiende diciendo que los mexicanos no sabemos que tenemos el conjunto circense, económicamente hablando, más importante de América Latina, ya que forma toda una trasnacional al controlar este mercado, gracias a tres o cuatro empresas que cuentan con “sucursales” o “franquicias” en diversos países .

Es frecuente, que en el espectador adulto, parte de esta imagen devaluada se deba a que lo considera una atracción dirigida al recreo del público infantil, ya que para él, muchos de los actos ya no resultan novedosos. Es por ello que suele considerarse al arte circense, entre los miembros de la sociedad, como un género menor. Los padres de familia asisten a las funciones, buscando una diversión sana para sus hijos, sin esperar que la composición del espectáculo llene

⁹ Serrano Díaz, Federico, director de prensa del circo Atayde Hermanos. Entrevista realizada en el Centro Nacional de las Artes (CNA), el 24 de marzo del 2003.

¹⁰ Revolledo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, 24 de marzo del 2003.

precisamente sus exigencias de esparcimiento como personas mayores.

Aún sabiendo cómo es recibido el circo tradicional, los empresarios insisten en que sus espectáculos están constituidos para satisfacer el gusto de grandes y pequeños. Para comprobarlo, recurren al argumento de que a cada una de sus temporadas asisten personas de cualquier edad o clase social, mismas que se maravillan por lo que miran y aplauden por igual.

Lo que es cierto es que en el espectáculo, algunos actos, generalmente los que requieren de precisión y concentración como el trapecismo o el malabarismo, son más valorados por el público adulto, que por el infantil. A éste último, suele atraerle actos específicos como el de los animales o el de los payasos. Es por ello, que las compañías pueden jactarse de organizar programas para toda la familia.

LOS CIRCOS QUE NO TIENEN FAMA

Dejando de lado por un momento a las grandes firmas, toca mencionar la forma de vida del grosor de los circos mexicanos. Son empresas familiares de bajo presupuesto que montan espectáculos muy modestos, pero, sin importar la pobreza que sufren, siguen involucrados en este negocio que les ha sido heredado y es precisamente a ellos, a quienes se les debe reconocer la notable presencia del circo a nivel nacional.

Desafortunadamente no se tiene mucha información sobre ellos, no siempre tramitan permisos, no se integran a alguna institución y su carácter trashumante

imposibilita la realización de un censo. Al ser incapaces de competir con las compañías prestigiadas por el público dentro de las principales ciudades, viajan por toda la república visitando los pueblos más recónditos.

Pensemos lo que significa este hecho en las comunidades más alejadas. Muchos de los pueblos en los que se presentan tienen enormes carencias en todos los sentidos, enfrentan problemas como la falta de trabajo, alimentación, vestido, servicios públicos. En estas condiciones, es ilógico hablar de la existencia de cines, teatros o alguna institución dedicada al entretenimiento que cubran las necesidades de esparcimiento.

Ante una forma de vida tan precaria, la llegada del circo provoca una gran conmoción en cada una de las comunidades. Para la gente es la oportunidad de disfrutar de la magia, la ilusión y la fantasía, aún cuando observan el arte en su expresión más sencilla: las formas y actos los cautivan. En estas circunstancias, lo más simple es visto con majestuosidad y los artistas irremediablemente son aplaudidos y admirados.

Para las humildes compañías que se dan a la tarea de explotar el mercado más inhóspito, parece no haber pasado el tiempo. Efectúan sus traslados en camiones muy viejos, en ocasiones son ayudados por los pocos animales de carga que poseen. Las carpas son de diversos tamaños y en su mayoría siguen siendo confeccionadas con lona, material que pueden remendar en caso de daños. El diseño de los números de alguna manera recuerda a aquellos que eran presentados a principios del siglo XX, por pequeños empresarios que realizaban

los mismos recorridos.

Trabajan todo el año presentando sus actos en diferentes lugares, y el costo de la entrada es significativo, ya que puede llegar a ser hasta de 10 pesos o en ocasiones, si el caso lo amerita, el pago se realiza en especie, con frutas, granos, animales o algún objeto. Estos negocios, con todas sus limitantes, son los que llenan los huecos vacíos, los que sostienen los pilares de esta sorprendente estructura de la industria circense del país, es decir, son los que a través de su labor de hormiga, garantizan su existencia y su fuerza.



Niños indígenas, hijos de jornaleros agrícolas guatemaltecos que laboran en fincas chiapanecas, observan a un mono de un circo que se presenta en la localidad Talism, en Tuxtla Chico. Foto de María Peter's, publicada en el periódico La Jornada, el 13 de febrero de 2004.

LOS CIRCOS DE MALA CALIDAD Y LA PIRATERÍA

En el ejercicio de su trabajo, las empresas también enfrentan una serie de problemas. Más allá de la falta de reconocimiento como una expresión artística de

calidad, los empresarios de mayor renombre atribuyen a la elevada cantidad de circos que hay en México, la devaluación de su imagen.

Existen aquellos llamados de mala calidad, que al no cumplir con el programa ofrecido y presentar actos muy sencillos, de poca preparación, disciplina, estilo y precisión, fomentan la idea de que el circo nacional no se preocupa por presentar actos de buen nivel, e inevitablemente producen que el espectáculo sea concebido como un fraude.

Por ejemplo, es común que circos de este tipo promocionen la participación de algún personaje extraído de la televisión, y el público asista a la función esperando ver a dicho protagonista. El evento culmina en desilusión, una vez que sale a escena un pésimo imitador. Ante tal situación, Alfredo Atayde dice:

"Hay demasiados y la mayoría son empresas que no son serias y no sabemos como ponerle un orden. Pienso yo que hay una falta de interés en la autoridad para que se regule esto de los circos, para que no sea tan fácil llegar y extender una licencia para presentar circo, porque eso ha llevado a este exceso de oferta circense de muy poca calidad, y que sí, poco a poco la gente como que ya no quiere ir al circo"¹¹

Un problema mayor es el de la piratería. A finales de los setenta, cuando los circos en México lograron un nivel de desarrollo, empezó a propagarse el nombre de las firmas más importantes, teniendo como ejemplos más característicos a los Fuentes Gasca y los Atayde. En ese momento comenzaron a reproducirse espectáculos en cantidades alarmantes y con funciones de las más variadas categorías, que usaban el nombre de las anteriores firmas asestando un duro

¹¹ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 26 marzo del 2003.

golpe en la imagen de las empresas originales.

Tal situación continúa presentándose hoy en día. Los circos que roban el nombre de empresas renombradas en el país, dañan tajantemente el prestigio de las compañías plagiadas, porque en la mayoría de los casos los números presentados son de menor calidad, y le transmiten al público una idea equivocada del nivel alcanzado por la empresa en mención, manchando y deteriorando su imagen.

La empresa mexicana más afectada es el Circo Atayde Hermanos. Esta firma está registrada en el Instituto Nacional de la propiedad Industrial (INPI), institución que la ha apoyado en los más de veinte casos de demandas penales interpuestas, en contra de negocios apócrifos del tipo, que han podido detectar en el interior de la república. Gracias a este mecanismo, en el año 2002, la familia Atayde logró recluir a una persona en prisión.

Aunque tal medida no erradique el problema, sí funge como un freno ante el creciente florecimiento de la piratería. Sin embargo, el carácter nómada de los circos, merma cualquier intento de control sobre los usurpadores, ya que como primer paso de acción legal, se manda sólo un citatorio o una notificación, situación que ayuda al plagiador para tener tiempo de escapar, o también, a que nunca reciba dicho documento porque no existe un lugar dónde encontrarlo.

Otra forma de lucha contra la piratería utilizada por la familia Atayde, son las franquicias. Una franquicia es la compra de un permiso que le da una empresa de renombre, a otras menos conocidas para utilizar su firma. Con ello, el dueño de la

franquicia se compromete a presentar su espectáculo con características similares a las de la firma original.

Esta estrategia trae beneficios tanto al que vende la franquicia, como al que la compra. El primero se asegura que los números presentados cubran cierto nivel de calidad, para que no lastime de ninguna forma su prestigio, y el segundo, al utilizar ese nombre atrae a una mayor cantidad de personas a su espectáculo.

Sin duda, este ha controlado medianamente el crecimiento del problema, pero la esperanza de terminar con él ya no existe entre los corazones de los empresarios mexicanos plagiados.

PUBLICIDAD

La publicidad era muy usada por los circos desde la segunda mitad del siglo XIX. A medida que los circos crecían, se fueron introduciendo los carteles para anunciar la llegada de una compañía a cierta población. En un principio, eran simples hojas de diversos tamaños, que se fijaban en los establos o en las puertas de las herrerías. Se imprimían en blanco y negro, y después de cumplir su propósito eran recogidas para reutilizarlas en el pueblo siguiente.

Actualmente, con el crecimiento de las ciudades y el avance de la tecnología, nuestra lógica nos haría suponer que las compañías están obligadas a utilizar los

medios masivos de comunicación, si es que desean que su presencia sea advertida por los habitantes de una población.

A los anuncios de televisión, radio y los desplegados en los periódicos, acuden regularmente sólo compañías extranjeras, los usan a manera de intensas campañas preventivas, que van reduciendo gradualmente a medida que avanza su temporada.

A este procedimiento se le llama campaña de mantenimiento, dado que el público ya conoce la presencia y la ubicación del circo. La publicidad desplegada dependerá del tamaño y la calidad del espectáculo, ya que los costos son elevadísimos y tales gastos absorben buena parte de los ingresos brutos obtenidos.

La situación del grosor de los circos mexicanos es muy distinta. Al ser la publicidad uno de los factores que repercute directamente en sus niveles de asistencia, su eficacia es un punto importante para las empresas, que se han esforzado por encontrar la fórmula precisa para mantener un equilibrio entre ambos elementos, con resultados poco satisfactorios.

Dentro de las grandes ciudades, depender de los anuncios de televisión para atraer a los espectadores, no es una táctica apropiada para las empresas nacionales, ya que como dice don Alejandro Fuentes Gasca:

“Para que este circo se llene, yo tengo que invertir en una publicidad que no me va a dar la taquilla lo que se invierte. Un comercial en televisión te puede costar 50 mil pesos y a ese precio, cómo vas a pagar tres comerciales.”¹²

¹² Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 2 de mayo del 2003.

Sin embargo, en los diferentes estados del país, la radio y la televisión cuentan con menores recursos económicos, y se muestran más accesibles para realizar anuncios a bajos costos o a cambio de un porcentaje de lo recaudado en las entradas.

Pero la fortaleza de su publicidad se encuentra, en la labor de hormiga que se hace a nivel colonia. Pequeños grupos de trabajadores de circo salen a promocionar a las calles, escuelas, plazas, centros comerciales; a cualquier lugar donde se congreguen sectores de la población, para repartir volantes, carteles o promociones, que generalmente consisten en regalar el pase de un menor por el pago del boleto de un adulto.

En algunos casos, se valen de avionetas para sobrevolar las áreas circundantes a la instalación del circo, para vocear su presencia y anunciar sus principales atracciones a los habitantes del lugar.

Contando con una asistencia general, que va de un 20 al 40 por ciento, las personas que se dedican al negocio del circo ven satisfechas sus necesidades básicas, porque pese a ello, logran subsistir en un país donde no reciben apoyo por parte de las autoridades gubernamentales, y es justo aquí, bajo estas condiciones, que renuevan su ánimo y se han propuesto mantener viva la afición tradicional a éste espectáculo.

EL CIRCO Y SUS TRABAJADORES

En la investigación titulada "Aspectos jurídicos laborales de los trabajadores de circo y su posible contratación colectiva" obra de Samuel Espinosa,¹³ se estudian los aspectos relacionados con los derechos y obligaciones que adquieren los trabajadores circenses.

En su análisis, el autor observa que los trabajadores de este ramo, tienen una restringida posibilidad de contratación dentro de una economía de mercado de alta exigencia y competencia como la nuestra, y los que están contratados, deben mantenerse en óptimas condiciones y desempeñar magníficamente su trabajo para conservar el empleo.

Señala que la ley laboral no los tiene tutelados como a cualquier otro trabajador, situación que no les ha sido favorable. Considera que es indispensable reglamentar su contratación colectiva, sus prestaciones y obtener para ellos un mayor beneficio en su vida económica y social.

Además, aconseja que al trabajador de circo se le haga participe en el reparto de utilidades como parte integrante de su salario, beneficio del cual no goza, porque su labor se realiza por temporadas y al final de éstas, se va sin percibir ninguna otra ganancia.

Sin embargo, no se puede pensar en un artista de circo como un desposeído. Diferentes personas entrevistadas relacionadas a este negocio, entre empresarios

¹³Espinosa García, Samuel, Aspectos Jurídicos laborales de los trabajadores de circo y su posible contratación colectiva, México, UNAM, 1988, 126 págs.

y artistas, coinciden con don Alejandro Fuentes Gasca al decir que:

“...hoy en día un malabarista en México gana 5 mil pesos semanales, y tiene la posibilidad de ganar 2 mil dólares por el mismo tiempo en Estados Unidos. En países de Europa o en Japón, estos artistas ganan entre 3 mil y 5 mil dólares mensuales. Por supuesto es el sueldo que percibe un artista profesional que presenta un acto de alta calidad.”¹⁴

También afirma, que si un artista sufre un accidente en el trabajo, los gastos médicos generados corren por cuenta del empresario. Las empresas poseen un seguro de daños a terceros que utilizan como protección para evitar que se les exija un pago exagerado ante tales acontecimientos. Sin embargo, menciona que la mayoría de los artistas carecen de su propio seguro de vida, siendo indispensable en toda persona que tenga un trabajo susceptible de riesgos.

Aún cuando se requiere de cierto número de personas, para que la máquina de la diversión y la fantasía funcione, la tecnología ha hecho que se minimice la utilización de recursos humanos. Por ejemplo, el uso del disco compacto y los amplificadores de sonido han sustituido a las tradicionales bandas musicales, facilitando la labor de transportación y disminuyendo la cantidad de trabajadores que viajan con él.

En el caso de los circos pequeños o familiares, las tareas a desempeñar durante la función son repartidas entre sus miembros. Mientras que en los empresariales, se hace necesaria la contratación de un amplio grupo de trabajadores, para que realicen las más diversas actividades. La siguiente, es una

¹⁴ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 2 de mayo del 2003.

pequeña lista los cargos que ocupan dentro del espectáculo, algunas personas que trabajan en este entretenimiento:

Apaches: son las personas que se encargan de mantener la pista siempre limpia de desperdicios y de acarrear los instrumentos.

Cojineros: su labor es la de conducir a los asistentes a su lugar, y proporcionar cojines a cambio de una moneda.

Encargados del zoológico: se encargan de la atención de los animales; desde su alimentación, hasta el aseo de los mismos y de sus jaulas.

Los fotógrafos: durante la función, capturan el instante en que el público reacciona sorprendido a algún acto, o está atento en compañía de su familia a lo que sucede en la pista, así como fotografiar a los niños con los animales o a toda la familia en compañía de alguno de los artistas.

Publicistas: se encargan de repartir volantes en las calles y escuelas de los lugares en donde se presentan, y de la publicidad en general; se les encuentra también a la entrada del circo recibiendo los boletos de los visitantes.

Operadores de transporte pesado: son aquellos que conducen los tráileres que transportan al circo desde un lugar a otro, o grúas que apoyan en el levantamiento de las carpas.

Directores artísticos: su responsabilidad es preparar a los artistas para que realicen su número satisfactoriamente.

Además están los dueños, el representante, los artistas, los taquilleros, los barrenderos y los vendedores, que viajan con el circo a cualquier lugar.

FUGA DE TALENTOS

La fuga de artistas de alto prestigio en el país, ha sido una práctica común a través de generaciones. Una de las causas que han suscitado este fenómeno, es el hecho de que el circo tradicional es mirado con poco interés por parte de las autoridades nacionales, quienes no otorgan algún tipo de apoyo a estas empresas, para organizar festivales, reconocer el esfuerzo de los artistas, crear escuelas de circo para la formación de talentos futuros, o simplemente ayudar a mejorar la imagen de los cirqueros. Ante lo anterior, son constantes los reclamos como:

El circo en México “nunca ha contado con apoyo gubernamental” o “Mientras nuestro presidente Vicente Fox acude en función especial al Circo del Sol, a nosotros nos ve como un espectáculo de segunda, siendo que tenemos el mismo o mejor talento artístico”¹⁵

Aunque creo indispensable decir, que si bien es cierto que ésta industria necesita del apoyo gubernamental para su crecimiento, es exagerado culpar a una persona de traición, aunque esta persona sea Vicente Fox, por acudir a una función circense de extraordinaria belleza artística, como la que tuvimos

¹⁵ Entrevista realizada por Ramón Ponce a Alfredo Atayde Guzmán, para el periódico el Universal, el 14 de agosto del 2004.

oportunidad de disfrutar muy recientemente los mexicanos, producida por el Circo del Sol.

Además, dicha acción no necesariamente implica rechazo hacia las empresas mexicanas, cuyas funciones seguramente en alguna ocasión en su vida habrá presenciado, sino atracción hacia este innovador concepto circense, al que hay que añadir, el dirigente de la nación no fue el único conquistado, sino que parte importante de la población se declaró cautivada.

Otra razón que nuestros artistas tienen para abandonar el país, es que éste arte escénico es considerado un género destinado al entretenimiento exclusivo de los niños, situación que ha propiciado que no se les otorgue el mérito correspondiente por su trabajo, y se sientan orillados a ir en busca de mejores oportunidades, que sin duda encuentran en el extranjero.

Federico Serrano considera que éste suceso es tan dramático y de tal magnitud:

“que si se quisiera presentar en México una función de alto nivel, con ejecutantes nacionales, habría que traerlos a todos de fuera del país.”¹⁶

El ejemplo de un talentoso artista mexicano, contratado actualmente en el extranjero, es el de Octavio Alegría. Es cabeza del circo Alegría Hermanos, firma que ha aportado destacados artistas a través de los años a nuestro país.¹⁷

¹⁶ Serrano Díaz, Federico, *op. cit.*, 24 de marzo del 2004.

¹⁷ La familia Alegría ha aportado generaciones de artistas altamente valiosos, de gran expresividad y talento. En el año 1914, la firma del mismo nombre debutó en Comitán, Chiapas bajo la batuta de don Enciso Alegría quien era un artista multifacético.

Pese a la notable importancia de muchos de sus miembros en las distintas generaciones, no se reservó un apartado para esta familia, porque su trayectoria como firma es muy inestable. Aunque nunca desaparecieron

Actualmente es parte del elenco de Varekai, uno de los espectáculos que el Cirque du Soleil tiene distribuidos alrededor del mundo. Fue premiado en 1997 en el Festival Internacional de Montecarlo, junto con sus dos hermanos Sabú y Francesco por sus actos acrobáticos y de malabares.

Es indispensable que se considere también otro aspecto, que es, la proyección. La capacidad de impacto de la imagen de un artista de circo, es sumamente menor en comparación a la de un actor de teatro, de cine o televisión, porque a diferencia de estos últimos, su trabajo es efímero. Es decir, como su labor no tiene como fin plasmarse en algún material para ser conservado, y su aspecto nómada no le permite quedarse a desarrollar relaciones públicas que lo ayuden a promover su figura, su trabajo corre el riesgo de ser rápidamente olvidado. Don Alfredo Atayde se refiere a esto de la siguiente manera:

“Si en México se pusiera al mejor artista de circo en una marquesina como recurso publicitario, no jalaría gente por sí mismo porque no lo conocen. En este sentido, el artista circense está en desventaja en comparación con otros que se dedican a las artes escénicas, precisamente por la falta de proyección. Los mejores artistas, los ganadores de festivales, son reconocidos en el ámbito circense, pero generalmente para el público en general pasan desapercibidos.”¹⁸

Lo importante es que las personas afectadas directamente por el problema que representa la fuga de talentos, ya han identificado las causas que lo provocan y se esmeran en dar soluciones para frenar el avance de éste en futuras

individualmente de la escena circense, la empresa cerró y abrió en distintos momentos de su historia por distintos motivos, situación que derivó en que se reconociera a los individuos y no a la compañía en sí misma.

Actualmente una rama familiar trabaja con este nombre en el país, a la vez que otros miembros forman parte de importantes compañías en el mundo.

¹⁸ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

generaciones. Sobre cuáles son las medidas que empresarios y artistas consideran adecuadas, se detallarán más adelante, como parte de los proyectos generales para construir un porvenir alentador del concepto tradicional del circo en el país.

¿CÓMO SE FORJA A UN ARTISTA CIRCENSE EN MÉXICO?

Se requiere de tiempo para que un aspirante se constituya como un artista completo. Para lograr ser profesional, debe poseer disciplina en el aprendizaje y la elegancia en el movimiento, siempre ligadas a un intachable comportamiento.

Un estudiante sin disciplina, jamás lo lograría. Debe estar incluida en su proyecto de vida, para que a través de la práctica diaria, se conduzca al dominio en la ejecución de sus actos.

La elegancia, dirigida a darle un sentido estético al acto, es el elemento fundamental de toda presentación, porque hasta el movimiento más brusco debe transmitir un sentimiento que penetre en el espectador y mueva sus fibras, lo toque, lo emocione, y de esa manera se comunique con él.

Además de ser bueno dentro de la pista, debe serlo también fuera de ella, y el compañerismo se presenta como un elemento indispensable para que el equipo trabaje con armonía, rapidez y eficacia.

Las empresas de circo se enfrentan a la necesidad de forjar más y mejores artistas mexicanos, ya que están a punto de convertirse en una especie en

extinción. El problema es serio, no se está produciendo nuevo circo mexicano, la mayoría de los elencos son importados, los artistas nacionales prefieren convertirse en empresarios, hay fuga de talentos, la transmisión de conocimientos de padres a hijos es limitada y nuestras grandes figuras, las que nos han dado orgullo, ya se han retirado o están muriendo.

Es un hecho, que también dentro de las familias circenses hay jerarquías. Los miembros jóvenes son seleccionados por los padres para saber a quien se le transmitirá tal o cual conocimiento, y en algunos casos éste ya ni siquiera es heredado:

“El paisaje ha cambiado, veinticinco años atrás, apenas entrando la mañana y durante todo el día las pistas estaban ocupadas, había que hacer un programa de horarios para que todos los actores pudieran ensayar. Hoy las pistas están solas porque los papás ya no se preocupan por enseñar a los hijos”.¹⁹

Si al observar la situación que prevalece entendemos, que para los miembros de una empresa circense es difícil sobresalir por ser sometidos a los filtros familiares, entonces la proeza es más complicada para quienes no pertenecen a ella. Sin embargo, empresas como la de la firma Atayde, que reconocen el problema de carencia de talentos, han ampliado las posibilidades de los artistas que pretenden ser parte del espectáculo del circo. Inevitablemente los prospectos son sometidos a una selección, para incorporar sólo a los que cumplan con los

¹⁹ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

requisitos que deben poseer todos aquellos que planeen someterse a ese particular ritmo de vida.

Además de aceptar tener una vida itinerante, estos son algunos de los requisitos que deben cubrir los artistas de calle²⁰ para ingresar a una empresa circense: poseer un amplio guardarropa personal, buena imagen, excelente condición física, un acto de calidad y sobre todo buen comportamiento.

Pero si cada vez es más difícil encontrar histriones de alto nivel dentro del circo, entonces ¿dónde están nuestros artistas?, ¿en la actualidad, el circo se presenta como su única opción?.

¿DÓNDE ESTÁN NUESTROS ARTISTAS?

Como nos lo ha comprobado la historia, no es necesario que existan los circos para que la humanidad procrea artistas escénicos con esas características. Fuera de las pistas, existen muchas personas que impulsadas por distintos motivos, unos muy desagradables generados por la pobreza extrema, salen a las calles buscando el sustento diario, actuando como mimos, malabaristas, payasos infantiles o realizando algunos otros actos que podríamos encontrar dentro de las carpas.

Otros se expresan en las calles, porque su deseo de aprender profesionalmente este arte aún no ha podido cumplirse satisfactoriamente. Sin

²⁰ Se les llama artistas de calle, a las personas que practican una disciplina relacionada con el circo, pero que no pertenecen a él.

embargo, existen otras posibilidades para que artistas interesados en la manifestación del arte circense se expresen, sin pertenecer a una compañía tradicional. A esta modalidad se le llama nuevo circo.

Actualmente ciertas disciplinas de tipo circense están atravesando por un auge, se contratan números para programas de televisión, para funciones de teatro, para eventos particulares, juveniles, musicales, desfiles de moda, en fin, las opciones son muchas. Lo que se debe señalar aquí es, que no se contrata a los elementos de tal o cual compañía tradicional, sino que se recurre a pequeñas empresas que reclutan personal joven, para capacitarlos como malabaristas, mimos o alguna otra especialidad y presentarlos en estos eventos.

Básicamente la diferencia entre las compañías tradicionales y el llamado nuevo circo se encuentra, en que las primeras siempre deben desafiar al peligro, estar en búsqueda de la proeza, de las grandes hazañas y la nueva modalidad se limita, a externar la belleza que las disciplinas tienen desde el punto de vista de las artes escénicas.

Pero, como ya lo dijimos antes, podemos estar orgullosos de contar con personajes que llenaron de gloria al circo nacional, en las más grandes pistas internacionales, aunque paradójicamente son verdaderos desconocidos en nuestra patria. Como ejemplo, podemos hablar de Samuel Alfredo Codona, que en la década de 1920, materializó un triple salto mortal en el trapecio.

No menos reconocimiento merece don Miguel Ángel Vázquez, quien fue el primer hombre sobre la tierra capaz de realizar el cuádruple salto mortal,

registrado en el libro de los Records Guinness, en el año de 1986. Él hizo cuatro, cuando se pensaba que era imposible materializarlo. Recientemente, éste reconocido artista se retiró y los mexicanos nos perdimos el honor de ver con nuestros ojos su proeza, ya que siempre presentó su acto en el extranjero.

Y dentro de la especialidad del malabarismo, México ha dado un artista que ha sido considerado por décadas el mejor del mundo, Rudy Cárdenas Suárez. Su fotografía aparece en la Sala de la Fama del Teatro Paladium de Londres. Trabajó para reyes, presidentes y grandes personalidades de todo el mundo. En 1995, fue reconocido por la Asociación Internacional de Malabaristas con sede en Estados Unidos, como la leyenda viviente del malabarismo mundial.

EL ESPECTÁCULO ANIMAL COMO EL TEMA MÁS CONTROVERTIDO EN EL MUNDO DEL CIRCO

La incorporación del espectáculo animal al circo, empieza en la era moderna alrededor de 1820. Es en Estados Unidos, donde se cita a I. A. van Amburgh (1801-1865) como la primera persona en entrar a una jaula con fieras salvajes en una exhibición pública.²¹ También se le reconoce, como aquel que metió antes que nadie su cabeza dentro de las fauces de un león. A este valiente caballero, pronto le seguirían otros en la constante competencia del acto más intrépido.

En México, el espectáculo animal siempre ha sido explotado por las empresas, ya desde sus primeras actuaciones, su presencia causaba conmoción. Con ellos,

²¹ Revolledo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, pág. 63.

la gente de circo ha pretendido representar diferentes regiones del mundo al anunciarlos como: camellos de ardientes desiertos, imponentes rinocerontes de las sabanas africanas, gigantescos elefantes de Calcuta, feroces tigres siberianos, exóticas llamas de los Andes, etc.

Paradójicamente, la afición a este número, que le ha generado millonarias ganancias y público frecuente, es también lo que le produce en la actualidad, las más severas críticas. Al enfrentar serias dificultades en la creación de nuevos talentos, los empresarios se apoyan en el número animal durante los buenos y malos tiempos, por que éste es un acto que además de no perder vigencia, la población es atraída a él ya está acostumbrada a verlo incorporado en cada función.

Sin embargo, el conseguir un zoológico de circo y mantenerlo, conlleva la realización de trámites legales, inversión monetaria, trabajo físico para su cuidado, utilización de transportes, conocimientos específicos de las especies, y sobre todo experiencia, ya que un descuido de las personas encargadas de su atención, irremediablemente produciría daños, a si mismas o a los seres vivos que dependen de ellas.

Los trámites para solicitar permisos de posesión son complicados, implican tiempo y dinero. Es necesario registrar a cada animal que pertenezca a la compañía y comprobar que se le facilitará una buena condición de vida, es decir, un hábitat limpio y cómodo, alimentación, descanso, servicios médicos, un buen trato en su entrenamiento y traslados, entre otras cosas.

Las sociedades protectoras ejercen una presión permanente sobre las empresas circenses más conocidas,²² su principal interés se centra en la preservación de las especies en vías de extinción, y al no poder evitar la participación de éstas en los espectáculos públicos, su objetivo es detener la captura de más animales en su ambiente natural.

Legalmente, a los circos se les permite adquirirlos sólo a través de su compra en parques zoológicos, o mediante el nacimiento de crías bajo las mismas carpas. Con este mecanismo se protege a la población de las especies más demandadas, que viven en estado libre.

Respecto a su comercio, la “Nueva ley de protección a los animales para el Distrito Federal 2002”²³ establece en el capítulo VII, artículo 28, lo siguiente:

“...Las crías de los animales de circo y zoológicos públicos o privados no están sujetas a comercio abierto. Se debe notificar a la autoridad correspondiente cuando sean enajenadas, intercambiadas, prestadas o donadas a terceras personas, o trasladadas a otras instituciones”

Entre las disposiciones de la “Ley de protección a los animales del estado de México”,²⁴ se encuentra la contenida en el capítulo IV, titulado “De los animales destinados a espectáculos públicos” que a la letra dice:

“Artículo 20: Los animales destinados a espectáculos circenses deberán permanecer en jaulas lo suficientemente amplias para que puedan

²² En el caso de los pequeños circos, esta labor se ve limitada, porque el aspecto nómada de estas empresas les ayuda a huir, antes de que comience el proceso de aplicación de sanciones.

²³ Nueva ley de protección a los animales del Distrito Federal 2002, publicada en la gaceta oficial del Distrito federal el 26 de febrero del 2002.

²⁴ Ley de protección a los animales del estado de México, publicada en la gaceta del gobierno el 4 de septiembre de 1985.

moveirse con libertad y en ningún caso serán hostigados por sus propietarios o domadores en el desempeño de su trabajo o fuera de él”

También hacen especificaciones en cuanto a su traslado, en el capítulo VII titulado “Del transporte de animales”, contenido en la misma ley:

“Artículo 29: Los animales que sean transportados en vehículos de tracción animal o mecánica, deberán ser trasladados por lo menos cada veinticuatro horas, a lugares convenientes adecuados con agua potable, alimentos, y con suficiente amplitud para que puedan descansar un periodo de tiempo mínimo de cuatro horas. ...

En ningún caso se llevará a cabo la movilización de animales por medio de golpes, instrumentos punzocortantes o con elementos ardientes como fuego, el agua hirviendo o ácidos. ...

La carga y descarga de animales deberá hacerse siempre por medios que presenten absoluta seguridad y facilidad para éstos o sea rampas y puentes fuertes y amplios con apoyos para ascenso o descenso y que concuerden exactamente con los niveles de paso o arribo o bien por medio de pequeños vehículos o elevados con las mismas características. ...

Los vagones de transporte deberán contar con ventilación adecuada y pisos antiderrapantes. De ninguna manera deberán sobrecargarse dejando siempre espacio suficiente para permitir a los animales descansar echados.”

El señalamiento de los anteriores artículos es importante, porque dejando de lado a las compañías de mayor prestigio, sobre las cuales se ejerce una vigilancia escrupulosa, el grosor de los circos nacionales pasa por alto dichas disposiciones. Los animales son trasladados sin otorgarles los recursos específicos de cada especie, se notan a simple vista mal alimentados, sucios, la higiene en sus jaulas es deficiente y el tamaño de éstas es reducido.

No es ilógico pensar que arrancar la sección animal del espectáculo circense

nacional resulta poco factible, si no es sustituida por una concepción renovada de su estructura. Es cierto que este número constituye una parte importante del concepto tradicional y separarlo empeoraría el estado, que ya es crítico, de nuestras empresas.

Sin embargo, al observar un ejemplo muy destacado de una función de este tipo, sin la inclusión del elemento animal, demuestra que no sólo no es necesario, sino que en contraparte enaltece el arte en si mismo, como es el caso de la modalidad creada por la compañía canadiense, llamada Cirque du Soleil, que nos hace abrigar esperanza de que en un futuro no muy lejano, la participación de éstos seres vivos quede relegada del circo mundial.

Existe un registro reciente en el Distrito Federal, de la desaprobación de un sector de la población que se declara en contra de la utilización de animales en los espectáculos circenses.

El diario *La Jornada*²⁵ publicó el 3 de mayo del 2003, la protesta de la canadiense Holly Fraser, quien pintada como tigre se enjauló en el Zócalo para denunciar el trato que reciben los animales en los circos, concretamente en el caso del Ringling Brothers, que inició su temporada en la ciudad de México el día trece del mismo mes.

²⁵ Caballero Jorge y Olivares Juan José, “Protesta en el Zócalo por el trato dado a los animales en el circo Ringling Brothers”, *La Jornada*, Sección La Jornada de en medio, México, 3 de mayo del 2003.



Estuvo acompañada por Samanta Fernández, que haciendo uso de una pantalla colocada en su pecho, transmitió imágenes de cómo domadores de ese circo lastiman a los elefantes con ganchos de acero, causándoles heridas en el cuerpo para su amaestramiento.

Las dos mujeres pertenecen a la asociación internacional PETA (People for the Ethical Treatment of Animals). En esa ocasión, Fernández explicó que en el caso de los tigres se ejerce maltrato, ya que son animales que en libertad están acostumbrados a caminar 20 kilómetros diarios, y en cautiverio pasan su vida en jaulas muy pequeñas, permitiéndoles salir sólo en el entrenamiento y durante el tiempo tarda que la función.

El tema de los derechos de los animales es revisado continuamente y los empresarios insisten en la importancia que tiene la conservación de este acto dentro de su espectáculo. Por otro lado, la observación del cumplimiento de leyes no es aplicada a todas las compañías. Resta entonces suponer, que a mediano plazo pese a la inconformidad de las asociaciones protectoras, la vida de los animales de circo no sufrirá cambios radicales.

ASOCIACIÓN MEXICANA DE EMPRESARIOS DE CIRCO (AMEC)

La Asociación Mexicana de Empresarios de Circo (AMEC), se fundó en el año 1982, como la consumación de un proyecto a cargo de don Jesús Fuentes Zabalsa, ya fallecido, y del señor Alfredo Atayde Guzmán, su actual presidente.

Sus precursores establecieron este organismo, con el propósito de apoyar legalmente a las compañías circenses, cuando éstas enfrentaran alguna adversidad, ya que entienden que los problemas que afectan a todas las empresas, son más fáciles de tratar a través de una asociación, que de manera independiente. Además, hasta su formación, no existía en el país sociedad alguna que se encargara de las dificultades particulares que el negocio circense genera.

Para la entrega de escrituras, don Mario Moreno “Cantinflas” se ofreció como padrino. En un principio, se reclutaron varias familias, entre las cuales estaban los Suárez, los Vázquez, los Olivares, entre otras. Pero con el tiempo, la itinerancia de este negocio, se convirtió en un impedimento para que sus miembros asistieran a las juntas que se realizaban mensualmente. Por tal motivo, muchas empresas han entrado y salido en los últimos años, hasta la actualidad en que sólo la integran siete.

A pesar de haberse obtenido algunos beneficios, después de 22 años de su fundación, los socios se notan desinteresados. Don Alfredo Atayde²⁶ señala que el logro alcanzado más importante, es el arreglo del “impuesto de espectáculos” en

²⁶ Atayde Guzmán, Alfredo, entrevista en la carpa Astros, el 1 de diciembre del 2003.

el cual, todas las empresas de ramo quedan libres del pago del impuesto al valor agregado (iva), cuando salen a trabajar a los diferentes estados de la república.

A principios de la década de los ochenta, las autoridades municipales estaban abusando en el cobro del impuesto de espectáculos. En diferentes lugares del interior del país, se pedía entre el 12 y 25 por ciento del ingreso bruto, obviamente, el desembolso de tal suma reducía sustancialmente las ganancias y hacía poco redituable salir de gira.

Para enfrentar la situación, la AMEC se unió con otras agrupaciones de actores que tenían el mismo problema. Asistieron a la cámara de diputados donde acordaron que los municipios cobrarían como máximo el 8 por ciento del ingreso, de no ser así, las empresas podían optar por dar el iva, que se destina a las reservas federales, de esa manera, estas entidades políticas perderían el obtención del capital extraído del impuesto. Hoy en día, las empresas sólo pagan el 8 por ciento acordado en éste rubro, en cada entidad federativa.

Como sociedad, los empresarios no requieren de actividades constantes, debido a su planeación de surgir sólo cuando haya problemas que atañan a todos, por tal motivo, los socios son autónomos, es decir, la institución no tiene ingerencia en los asuntos particulares de las empresas.

Sin embargo, hay asuntos que si atienden como grupo. Desarrollaron acuerdos con la Procuraduría Federal de Protección al Medio Ambiente (PROFEPA), sobre la preservación de los recursos naturales de los espacios en donde instalan sus carpas.

Además, están regulados por la Secretaría del Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca (SEMARNAP), en el trato a sus animales. La fauna silvestre de cada uno de los socios, está registrada en los acervos de dicha institución, mediante la utilización de microchips, y se encuentran obligados a cumplir lo que dicta la ley del medio ambiente.

En el aspecto musical del espectáculo, la AMEC ha participado con buenos resultados. Las empresas debían pagar, de acuerdo a la ley de la Asociación Mexicana de Compositores de Música, hasta un 10% de los ingresos brutos, por concepto de derecho de autor. A través de negociaciones con el director del jurídico de compositores, el Lic. Camporal, los socios llegaron a acuerdos, renovables anualmente, que consisten en pagar cantidades aproximadas al 2.5% de lo percibido por concepto de entradas.

La facultad que tiene la asociación de intervenir en lo que aqueja a las empresas circenses, se limita al territorio nacional, debido a que como personalidad sólo tiene participación en el ámbito legal mexicano. Pese a ello, los socios pueden realizar consultas sobre cómo deben proceder ante cierto evento ocurrido fuera del país, de acuerdo a las leyes del lugar en el que se encuentren.

Don Alfredo Atayde asegura, que la labor de la asociación es muy relajada ya que:

“los circos muchos problemas no tienen, sabemos que pagamos muchos impuestos, tenemos que pagar INFONAVIT, SAR, pero no constituyen un problema sino que son una obligación.”²⁷

²⁷ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 1 de diciembre del 2003.

Aún con el desinterés que se ha producido en los empresarios hacia este organismo, los pocos logros alcanzados han afectado de manera muy positiva en la estabilidad económica de los negocios circenses, cumpliendo cabalmente, el propósito con el que fue creada.

UNIÓN NACIONAL DE EMPRESARIOS Y ARTISTAS DE CIRCO (UNEAC)

La Unión Nacional de Empresarios y Artistas de Circo (UNEAC), se fundó en los últimos años de la década de los ochenta. Fue el resultado del esfuerzo de tres personas estrechamente ligadas al circo, José Estrella, pequeño empresario circense, don Manuel, empresario y payaso, alias Tolín y Luis Alvarado Lozano, alias Lolito, quien aún con su avanzada edad continúa trabajando como payaso.

El proyecto fue impulsado por la idea de lograr un equilibrio entre la representación que tenían las empresas grandes asociadas a la AMEC, y las pequeñas que por su menor capital se sentían excluidas. Además de buscar la unión no sólo de empresarios, sino también de los artistas.

Se necesitó más de un año para realizar todos los trámites burocráticos, pero finalmente se constituyó esta organización, que tantas esperanzas arraigaba en su reducido número de miembros. En la cual se le designó a don Manuel, el cargo de presidente. Don Luis Alvarado señala, que el propósito de su creación era:

“elevator el nivel cultural, artístico y cultural de los integrantes del circo,

además de protegernos de otras cosas como grupo”²⁸

Poco a poco fueron integrándose más personas, tanto empresarios como artistas, dándole a la unión, un sentido de fortaleza. El beneficio más importante que la UNEAC ha conseguido para sus socios, es la regularización de los trailers-casa.

Como ya se ha mencionado, los artistas viven en trailers-casa durante sus giras. En décadas pasadas, estos campers, viejos en su mayoría, eran comprados en Estados Unidos e introducidos al país de forma ilegal. Esta situación presentaba el riesgo constante de ser despojados por las autoridades, que en innumerables ocasiones no sólo privó a las personas de un medio de transporte, sino también de un hogar.

Actualmente, gracias a la intervención de la UNEAC, se logró la regularización de sus vehículos. En este momento, muchos artistas usan una nueva generación de trailers-casa, equipados con recámara, comedor, cocina, baño, televisión, agua; todo acomodado con sumo cuidado, que bajo éstas condiciones de vida, proporcionan una estancia muy confortable.

También es mérito de la unión, que muchas pequeñas empresas cuenten hoy con la partición del programa educativo CONAFE, al que ya nos hemos referido en otro momento.

El desinterés que finalmente surge entre la población circense hacia las organizaciones, originado de la dificultad para realizar sus juntas o concretar

²⁸ Alvarado Lozano, Luis, entrevista realizada en su hogar, el 15 de febrero del 2004.

proyectos, debido al carácter itinerante del espectáculo, ha golpeado dramáticamente la vida productiva de la UNEAC.

Según nos cuenta don Luis Alvarado, hace algunos años la asociación estuvo a punto de desintegrarse, pero don Jesús Fuentes Zavalza, ya fallecido y cabeza del emporio Fuentes Gasca lo impidió, porque consideraba que al tener la población circense pocas instituciones que la representara, era tarea de todos los que vivían del negocio, cuidar las que existían.

Así lo hizo, proporciono ayuda económica y en bienes materiales para que la asociación resurgiera. Colocó en la presidencia a su hija Rosa María Fuentes Gasca, quien permaneció ahí por varios años. A la fecha, ocupa ese puesto otra de sus hijas de nombre María Luisa.

No se han agregado otros beneficios a la lista de esta sociedad, quizá sea desidia de sus integrantes por construir un futuro más próspero para todos los que trabajan en éste negocio, o tal vez, es el reflejo de la crisis que experimenta día con día el circo nacional.



RELACIÓN DEL ARTE CIRCENSE NACIONAL CON EL EXTRANJERO

El arte circense que se presenta dentro de las carpas, está nutrido de los conocimientos transmitidos por antiguas generaciones. Para designarle nacionalidad a un circo, es indispensable que el dueño haya nacido en el país, formara en éste su compañía y que sea ahí, donde presente la mayor parte de sus espectáculos.

Sin embargo, sabemos que el arte circense no tiene nacionalidad. En cada región se presenta con características particulares que lo distinguen, pero aún estas, son la mezcla de la suma de la creatividad de artistas internacionales.

Desde antes de la llegada del circo a territorio mexicano, muchos de los patios de maroma eran encabezados por españoles migrantes, que no habían encontrado fortuna en el "nuevo mundo". Tiempo después, la llegada de los

ingleses con sus impresionantes números de equitación, sorprendieron a la población y sin preverlo, modificaron la forma en la que ésta observaba los espectáculos del tipo.

Más tarde, la fuerza y simpatía que proyectaba Ricardo Bell en sus actuaciones, opacaron cualidades del tradicional gracioso, como su versificación o su carácter de personaje multidisciplinario, para heredarle a las nuevas generaciones de cómicos del momento, el vestuario, las pantomimas y diferentes características propias del clown.

Con lo anterior quiero decir, que el circo mexicano siempre contó con la participación e influencia de artistas extranjeros muy destacados, que lo enriquecieron y modificaron en gran medida.

La convivencia entre el circo nacional y el extranjero ha sido permanente. Es común que familias tradicionales acojan entre sus miembros a parientes nacidos en diferentes países de América Latina. También, por causas como la fuga, escasez o carente producción de talentos, los grandes empresarios viajan por el mundo en busca de artistas que monten sus programas.

De la misma forma, nuestros mejores artistas son contratados por compañías internacionales para presentar exitosas temporadas alrededor del mundo. Pero ¿cómo repercute en el circo nacional, la presentación de compañías extranjeras en territorio mexicano?

Ante la pregunta don Alfredo Atayde responde:



“Los circos buenos ayudan al circo nacional porque crean afición al circo”²⁹

Efectivamente, somos visitados con frecuencia por empresas de reconocido prestigio que tienen temporadas muy exitosas la mayoría de las veces. El caso más ejemplar es del Cirque du Soleil, quien presentó llenos totales durante sus dos temporadas en la ciudad de México, pese al elevado costo de sus boletos.

Con su partida, los circos nacionales experimentaron una ligera alza en las entradas. La gente mostraba un cambio en su estado de ánimo, estaba más participativa y gustosa.

Durante un tiempo después, se veían en diferentes programas de televisión, artistas mexicanos presentando sus números, en el intento de prolongar la atracción generada hacia el circo.

Ésta compañía en comparación a otras que nos visitan, causó revuelo no sólo en la población, sino dentro de los mismos empresarios mexicanos que, como menciona Julio Revollo:

“no sabían si cambiar o plantearse objetivos, dado que Soleil nos inserta en la situación de que estamos frente a una concepción novedosa y evolutiva de las artes vivas en general, pero especialmente la circense, dirigiéndola a un espectador mucho más exigente en términos estéticos, y logrando lo más importante, revivir el asombro y la curiosidad por asistir en masa al circo, tal y como se produjo exactamente en el siglo XIX.”³⁰

²⁹ Atayde Guzmán, Alfredo, *op. cit.*, 1 de diciembre del 2003.

³⁰ Revollo Cárdenas, Julio, *op. cit.*, 26 de marzo del 2003.

La adaptación de las compañías mexicanas a un concepto parecido al anterior, no les parece del todo viable, ya que se requeriría de una elevada inversión económica, destinada a modificar vestuario, interpretación artística, escenarios, músicos, en fin, lo necesario para realizar dicha modificación. Obviamente, las empresas no poseen tan elevadas cantidades para hacer una transformación de ese nivel, pero aún cuando se pudiera consumir, el éxito no es seguro.

La presentación de espectáculos de esa índole, como mínimo triplicaría el costo actual del boletaje, y gran parte de la población nacional no puede pagar un entretenimiento a ese precio.

Don Alejandro Fuentes Gasca³¹ estima, que posiblemente este concepto funcionaría durante un par de años en las principales ciudades del país, pero no tendría ningún efecto sobre la mayoría de las poblaciones y terminaría por sucederle lo mismo que a la ópera, a la danza o a los conciertos de música clásica, que registran poca asistencia.

Además, el concepto tradicional mexicano tiene como característica ser un espectáculo familiar, que se contrapone al propósito del circo canadiense que tiene predilección por el público adulto.

Pese a lo anterior, don Alfredo Atayde admite lo siguiente:

“Aunque defiende la preservación del circo tradicional, admito que este espectáculo evolucionará de acuerdo con la tendencia teatral hoy en boga.”³²

³¹ Fuentes Gasca, Alejandro, *op. cit.*, 2 de mayo del 2003.

³² Atayde Guzmán, Alfredo, entrevista realizada por Eugenia Sevilla, Grupo Reforma, últimos meses del 2002, incluida en la página de internet de la compañía de circo.

Después de disfrutar del trabajo del Cirque du Soleil, los empresarios coincidieron en la necesidad de crear con urgencia en México, una Escuela Nacional de Circo, que eleve los niveles de calidad técnica y artística, que asocie exclusivamente la expresión circense con la ilusión, como lo ha hecho el buen circo tradicional. Son conscientes del que se debe trabajar bastante para lograr obtener una propuesta que se equipare a la de Canadá. No se trata de emularlos, sino de dejarse influir por la capacidad de incorporar las artes escénicas y ver que se puede obtener para renovar la propuesta circense nacional.

CONCLUSIÓN

PERSPECTIVA DE RENOVACIÓN A TRAVÉS DE UNA ESCUELA NACIONAL DE CIRCO

Después de la presencia del Cirque du Soleil, que cubrió en sus dos temporadas más del 90% de sus entradas, y tras una seria meditación por parte de la comunidad circense mexicana sobre la situación que enfrentan cada temporada por la baja asistencia a sus espectáculos, los empresarios concluyeron que estaban obligados a renovarse. Don Alfredo Atayde piensa que:

“La modernización debe darse sin traicionarse, reinventarse sin negar su historia, revolucionar el circo en nuestro país abriéndose a propuestas novedosas, pero preservando su historia universal y su legado histórico; reconociendo e impulsando, por otra parte, el desarrollo de nuevas expresiones escénicas inspiradas en las artes de circo vinculadas directamente con el teatro, la danza o los espectáculos de calle.”¹

Renovarse implica ofrecer al espectador algo diferente de lo que ha visto durante muchas décadas. Es un proceso que necesita involucrar a la sociedad, y su mayor reto es sensibilizar a las autoridades culturales para que otorguen apoyos y sea posible la formación de nuevos artistas, instructores calificados y personal de pista.

La ayuda gubernamental es indispensable para materializar un cambio real en

¹ Atayde Guzmán Alfredo, *op. cit.*, 1 de diciembre del 2003.

la manifestación escénica de éstos espectáculos. En cada país donde existe una escuela nacional especializada en el arte circense, la participación del estado ha sido fundamental en la aportación de espacios para el aprendizaje, donde la prioridad es transmitir conocimientos y crear programas que aporten beneficios a la sociedad, sin privilegiar a una compañía en particular.

El aprendizaje de las disciplinas circenses dentro de una escuela especializada, puede ser una opción para resolver no solo el problema de la renovación del espectáculo, sino que podría aprovecharse para solucionar otros conflictos que aquejan a la sociedad, como es el caso de los niños de la calle.

Un ejemplo de la efectividad de proyectos como éste, es el caso de Canadá, donde la instrucción de niños en el arte circense, se contempla como un plan de ayuda social para las familias que perciben bajos ingresos económicos. Durante su formación se cubren todas las necesidades de los pequeños: son alimentados, vestidos, cuentan con atención médica, asisten a la escuela de la comunidad, y a la vez, se especializan en alguna disciplina. Cuando están listos, son contratados por diferentes empresas y viajan trabajando alrededor del mundo.

Así también, la práctica de algunas disciplinas puede traer beneficios en otros ámbitos, como por ejemplo en la medicina. En Francia, existe una especialidad llamada clown-hospital, que consiste en asistir con cierta frecuencia a los centros de salud, e integrarse como un elemento más del tratamiento para la recuperación de los enfermos en el aspecto anímico y emocional.²

De lo que se trata, es que a través de la risa, el enfermo mejore su circulación

² Jara, Jesús, *op. cit.*, pág. 32.

sanguínea, dilate los vasos, relaje los músculos, oxigene los pulmones, elimine toxinas, produzca endorfinas y sobre todo contribuya a cerrar las malas experiencias, aprendiendo a confiar en un futuro mejor.

En cada proyecto que se ha realizado de manera exitosa, dentro de los países que cuentan con una escuela nacional de circo, siempre resplandece la participación de sus autoridades culturales, por lo tanto, las empresas nacionales admiten que es muy importante contar con ellas.

Una más de las razones que impulsan la creación de una escuela en México, es que se cuenta con la experiencia de muchos artistas con una larga trayectoria, que tienen el deseo de ser ellos quienes se encarguen de formar a nuevos talentos, aún en disciplinas que ya han desaparecido de nuestras carpas, como es el caso de las barras y cuyo representante máspreciado, Blachi Vargas, sigue vivo y fue una figura ampliamente reconocida en la década de 1960.

La posibilidad de preparar artistas en un lugar neutral y no solamente dentro de las carpas, descentralizaría el poder del que gozan los jefes de las dinastías y facilitaría la propagación sin elitismo del arte, además de simplificar la adopción de nuevos conceptos en la forma de su presentación escénica, y evitar que la mayor parte de los artistas que componen los espectáculos en nuestro territorio, siguieran siendo contratados en el extranjero (procedimientos que más tarde se convierten en la fuga de talentos) .

La producción circense en países como Argentina, Chile, Perú y Venezuela, es dramática, porque no cuentan actualmente con circos propios. Nosotros

enfrentamos una realidad muy distinta, ya que tenemos alrededor de 400 circos, donde hay por lo menos 20 empresas de muy buen tamaño, que están peleando no sólo el mercado nacional, sino el mercado latinoamericano.

Durante el 2003, el Consejo Nacional para la Cultura y las artes (CONACULTA), a través del Centro Nacional de las Artes (CNA) y la ayuda del Ministerio de Cultura de Quebec³, presentó el Programa Internacional de Formación de las Artes del Circo y de la Calle, el cual constituía una primera etapa para el diseño de una Escuela Nacional de Circo.

En su primera fase, se buscaba fomentar vínculos interdisciplinarios y experimentar nuevas formas de profesionalización y especialización de los artistas, además de generar reconocimiento social hacia este arte, e impulsar un circo de creación que estimulara la vida artística y creara nuevas alternativas de espacios, donde los espectáculos fueran accesibles a todos.

El programa contempló la realización de cursos, talleres, conferencias y la presentación de espectáculos, así como la capacitación de artistas en activo, estudiantes avanzados de alguna disciplina afín, y al público interesado en la ejecución, la docencia, la gestión, la producción y la mercadotecnia del circo y de las artes de la calle.

Todas las actividades previstas se desarrollaron. Llegaron al país brillantes figuras del circo canadiense y se mezclaron con las mexicanas para impartir los talleres, cursos, realizar conferencias, etc. Parecía que todo estaba puesto para

³ Con base en el Acuerdo de Cooperación Bilateral, en el Programa de Intercambio y Apoyo establecido entre el Ministerio de Cultura de Quebec y el CONACULTA en el mismo año.

que el proyecto se concretara, pero con el paso del tiempo las cosas se enfriaron y desafortunadamente hoy en día cualquier actividad está paralizada.

Como vemos, las estrategias en la teoría existen, pero llevarlas al terreno de la práctica es más difícil por los numerosos elementos que deben conjugarse para que puedan ser realizables. Los empresarios responsabilizan al estado y se repliegan a sus trincheras, donde argumentan que si bien no avanzan, al menos impedirán que continúe su decaimiento.

SITUACIÓN ACTUAL

La delicada situación que el circo mexicano atraviesa, tiene que ver con distintos factores que ya hemos revisado, y que son los que me llevan a comprobar la hipótesis planteada, de la que concluyo lo siguiente: El circo mexicano actual tendrá que transformarse como respuesta a las necesidades de su momento histórico.

Hemos dicho que el panorama idóneo para la renovación del circo, sería el que la autoridad cultural simpatizara con los intereses de los empresarios y los apoyara en la creación de una escuela, que a su vez resolvería el problema del surgimiento de nuevos talentos, evitaría en lo posible la fuga de estos, le daría al espectáculo una nueva proyección en escenarios nacionales y extranjeros, con un costo de boletaje accesible para diferentes públicos.

Sin embargo, sabemos que el aterrizaje de tal proyecto no es tarea fácil y es

responsabilidad de la gran maquinaria circense nacional, continuar en la búsqueda de alternativas para producir los cambios que se requieren.

La postergación de modificaciones tiene que ver con que las disciplinas circenses no sean reconocidas por las instituciones culturales como un arte, así como también por la desidia de muchos empresarios por presentar espectáculos de mayor calidad, la pobreza, la piratería y la centralización del conocimiento. De tal manera que todos estos elementos se vinculan estrechamente para construir el desgaste de su actual estructura.

La palabra desaparición podría sonar dramática para definir su contemporaneidad, aún cuando han permanecido así durante un largo tiempo, pero no es exagerado decir, que de permanecer inmutable la expresión de este espectáculo, corre el riesgo de dejar de ser atractivo y puede perder el terreno ganado a través de muchos años, tanto en territorio nacional, como en el latinoamericano.

La constante presencia del circo extranjero, preocupado por mostrar novedosos espectáculos, con conceptos altamente creativos en donde ya no se utiliza el recurso del espectáculo animal, ejerce una notable presión en los empresarios y les indica dos caminos posibles, el de la renovación o el rezago.

Por lo tanto, me atrevo a decir, que de no introducirse los cambios necesarios para su crecimiento, los mecanismos de los que se ha valido para permanecer a lo largo del tiempo sólo lo ayudarán a seguir siendo una opción pobre de diversión para los mexicanos, sin aspirar jamás a un mayor rango.

En el caso opuesto, si ésta industria se prepara para enfrentar los nuevos retos de expresión escénica, me parece que tenemos asegurado el éxito tanto en el mercado nacional como el latinoamericano, donde tampoco competiría por un lugar privilegiado dentro de las diversiones públicas más atractivas, pero sí reconquistaría el gusto popular que lo ha hecho sobrevivir pese a las adversidades experimentadas desde su nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Alsina, Miquel Rodrigo, Los Modelos de la Comunicación, México, Cal y Arena, 1989.

Atayde Arteché, Andrés, "Memorias" en Revista Circo Atayde, No. 1, Febrero de 1946.

Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Bateson, Birdwhistell, La nueva comunicación, Barcelona, Kairós, Selección y estudio preliminar de Yves Winkin, 1994.

Callois, Roger, Los juegos y los hombres, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1984.

Collins Pocket Francés, México, Editorial Grijalbo, 1997.

Cosío Villegas, Daniel, La República Restaurada, México, Editorial Hermes, 1990.

Diccionario Ilustrado de la Lengua Española, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1995.

Espinosa García, Samuel, Aspectos jurídicos laborales de los trabajadores de circo y su posible contratación colectiva, México, UNAM, 1988.

Fuentes, Gloria, Circa, Circus, México, Lotería Nacional, 1994.

Garrone, José Alberto, Diccionario Jurídico Abeledo-Perrot, Buenos Aires, Abeledo Perrot, Tomo III, 1993.

Gascón Mercado, Julián, El payaso mexicano, México, Editorial Diana, 1975.

Gurievích, Zinovii, Sobre los géneros del circo soviético, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1986.

Gutiérrez Nájera, Manuel, "Circo y acrobacia. Desde la torre a la plaza" y "Circo y acrobacia. Diversiones denigrantes", en Espectáculos, México, UNAM, 1985.

H. Castagnino, Raúl, El circo criollo. Datos y documentos para su historia 1757-1924, Buenos Aires, Editorial Lajouane, 1953.

Hobsbaum, Eric, Sobre la historia, Barcelona, Ed. Crítica, 1998.

Huizinga, Johan, Homo Ludens, Madrid, Editorial Alianza, Traducción de Eugenia Imaz, 1984.

Inzúa Canales, Victor, "El circo en la cultura" en Caleidoscopio cultural: Imágenes multifacéticas de la cotidianidad, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1997.

Jara, Jesús, Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones, Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas, 2000.

Katz, Friedrich, Pancho Villa, Grandes Protagonistas de la Historia Mexicana, México, editorial Era, 1998.

Maria y Campos, Armando de, Los payasos, poetas del pueblo, México, Ediciones Botas, 1939.

Marroquí, José María, La ciudad de México 1824-1898, México, La Europea, Vol. I.

Morales, Alfonso, ¿Ver para creer! El circo en México, México, Editado por el Museo de Culturas Populares, 1986.

Murray, Marian, ¡Circus! From Rome to Ringling, Conneticut, Greenwood Pres, Publishers Wesport, 1973.

Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México (1538-1911), México, Editorial Porrúa, Tomos I, II y IV, 1968.

Revolledo Cárdenas, Julio, La fabulosa historia del circo en México, México, Editorial Escenología AC., 2003.

Rybczynski, Witold, Esperando el fin de semana, Barcelona, Editorial Emece, 1992.

Sahagún, Fray Bernardino de, Historia de las cosas de la Nueva España, México, Editorial Porrúa, 1982.

Speaigh George, A history of the circus, San Diego, A. S. Barnes and Co., inc., 1980.

Torquemada, Juan de, Monarquía Indiana, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo I, IV, 1976.

Towsen, John H., Clowns, New York, Hawthorn Books, Ink., 1976.

Viqueira Alban, Juan Pedro, ¿Relajados o reprimidos?. Diversiones públicas en la ciudad de México durante el siglo de las luces, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Walker Márquez, Rebeca, ¿Cirqueros o circenses? Una aproximación socioantropológica del Circo, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Febrero de 1995.

Walker Márquez, Rebeca, “El juego ‘mágico’ del circo”, en Mirada Antropológica: Antropología, historia y sociedad, México, Vol. 1, No. 2, abril-junio, 1994.

Watzlawick, Paul, Teoría de la comunicación humana, Barcelona, Herder, 2002.

HEMEROGRAFÍA

Caballero Jorge y Olivares Juan José, “Protesta en el Zócalo por el trato dado a los animales en el circo Ringlins Brothers”, en La Jornada, Sección La Jornada de en medio, México, 3 de mayo del 2003.

Conteras O. Claudia, “La nueva propuesta de los hermanos Atayde presenta al grupo Cristal y Acero para cautivar a generaciones jóvenes”, en El Universal, Sección Espectáculos, México, 3 de enero del 2004, pág. 6.

León Zaragoza, Gabriel, “En México vi un público como en ningún otro lugar del mundo: Frere”, en La Jornada, Sección Espectáculos, México, 15 de agosto del 2004, pág. 22a.

Ley de protección a los animales del Estado de México, publicada en la Gaceta del Gobierno el 4 de septiembre de 1985.

Nueva ley de protección a los animales del Distrito Federal 2002, publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 26 de febrero del 2002.

ENTREVISTAS

Alvarado Lozano, Luis, entrevista realizada en su hogar, el 15 de febrero del 2004.

Atayde Guzmán, Alfredo, entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Atayde Guzmán, Alfredo, entrevista realizada el 1 de diciembre del 2003, en la carpa Astros.

Ceballos, Edgar, entrevista realizada el 24 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Fuentes Gasca, Alejandro, entrevista realizada en el Pabellón Gran Sur, 2 de mayo del 2003.

Fuentes Gasca, Alejandro, entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Revolledo Cárdenas, Julio, entrevista realizada el 26 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Sosa, Roberto, entrevista realizada el 27 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

Vázquez Abelleira, Raúl, entrevista realizada el 19 de abril del 2003.

Serrano Díaz, Federico, entrevista realizada el 24 de marzo del 2003, en el Centro Nacional de las Artes (CNA).

INFORMACIÓN EXTRAIDA DE INTERNET

Serrano Díaz, Federico, “Una vida por el circo: Memorias de don Andrés Atayde Arteché”, publicado en la página del Circo Atayde Hermanos.

Entrevista realizada por Ramón Sopena a don Alfredo Atayde Guzmán, para el periódico El Universal, el 14 de agosto del 2004.

Entrevista realizada por Eugenia Sevilla a don Alfredo Atayde Guzmán, Grupo Reforma, últimos meses del 2002, Incluida en la página del Circo Atayde Hermanos.

DOCUMENTAL

“Circo Mexicano”, México Nuevo Siglo, México, Derechos Reservados, Editorial Clío, Libros y Videos S. A.. de C. V. MMIII.

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Agradezco el amable servicio prestado por las personas encargadas de los siguientes acervos:

“Biblioteca Nacional”

“Juan Comas”, Instituto de Investigaciones Antropológicas

“Justino Fernández” Instituto de investigaciones Estéticas

“Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas

“Rubén Bonifaz Nuño”, Instituto de Investigaciones Filológicas

“Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras

Archivo Histórico del Distrito Federal