



FRONTERAS CIRCENSES

ANTECEDENTES,
DESARROLLO
Y ARTE
DEL CIRCO

Beatriz Zamorano Navarro

Socorro Merlín

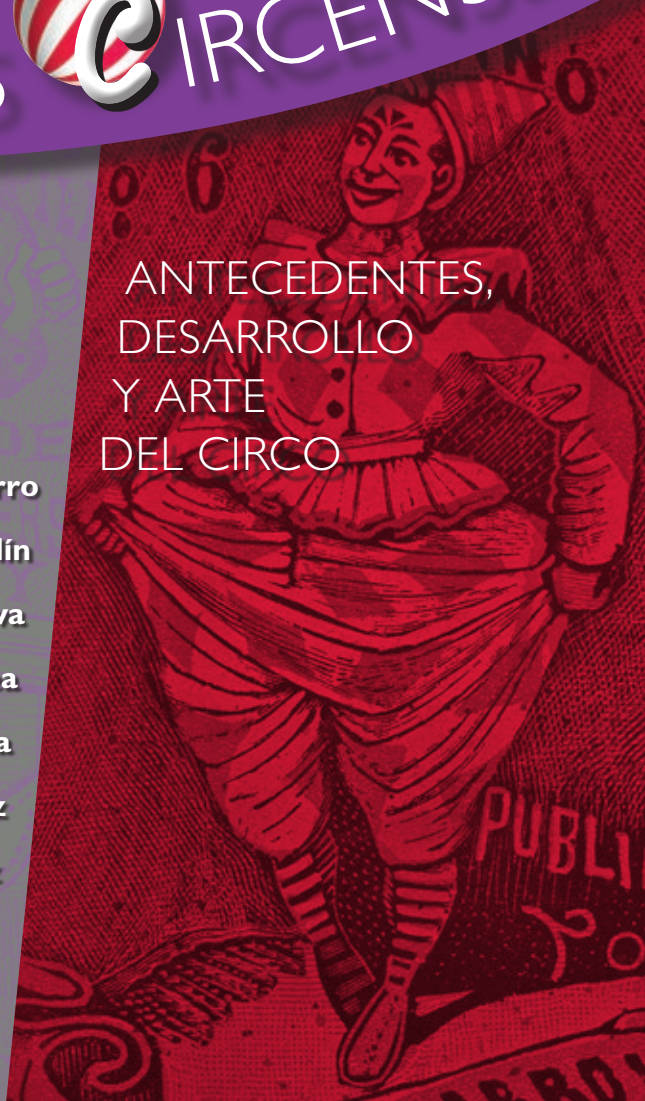
Francisca Miranda Silva

Andrés Reséndiz Rodea

Luz María Robles Dávila

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Sofía Irene Velarde Cruz









FRONTERAS @ CIRCENSES



FRONTERAS CIRCENSES

ANTECEDENTES, DESARROLLO Y ARTE DEL CIRCO

Beatriz Zamorano Navarro

Socorro Merlín

Francisca Miranda Silva

Andrés Reséndiz Rodea

Luz María Robles Dávila

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Sofía Irene Velarde Cruz

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

CONSUELO SÁIZAR

PRESIDENTA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

TERESA VICENCIO ÁLVAREZ

DIRECTORA GENERAL

MARICELA JACOBO HEREDIA

SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

RICARDO GARCÍA ARTEAGA

DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN

E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

CARLOS-BLAS GALINDO

DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN

E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

DISEÑO DE CUBIERTA: Yolanda Pérez Sandoval

VIÑETA: © Clivia-Fotolia.com

Proyecto apoyado por el Programa de Apoyo a la Docencia,
Investigación y Difusión de las Artes, PADID

© D. R. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560, México, D. F.

Primera edición 2012

ISBN: 978-607-605-176-4

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

ÍNDICE

Presentación	11
De payasos, locos, mimos y saltimbanquis SOCORRO MERLÍN	15
Antecedentes de los cirqueros en México: chocarreros, titiriteras, maromeros, prestidigitadores y otros prodigios MIGUEL ÁNGEL VÁSQUEZ MELÉNDEZ	33
Las artes circenses en los títeres de Rosete Aranda FRANCISCA MIRANDA SILVA	51
La importancia de llamarse <i>Rabanita</i> . Grandes poetas de la Mixteca Baja oaxaqueña LUZ MARÍA ROBLES DÁVILA	63
Construcción y evolución de la imagen del payaso en el arte SOFÍA IRENE VELARDE CRUZ	77
El circo de los pintores de México BEATRIZ ZAMORANO NAVARRO	99
El circo en el cine mexicano ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA	129



P R E S E N T A C I Ó N

Los procesos de socialización necesariamente transcurren en la identidad con el semejante, cercano o no: las individualidades se agrupan e identifican por las experiencias que comparten. En las calles y plazas de las ciudades los diferentes grupos sociales que nunca comerían juntos, comparten a fuerza del tránsito un espacio común donde confluyen las experiencias que su entorno les proporciona, tal es el caso de los espectáculos públicos. Basta una pequeña área para que, de un momento a otro, inicie de la nada una algarabía sembrada por un actor callejero. Se transforma el simple lugar en un proscenio en el que se convocan las emociones humanas.

Pero no es el espectáculo como el de la humanidad contemporánea, sino el de antiguo ambiente, de siglos pasados, en donde ese modo de dirigir la atención al goce permitía cambiar la conciencia por un momento para desalienarse del hambre, de los conflictos aspiracionistas y de la rutina del har-tazgo o de la necesidad; en fin, para ser iguales. Los saltimbanquis, titiriteros y el circo otorgan un elemento mágico por su prodigiosidad. Esas deltas que formamos los ríos de gente nos agrupamos, hasta hoy, alrededor de acontecimientos extraordinarios. En el presente libro los autores se preocuparon por hilvanar, a través del hallazgo y análisis de los espectáculos públicos, los temas y personajes paradigmáticos que encontraron ese elemento humano que transforma a los espectadores en semejantes.

El circo aparece de un momento a otro en nuestros pueblos o barrios, con grandes construcciones dignas de un arquitecto de lo irreal. Una gran carpa convierte el terreno baldío en un lugar de transmutación donde los animales adquieren diestras prácticas humanas: hablan y se comunican, andan sólo en las extremidades anteriores y manipulan con destreza las máquinas que inventó la humanidad; y ésta se convierte en animales voladores o en cuadrúpedos implumes, y si no dejan de ser hombres aparecen con una máscara que en realidad no lo es: el payaso vive y hace reír a pesar de sus penas con lágrimas en congelada caída. Es un lugar que por prodigioso nos lanza de lleno a la verdad.

El espectáculo público ha sufrido una metamorfosis, su característica de aglutinante social la adquiere cuando transmite actuaciones, música y enredos a millones de receptores, en lo que se le llama “tiempo real”. Sucede lo mismo en las puestas escénicas, las proyecciones de películas y la ejecución de conciertos, que compartimos con el otro; porque *estar-en-el-mundo* sería la naturaleza del espectáculo actual que parte de un hecho programado en un lugar y medio establecido para su exhibición; ahí llegamos, no nos encontramos. Las multitudes se han disgregado, como público somos iguales pero de una manera muy distinta: nos han cosificado en una soledad que nos devora. La ventaja que nos otorgaba el espectáculo callejero era reconocer la semejanza con el otro porque también presenciábamos lo que nos unía: las respuestas sentimentales, de ira, alegría o tristeza.

La maestra Beatriz Zamorano (1955-2011), atenta a estos cambios, buscó la manera de identificar representaciones y rescatar las historias que conformaron ese espectáculo público, que entendía el *ser-en-el-mundo* que construye entrelaces de unidad y similitud; así, recorrió los centros de investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en busca de respuestas a dudas que le surgían a cada paso. Eso la motivó para proponer a maestros de distintas disciplinas analizar el fenómeno del espectáculo público por antonomasia que es el circo.

Entrelazó las investigaciones de Socorro Merlín con genealogías respecto a manifestaciones arquetípicas como la de Mame Iambo que, con origen en los misterios de Eleusis, los mimos representan aun hoy para hacernos reír como a Deméter en el tiempo mítico; así como las correlaciones que realizó Miguel Ángel Vásquez para identificar los orígenes de la tradición cirquera mexicana. Gracias a una investigación documental acuciosa, nos hace saber el tipo de personajes que actuaban, la importancia de las *casas de maromas* y los artistas itinerantes para las finanzas públicas, y la diversión y el desarrollo de nuevas profesiones como el actor de comedia.

También, las “Máquinas Reales” a las que refiere Francisca Miranda, quien desentraña la complejidad de su manipulación a partir de la maestría de las familias Aranda y Rosete Aranda, en cuyas agrupaciones las marionetas eran manejadas por modernas Moiras cuyo destino siempre era dictado por un ser superior en ferias y mercados. Pero no se quedó ahí, era preciso alejarse de las ciudades, para lo cual Luz María Robles contribuye con un capítulo consagrado a la maroma campesina, aun hoy ejecutada por los “graciosos” del pueblo, herederos de don José Soledad *Chole* Aycardo.

En cuanto a la representación visual, Sofía Velarde estudia obras de distintas épocas e identifica los rasgos que caracterizarían al payaso; Beatriz Zamorano da otro paso, analiza cómo y porqué el circo y sus personajes cautivan a los pintores de México; de tal suerte hace una historiografía del circo a partir de su representación. En el texto final se utilizan obras cinematográficas cual expedientes de un archivo: Andrés Reséndiz realiza una investigación histórica bien lograda en la que confronta datos e imágenes para establecer tradiciones circenses y suertes, relacionando hechos del siglo XX con historias originarias del circo en México.

Debemos agradecer al investigador Andrés Reséndiz Rodea que haya continuado con el proyecto que encabezó Beatriz Eugenia Zamorano Navarro, y que gracias al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Centro Nacional de las Artes, podamos tener en nuestras manos este libro.

GERARDO LÓPEZ LUNA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS



De payasos, locos, mimos y saltimbanquis

SOCORRO MERLÍN

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Para comprender las características del payaso actual es necesario indagar sobre la comicidad, quiénes fueron los personajes anteriores a él, cuáles son los espacios donde ofrece su actuación, a qué públicos se dirige, cómo se viste y por qué, su lenguaje, las situaciones que propicia con su actuación y lo que significa, a fin de cuentas, ser payaso. Trataremos de revisar, al menos en una síntesis, lo que le da vida y sentido, su historia y su quehacer.

Es muy probable que la comicidad haya sido una de las diferencias entre los primeros homínidos y el *homo sapiens*. Se trata de una expresión muy frágil, rápidamente se vuelve obsoleta; un trabajo actoral cómico requiere de capacidades, disposiciones personales y técnicas que se adquieren y se mejoran con el tiempo.

Lo cómico es parte del arte, porque si el arte es una expresión que altera la realidad y la prolonga más allá de su contexto, la comicidad la distorsiona y se complace en retorcerla y verla bajo una lupa deformante que resalta los momentos ridículos de las acciones humanas, o los movimientos mecánicos del cuerpo en función de lo equívoco, de lo que no es natural. Martin Robert apunta otras posibilidades al afirmar que el encuentro del cuerpo y el espíritu es uno de los motivadores de lo cómico, y agrega que si lo cómico reside en la confrontación de dos lógicas distintas, esto se efectúa, necesariamente, por la actualización de las contradicciones.¹ Desde luego que se trata de dos

¹ Martin Robert, *Le propre de l'homme, la signification du rire ou le caractère spirituel du comique. Le rire*, París, Printemps-Été, 2002, p. 17.

lógicas: la del mundo llamado “normal” de la vida cotidiana, y el mundo al revés de lo cómico.

El proceso de la comicidad requiere una mente lúcida para percibir los momentos que ponen en contraste las dos lógicas y tener una ágil respuesta para jugar con la seriedad, invertirla y volverla risible. El cuerpo y el espíritu de quien ríe no están en tensión sino relajados. La risa surge espontánea ante la sorpresa intempestiva de la situación divertida, seguida por una sensación de bienestar y gozo.

A lo largo de la historia es posible rastrear testimonios sobre situaciones cómicas que tienen que ver con distender un ambiente o divertir a un público, por un lado en hechos rituales, y por otro en fiestas, celebraciones y más tarde en comedias. La distensión y la risa se aplican a muy diversas situaciones buscadas, preparadas o improvisadas. Distensión se aplica a una situación producida por fuerzas o estímulos negativos que ha dejado de ser tirante. La risa surge ante la caricatura de una situación “normal”, en la cual el testigo o receptor de la broma o chiste se distancia de la situación misma y no se compromete con ella, sino que la disfruta.²

La tensión puede romperse por palabras o gestos que surgen de alguna coincidencia, por repetición o imitación exagerada de la propia situación tensa, por la intervención de alguien que no sufre ese estado de ánimo, o por el mismo sujeto que, impulsado por su estado tirante, comete una acción equivocada, ridícula, exagerada o que no tiene que ver con el contexto en el que se encuentra, lo que provoca la risa y el rompimiento de la tensión del propio sujeto y de otros.

La diversión, aunque también tiene que ver con el regocijo y la risa, quiere decir “apartarse de algo”. Un chiste, una broma, una fiesta, se apartan de lo cotidiano, de lo llamado “normal”. El tiempo festivo irrumpe en la organización establecida de la vida diaria para quebrantar las normas, enfrentar al Yo con su Id y su Súper-yo y desafiar la idea de la Naturaleza, el cosmos y el caos. La confrontación de estas fuerzas produce un espacio de ruptura, descubrimiento, cambio, confirmación, provoca conductas anómicas y es contraria a las actividades organizadas bajo las reglas sociales.

Sin embargo, el estallido de la fiesta no siempre presupone sentimientos de alegría o felicidad; al estar unida estrechamente a lo sagrado lleva consigo

² Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation général*, París, Sedes, 1991, p. 39.

lo terrible, el miedo, el horror y sentimientos encontrados de vida y muerte. Desde tiempos inmemoriales estos contrastes han permeado en el imaginario colectivo y podemos encontrarlos en todas las culturas, por ejemplo, las fiestas de carnaval realizadas en distintos lugares de México. Se percibe en la cultura tzotzil cuando los participantes, changos o negros, caminan sobre el fuego;³ en la huichola con el desfile de los diablos, y en la mixteca con la danza del tigre y los negros.⁴ En estas danzas la cosmovisión de los pueblos y los contrastes entre divino y humano, entre cielo y tierra, se despliegan en danzas y cantos. Una particularidad es que los negros de las danzas actúan en algún momento como los payasos: bailan dentro del espacio ritual, pero salen de él para asustar a la gente con los chicotes que portan, o para hacerles bromas, y luego volver al baile del ritual.⁵

Jean Duvignaud ha hecho estudios sobre la fiesta en diferentes pueblos de Europa y América y ha encontrado que tiene un sentido muy similar en todos ellos. Afirma que es fuente de creatividad, una puesta en escena del imaginario colectivo, pero carece de utilidad práctica, “no tiene ninguna finalidad más que ser ella misma y más aún, la creatividad que supone, no es creadora sino por las formas que reviste en el curso de su manifestación. Este don gratuito de la fiesta es el mismo de la risa, pertenecen al rango de los juegos”.⁶

La fiesta es un don del imaginario colectivo que maneja los símbolos a su antojo (sin reglas, normas o límites), signos que le vienen bien en su discurrir lúdico. Una de sus principales características es la capacidad de reagrupamiento colectivo, que refuerza lazos empáticos y relaciones interpersonales.

La fiesta ha estado presente en todas las civilizaciones. Ya en los tiempos arcaicos tenían la doble presentación de la seriedad y lo cómico en bailes y sátiras. Para encontrar su origen hay que ir al encuentro de los mitos de todas las culturas, ligados estrechamente a la religión como fueron en Europa las fiestas dionisiacas, los misterios eleusinos o el rito de Deméter esclarecido

³ Victoria Reifler Vriker, *Ritual Humor in Highland Chiapas*, San Antonio, Texas, University of Texas Press, Austin & London, 1973.

⁴ Jorge Hernández Díaz y Graciela C. Ángeles Carreño, *Carnavales en la Mixteca*, México, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

⁵ Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista 1. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 87-89.

⁶ Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Suiza-México, Weber, 1981.

por el etnomicólogo Gordon Wasson.⁷ En América los bailes, juegos y chistes de cómicos y contrahechos.

En las ceremonias europeas el arrebató psíquico impulsado por la ingestión de vino y alucinógenos proporcionaba un estado de disposición para incrementar las percepciones sensoriales, y con éstas la ejecución de conductas paranormales con una importante dosis de euforia. La percepción así agudizada daba lugar a imágenes procedentes del inconsciente relacionadas con deseos y frustraciones. En un estado exaltado por medio de alucinógenos, los sueños, ensoñaciones e imaginación se confunden con los de la vida cotidiana.

Los poetas griegos que cantaron estos raptos o se refirieron a ellos para satirizar usos y costumbres, utilizaron una forma de verso llamado yámbico, en oposición a los versos dítirámicos usados por la tragedia. Al revisar los mitos, se encuentra que yambo, o iambo, se relaciona con un personaje llamado Iambe o Mame Iambe, en los ritos eleusinos, o Baubo en los ritos órficos, nombre que significa “entrañas”. El personaje de Mame Iambe es una enana sin cabeza con la cara en el vientre, identificada después con los Blamya del reino del Preste Juan,⁸ tan buscado por Marco Polo y otros tantos viajeros de la Edad Media. Todavía hoy se pueden ver algunos mimos que se pintan una cara en el tórax para hacer gestos con el vientre.

En el poema homérico Iambe, en la casa de Celeo, hace reír con sus visajes a Deméter apesadumbrada por la pérdida de su hija antes de ir a buscarla al Hades. En esa casa le dan a Deméter un vino que, se presume, estaba preparado con cornezuelo de centeno, un alucinógeno. El vino y los visajes de Iambe hacen olvidar a Deméter su pena.⁹

Mame Iambe es una de las más antiguas referencias mitológicas griegas a personajes cómicos y deformes. El mito de Deméter tiene implícita la relación entre el mundo ctónico dionisiaco y la superficie, y entre ésta y los dioses, relación que marcará a los actores de las sátiras griegas ante la tímele, y después a los mimos en las comedias y plazas. En el siglo III d. C. la cultura romana reconoció oficialmente al género cómico y satírico de los griegos

⁷ Gordon Wasson, *El camino de Eleusis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 116-117.

⁹ El poema homérico de esta referencia está traducido en Gordon Wasson, *op. cit.*, pp. 95-120.

con el nombre de farsas y atelanas, en las que la desmesura, desproporción y exageración rivalizaban en la imitación de personajes conocidos. En Roma nació la palabra *buffone*, bufón, que tiene que ver con lo gracioso y lo satírico. El término formó parte de lo que los críticos llaman la *comedia vulgata*, o *vulgar comedy*, como le dicen los ingleses.¹⁰ A partir de este reconocimiento a lo bufonesco se incorporaron personajes femeninos, que habían quedado atrás con Mame Iambo. Las representaciones fársicas tenían acompañamiento de música de varios instrumentos, en las que lo obsceno, lo ridículo, lo chistoso y lo exagerado tomaban forma de diálogo improvisado en lenguaje popular, mezcla de latín y dialectos, dicho por los sempiternos tipos de las atelanas: jorobado, viejo, tonto y avaro, con los nombres de Dosennus, Bucco, Maccus y Pappus, progenitores todos ellos de mimos, juglares, saltimbanquis y *clowns*, antecedentes de la Comedia del Arte.

Con el tiempo los grupos de cómicos se disgregaron y practicaron la trahumancia porque no los dejaban asentarse en ningún lugar, los consideraban peligrosos, podían decir cosas que a los demás les estaba prohibido. Se hacían acompañar de un oso, chango o perro a los que amaestraban para bailar en la plaza principal de los pueblos. En el centro de estas plazas medievales había un banco, o banca de madera, donde se hacían intercambios monetarios (de allí la palabra banco para transacciones de dinero). Como los bufones y los cómicos no tenían con qué pagar, realizaban en cambio sus números de equilibrismo, decían fábulas graciosas o realizaban números con sus animales. A este pago se le llamó moneda de chango o mono, en francés *monnai de singe*.¹¹

Muchos de estos funámbulos inventaban deformidades, adherían al cuerpo jorobas, fingían ser locos, presionaban la realidad hacia un imaginario tan horroroso que parecía cómico. Para no asustarse del más feo, entre jolgorio y risas, lo hacían rey en Carnaval otros tan desvalidos como él. Transmitían noticias, chismes de la cotidianidad y de la ficción, cantaban, bailaban, daban maromas, tocaban instrumentos, llevaban animales, herencia del circo romano y antecedente del circo moderno,¹² y vendían toda clase de objetos;

¹⁰ Anthony Caputi, *Buffo: The Genius of Vulgar Comedy*, Detroit, Wayne State, University Press, 1978, pp. 19-120.

¹¹ Gaston Escudier, *Les saltimbanques: leur vie, leur moeurs*, París, Michel Lévy frères, 1875.

¹² Mario Verdome, *Il circo romano. Recreazione*, Roma, Genaio-Febraio, Dopolavoro Italiano, 1958.

voceaban, y cuando la gente estaba reunida, actuaban ante ella. Hacían de todo, hasta unas plataformas elevadas para hacerse ver por la gente que gustaba de sus chanzas y los seguía a los lugares por donde recorrían la legua con otros compañeros, como hacían las carpas trashumantes en México desde el siglo XIX.¹³ Algunos locos con más suerte, presencia, arrojo o capacidades versificadoras y musicales penetraban en los castillos.¹⁴ Allí estos juglares enanos y contrahechos distraían el ocio de reyes y señores, se volvían bufones de corte, “sabandijas de palacio”, que divertían a los reyes con sus verdades. Algunos quedaron plasmados en los cuadros de pintores famosos.¹⁵ Otros cómicos participaban en los entreactos de las representaciones teatrales en los palacios, como en el teatro español; éstos serán los futuros *clowns*. Eran los *farceurs*, los *joculatori*, juglares de la Edad Media. Cómicos que fingían locura para sobrevivir.

En estos tiempos se hizo la diferencia entre *clown* (payaso) y el bufón. En francés *clown* se decía *claune* y *fou* (loco o bufón), atractivo por su inocencia tierna o cruel, solitario y generoso; pintada su cara de blanco, pertenece al mundo de la poesía y del humor, sea por el brillo de su imaginación o por la tristeza de no poder volar más alto.¹⁶ Está más emparentado con Polichinela que con Brighella o Arlequín.

El loco, el bufón, contrariamente al payaso blanco, es muy humano, denuncia, transgrede y engloba todo lo cómico. Su locura exalta todo lo terreno que resulta grotesco, es un actor de tonterías que son las que rigen al mundo según Erasmo de Rotterdam.¹⁷ Representan ante quien quiera escucharlos. Este tipo de loco está más emparentado con el payaso, vestido y pintado exageradamente. Hace contraste con el payaso pintado y vestido de blanco, porque éstos usan un lenguaje delicado y en verso, en tanto que los otros son alborotadores, bullangueros, atropellados y su lenguaje es el del pueblo, el de los locos y los tontos, el del contrasentido.

¹³ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, 1995.

¹⁴ Serge Martin, *Le fou roi de Théâtres. Bouffonneries 13*, Francia, Cazillac, 1985.

¹⁵ Héctor Pérez-Rincón, “Deformidad, patología y arte”, *Jano*, núm. 1683, Madrid-Barcelona, 2008, pp. 54-56.

¹⁶ Serge Martin, *op. cit.*

¹⁷ Erasmo de Rotterdam, *El elogio de la locura*, México, Espasa Calpe, 1953, 1999.

Las ciudades de Europa en el siglo XVIII eran ya grandes capitales; teatro, feria, circo y variedad se posesionaban de los alrededores. Saltimbanquis, bailarines, hombres fuertes y mujeres vestidas con mallas color de rosa y mínimos trajes bordados de lentejuela, músicos, enanos y mujeres salvajes y barbudas, hombres perro y gigantes se pusieron de moda en ferias y circos. Todos divertían a chicos y grandes. Trabajaban en barracas muy pobres, sucias y mal alumbradas, en donde el ruido era atronador, porque junto con la música de instrumentos de cobre se escucha intermitentemente el ruido de la pólvora de los cohetes para atraer al público. Estos funámbulos amaban el ruido y la estridencia.

Alrededor de 1783 en Londres y París nació el circo moderno. Empezó por ser un espectáculo de caballos amaestrados, que se enriquecería poco a poco con los saltimbanquis y sus animales, perros, osos, changos, con los magos, equilibristas y monstruos trashumantes. Los primeros circos europeos daban funciones con los caballos en un redondel al aire libre. Antonio Franconi, de origen veneciano asentado en Francia, incluyó en las acrobacias con caballos pantomimas y números de equilibrio.¹⁸ El circo bajo una tienda fue llevado de Inglaterra a Estados Unidos por Ricketts en 1775 y Cooke en 1830. Barnun, a quien muchos otorgan la paternidad del circo estadounidense, llegó en 1835. Lo que le hizo famoso, dice Sebastián Gash, fue la exhibición de una negra de la que él decía tenía 150 años y había sido nodriza —afirmaba— del general Washington.¹⁹ No se puede negar que Barnun fue un gran payaso.

El *clown* o payaso tiene una trayectoria compleja. Aparece en las postrimerías del siglo XVI. Eduardo Ugarte²⁰ refiere que el primero de todos fue Tarleton, un comediante inglés. Tenía una figura peculiar, era chato y bizco. Usaba un vestido tosco, gorra con botones, botas bajas de los aldeanos de la época y una bolsa de cuero pendiente del cinturón. Además de hacer comicidad, tocaba una flauta y un tamboril. Actuaba en pequeños entretenimientos

¹⁸ Chistian Oger, *Antonio Franconi dans la vie et les spectacles a Rouen (1776-1779)*, París, Union des historiens du cirque, 1958, pp. 5-27. Fondo documental La carpa en México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

¹⁹ Sebastián Gash, “El circo. Circo, teatro y variedad”, en José María Pean *et al.*, *Teatro, circo y music hall*, Barcelona, Argos, 1967, pp. 29-30.

²⁰ Eduardo Ugarte, “El hombre y su teatro. El *clown*”, *Novedades*, suplemento *México en la cultura*, núm. 239, México, 18 de octubre de 1953, p. 6.

cómicos con música llamados *jigas*. Hay que recordar que la comicidad de estos histriones hacía burla, como toda la sociedad de ese tiempo, de los campesinos considerados bobos, tontos y no dignos de completa razón; en tanto que las clases en el poder suponían esgrimir la verdad, la belleza y todos los sentimientos considerados “altos” e ilustrados.²¹

Otros payasos, Dubois y Gimaldi (1778-1837), con su actuación y personalidad delinearón con mayor fuerza lo que será el payaso. Sobre la cara enharinada llevaban dos bolas rojas en las mejillas y la boca aparecía alargada hasta las orejas por dos bandas de pintura roja. Vestían jubón, gola, medias rayadas y pantalón corto que se ensanchaba por la multitud de objetos que guardaban para su espectáculo y una peluca como una cresta.

Otros *clowns* siguieron la tradición italiana del Arlequín, de cara y vestido blancos y actitud poética de tristeza. Actuaban en el Circo Astley de París y fueron llamados *paillasses*, payasos²² (también quiere decir jergón). J. Moreno Villa asevera que el nombre viene del italiano *pallazo*.²³ Darío Fo, por su parte, afirma que Salvatore Rosa menciona que el personaje *Paglaccio* con la cara pintada de blanco, que aparece en 1532, fue más tarde *Gianfarina* (Juan Harina), y finalmente se transformó en Pierrot.²⁴ La característica de Pierrot es su amor por Colombina y su apego a la luna.

Los *clown* también fueron llamados grotescos (*grotesques* en Francia). El payaso, como el mimo del teatrillo de boulevard, nació otra vez en el modernismo del siglo XIX. *Clowns* y mimos se juntaban y separaban; uno y otro realizaban pantomimas, adoptaban actitudes y vestidos similares: trajes a rayas, pantalones bombachos —huácaro—, sombrero de pico o redondeado como el de Arlequín y Pierrot. Adoptaban nombres que los caracterizaban y a veces se hacían acompañar, como en otros tiempos, de animales, instrumentos, objetos, o de otro compañero al que llamaban Augusto, porque ese fue el nombre del primero. De este modo llegaron a México en los circos del siglo XIX.

²¹ Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.

²² Eduardo Ugarte, *op. cit.*

²³ J. Moreno Villa, “El circo en pliegos de Aleluya”, *Novedades*, suplemento *México en la cultura*, *op. cit.*

²⁴ Darío Fo, *Los payasos. El libro de oro de los payasos*, México, Escenología A. C., 1999., pp. 487.

Por otro lado, en la tradición prehispánica, bailes, danzas, pantomimas y expresiones teatrales (decimos hoy) eran representados tanto en el patio de los palacios como en las explanadas o al aire libre en los *momoztli*²⁵ para ser vistos por la población que asistía y participaba en las múltiples ceremonias de su calendario anual. Moctezuma II gustaba mucho de las pantomimas y de los jugadores de palo. Los grandes señores tenían enanos para divertirlos.

Es sabido por los cronistas que había una parte de la población dedicada a la actuación cómica.²⁶ Estos actores mimaban personajes de la realidad: dignatarios, borrachos, bobos, contrahechos y animales. Hacían burla e imitaban a los jefes, al pueblo sano y enfermo. Pocos testimonios han llegado hasta nuestros días de estas manifestaciones cómicas, pero quedan expresiones residuales en las danzas y maromas. Una de ellas es *El Güegüense*, de la región maya de Nicaragua, obra cómica que aún se representa:²⁷ un personaje de menor condición social se burla de su jefe por medio de diálogos de doble sentido y didascalías, anotaciones hechas al texto fuera de la acción que el actor tiene que interpretar y en su caso improvisar.

Los pueblos prehispánicos, como muchas comunidades indígenas actuales, conservaban un equilibrio entre lo terrible y lo amable, lo grandioso y lo pequeño, el cielo y la tierra, el espíritu y la carne en ceremonias rituales y en lo cómico.²⁸ Con la evangelización los bailes y pantomimas fueron prohibidos por la Iglesia. Su uso se restringió a las fechas marcadas por el calendario eclesiástico. De tal modo, los taquí, acrobacias y bailes realizados en los *netoliztli* o mitotes de los mexicas, fueron considerados como demoniacos, pervertidores y muestra de idolatría.

No obstante la sujeción del poder, los equilibristas, maromeros y chistosos siguieron existiendo y se fusionaron con los que vinieron del otro lado del océano para formar compañías que actuaban al aire libre o bajo tiendas de lona (carpas) o en teatrillos de madera (jacalones). Dos tradiciones de

²⁵ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, tomos I, II, México, Editora Nacional, 1967.

²⁶ *Idem*.

²⁷ José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, *Teatro indio precolombino o Macho ratón*, España, Aguilar, 1964, pp. 117-162.

²⁸ Samuel Martí, *Canto y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 170.

funámbulos se juntaron y produjeron una expresión muy particular propia de este país.

El primer circo en México fue uno de caballitos enanos, en 1790.²⁹ A partir de entonces visitaron el país cada vez con más frecuencia. Introdujeron cambios por los que iba pasando el circo en Europa: dejó de ser espectáculo hípico-mímico-acrobático para convertirse en una variedad de números que integraban poco a poco a otros artistas con distintas habilidades. Los cirqueros mexicanos junto con los extranjeros recorrieron el país a partir del siglo XIX con espectáculos cada vez más complejos. Algunas compañías extranjeras o artistas circenses se quedaron en la ciudad de México y dieron fama a circos como el Chiarini, después Nacional, el Orrin y el Bell. Más tarde brilló y siguió haciéndolo el Atayde con una tradición de padres a hijos. Las revistas de las temporadas de cada año, editadas por la compañía, dan cuenta del esfuerzo que costó a esta familia formar su circo y de los números de equilibristas, domadores, enanos y payasos que destacaron desde sus primeros intentos después de la intervención francesa y su formación como compañía independiente el 26 de agosto de 1888.³⁰

Cuando el circo llegó a México vinieron con él, además de los equilibristas, payasos y magos que exaltan la imaginación y el deseo de lanzarse a las pistas de nuestros propios maromeros, graciosos y contorsionistas. El más destacado de ellos, registrado por las crónicas del siglo XIX, fue José Soledad Arcaydo, quien tenía muchas capacidades circenses. Este cómico fue caballista, equilibrista, payaso, mimo, bailarín, maromero, poeta y versificador. Satirizaba costumbres y actitudes del público que asistía a verlo. Antonio García Cubas³¹ recuerda que Arcaydo fue el mejor payaso; usaba vestido ajustado al cuerpo, la cara enharinada, cucurucho de fieltro en la cabeza ornada con una peluca rizada ceñida a la frente y enagua corta terminada en puntas con cascabeles. Otras veces cambiaba de atuendo y se presentaba con la cara limpia, gran bigote y una gorra con plumas. Arcaydo era bizco, como

²⁹ Armando de María y Campos, *Historia de la maroma*, México, Fondo documental La carpa en México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, s/f, documento mecanografiado.

³⁰ Circo Atayde Hermanos, revistas de la temporadas 1946, 1947, 1949, 1950, 1952, México, Fondo documental La carpa en México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

³¹ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1957, pp. 335-339.

el inglés Tarleton, por lo que su sola presencia, así vestido, debió causar risa. No contento con todas sus capacidades fue productor y organizó compañías de circo, maroma y títeres.

En la convergencia de la historia del cómico europeo y el mexicano apareció un tipo de payaso que adoptó muchas cualidades de sus antecesores mimos, saltimbanquis, equilibristas, bufones, grotescos, locos y gesticuladores. Este tipo heredó, al mismo tiempo, el contacto con el público popular. Fue la cultura del pueblo la que cobijó e hizo crecer sus posibilidades con los cuentos y chistes surgidos de esta misma. Este payaso dice cuentos y chistes que circulan en boca de todos, imita a los que están en el poder y a los circunspectos, y hace mofa de los que están frente a él. Generalmente adopta a otro cómico para hacer mancuerna y así nacen y se reproducen parejas de payasos, uno decididor y chocarrero y otro parco y reservado que recibe los golpes del primero sin inmutarse, tan serio que por eso hace reír tanto.³²

Decir cultura popular es atender a varias parejas de conceptos: alta cultura/baja cultura, risa/seriedad, lo inferior corporal/lo superior corporal, belleza/fealdad, lenguaje pulido/lenguaje grotesco. Todo lo relativo a lo jocoso atiende a una de las partes de estos binomios, la que resalta las cualidades de lo que se dice en la calle, en la plaza pública, en los teatrillos, en las fiestas de barrio, en el circo y, por lo tanto, referido al lenguaje de los farsantes: mimos, locos, bufones, saltimbanquis y payasos. Este lenguaje que viene de lo popular y regresa a él para diversión, regocijo y fiesta.

Los binomios mencionados, tomados del estudio de Mijaíl Bajtín sobre la obra de François Rabelais,³³ y la cultura popular, son los ejes sobre los que gira la actuación del payaso, porque éste surge y se estructura como personaje frente al pueblo. La cultura popular tiene la característica de poseer sus propios códigos alejados de la cultura dominante que le sirven para burlarse del poder y resistirlo. Cada generación de payasos refuncionaliza el lenguaje.

En todos los tiempos las culturas marginales no sólo se han servido de la jerga lingüística, sino también de la expresión corporal; esto puede rastrearse desde los ritos de las culturas antiguas hasta el lenguaje popular contemporáneo y las convenciones por señas cargadas de sátira y doble sentido de los

³² Armando de Maria y Campos, *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México*, México, Ediciones Botas, 1939, p. 234.

³³ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad/PUF, 1985.

cómicos en las carpas de México. La cultura popular festiva en la Edad Media estaba muy ligada con el cronotopo del Carnaval, ese espacio-tiempo que define un comportamiento, un tipo de sujeto social, un ambiente festivo en contraste con el periodo de abstención cuaresmal. En el Carnaval se permiten todas las exageraciones que son mezcla de broma y veras en el lenguaje popular. Las culturas indígenas asimilaron esta fiesta que coincide con las celebraciones de la siembra de los tiempos prehispánicos.

Las imágenes producidas durante el Carnaval son fársicas, a la manera de la caricatura. Bajtín las define: “Hemos denominado convencionalmente ‘realismo grotesco’ al tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones”.³⁴ El grotesco es una mezcla de lo bufo, lo extravagante y lo pintoresco.³⁵ Patrice Pavis refiere lo grotesco al teatro: “Lo grotesco es un arte realista, puesto que reconocemos, como en la caricatura, al objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica”.³⁶ El estilo grotesco fue desdeñado por la cultura dominante, aunque a lo largo del tiempo ha renacido con otros elementos emergentes, presentes en formas literarias, dramáticas o plásticas y, sobre todo, en las manifestaciones festivas de la cultura popular.

La risa, la alegría, la distensión, el camuflaje, son características del Carnaval, en el cual se produce la risa colectiva emparentada con la locura y con el juego de los locos y saltimbanquis. Todo esto es transgresor porque se sale de la norma social. Cuando el público se une a la risa del loco, también comparte con él la transgresión. Bajtín afirma que la tontería es siempre polémica porque está en interrelación dialógica con la inteligencia —con la falsa inteligencia superior— polemiza con ella y la desenmascara.³⁷

Después de este recorrido a ojo de pájaro, hemos llegado a la esencia del personaje cómico, que abarca a todos los que portan las mismas características: locos, mimos, bufones, saltimbanquis y, en fin, payasos. El payaso es la síntesis de todos aquellos que transgreden, confrontan y desafían al poder con la risa provocada por los contrastes de los binomios mencionados, por su relación con la cultura popular, por tomar de ella el lenguaje, los chistes, las críticas, los personajes del pueblo; por contrastar lo ctónico con lo sublime, por exagerar

³⁴ *Idem.*

³⁵ Etienne Souriau, *Diccionario de estética*, Madrid, Akal, 1998.

³⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.

³⁷ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus, 1989, p. 217.

y deformar la realidad cotidiana, por enfrentarse sin ambages al poder ridiculizándolo; por ostentar una fealdad o deformidad como provocación.

La cara del payaso no es bonita, fina o de rasgos clásicos, es más bien una máscara, que en algo se parece a las máscaras de la comedia griega: rostro blanco con una boca muy amplia pintada de rojo o de negro que le llega a las orejas, nariz de bola, chapetones rojos, cejas negras descomunales que abarcan la frente; también puede usar una barba tupida y desarreglada o rodearse los ojos de negro. Su cabeza la presenta generalmente calva, con mechones desgredados a los lados, con un bombín o un sombrero viejo sobre ella, aunque a veces puede usar peluca exagerada de varios colores o de uno solo, rojo o verde.

Su vestuario puede ser de colorines, amplio, bombacho, o un traje de hombre elegante pero muy gastado y no a su medida, o muy grande o muy pequeño, y si es nuevo busca avejentarlo con parches de colores o agujeros. Es posible que lleve chalecos, uno sobre otro. Los zapatos son siempre muy grandes y a veces tan viejos que se ven los dedos de los pies, los suyos o unos postizos de hule. Usa guantes blancos para hacer juego con su cara. Suele llevar o acompañarse de instrumentos musicales demasiado grandes o muy pequeños, además de otros juguetes como sombrillitas, flores, pelotas, platillos y globos.

El retrato así pintado del payaso es grotesco porque es exagerado; a veces espanta a los niños que no están acostumbrados a su figura. Esta imagen está fuera de la cotidianidad, no es como cualquiera de los que están a su alrededor, es provocadora, desafiante, una fiesta en sí misma. Como un actor de la antigua tímele, el payaso delimita su espacio en donde es rey, pero como el bufón, puede salir de él para relacionarse con los que están fuera e incitarlos al desorden. De su boca salen tonterías que engarza como una cadena para estimular la risa de los que lo miran.

A primera vista el payaso es desconcertante. Su caracterización es contraparte de lo bello (clásico), es el otro platillo de la balanza que nivela las fuerzas de la naturaleza. Es un mecanismo parecido al de la caricatura frente a su modelo. Umberto Eco se refiere a ello como un factor dinámico que implica a su totalidad y “hace que el elemento de desorganización formal se vuelva ‘orgánico’”. Dicho en otras palabras, se trata de una “hermosa” representación que hace un uso armónico de la deformación.³⁸

³⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 152-153.

Aquello que deforma o fuerza la naturaleza propia de cada ser resulta una caricatura: ojos bizcos, boca prominente, nariz inmensa, pocos pelos en una calva, gordura o flacura exageradas metidas en un vestido grotesco. Resulta risible porque es una caricatura y a la vez una máscara tras la cual se puede decir mucho sin arriesgar la confrontación directa con el público. Es el mismo efecto cuando se maneja un títere. El muñeco puede decir lo que el actor no.

El concepto de fealdad nos llama la atención sobre las deformidades humanas, sobre la no aceptación del otro diferente que en tiempos pasados se refugió en la comicidad y en el circo para evadir la discriminación; porque el tonto, el loco y el deforme siempre han sido apartados de las sociedades, enviados a los hospitales o abandonados a su suerte.

Estos seres excluidos tomaron la revancha haciendo comicidad, exhibiendo su deformidad, ostentándose como fenómenos. Así se les permitió decir todo lo que quisieran, y en una especie de venganza confrontaron a los discriminadores con su propia figura. Los payasos conservan algo de esta herencia cuando se aplican botargas, jorobas, estómagos prominentes y contrastan volumen corporal con los instrumentos que usan, muy grandes o muy pequeños.

El cómico en su actuación entabla una comunicación triangular. Generalmente hace escarnio de su pareja, si la tiene, como si fuera alguien del público. En un momento de su actuación se dirige directamente a los receptores —como los negros de las danzas— saliendo de su espacio mágico; éstos se intimidan, porque el escarnio que hace de un tercero que no es el público, bajo la forma de su “pared” o de su “Augusto”,³⁹ bien puede identificarse con el público al que interpela. Después de este fugaz intercambio de miradas, rápidamente inicia otra rutina. El público que se ha reído de él ahora lo hace con él, y entonces estos receptores ya no son los interpelados, no son el otro, son el mismo y por lo tanto cómplices.

Como heredero de una larga tradición de funámbulos y chocarreros, el payaso transgrede la norma y es diferente. Aquí no hablamos del payaso que hace comicidad blanca en fiestas de niños, sino del espíritu del payaso, el que deberían tener todos los payasos y que los invade para decir verdades,

³⁹ Augusto se llamaba aquel personaje que entró por casualidad al circo y que el payaso en turno lo aprovechó para formar pareja. Desde entonces soporta todas las bromas y ocurrencias del payaso titular. Estos personajes suelen llamarse “Augusto” o “pared”.



Apipizca



Leopoldo Beristáin



Mario Moreno *Cantinflas*



Caralimpia

aprovechando su máscara y su espacio; ese que se ríe con alguien pero también de alguien y de sí mismo, el que está aferrado a la tierra, que puede soltar aires por el trasero, que se equilibra en un alambre, que dice locuras, que puede enfrentar sin pudor al público tratándolo de tonto; ese que es un inversor de normas porque tiene las suyas que no son nada firmes.

El payaso nos recuerda quiénes somos y nos llama la atención para que no nos tomemos tan en serio porque todos estamos en una cuerda floja y rápidamente podemos virar de lo formal a lo informal, de lo bello a lo feo, de lo agradable a lo desagradable. Estas duplas están presentes en el cotidiano vivir y no sólo en la vigilia sino en el sueño, en el que nuestro inconsciente se hace consciente y en el que somos actores de los más disímboles actos.

¡Que existan siempre los payasos! Que sean la otra parte que nos hace falta para ser auténticos, que funjan como la balanza de nuestra vida, que transiten entre el cielo y la tierra, entre lo grotesco y lo sublime; como lo necesario entre esas dos lógicas, la de todos los días y la de la imaginación y la locura. Que su mundo al revés sea para nosotros como un bálsamo para el caos que nos tocó vivir, y sigamos siendo sus cómplices en hacer locuras y reírnos de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad/PUF, 1985.
- , *Teoría estética de la novela*, España, Taurus, 1939.
- CAPUTI, Anthony, *Buffo: the Genius of Vulgar Comedy*, Detroit, Wayne State, University Press, 1978.
- CEBALLOS, Édgard, selección y textos, con notas de Darío Fo, *El libro de oro de los payasos*, México, Escenología A. C., 1999.
- CID PÉREZ, José y Dolores Martí de Cid, *Teatro indio precolombino*, México, Aguilar, 1964.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1983.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*. tomos I, II, México, Editora Nacional, 1967.
- DUVIGNAUD, Jean, *Fêtes et civilisations: essai d'anthropologie de la fête*, Suiza, Weber, 1993.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, México, Random House Mondadori, 2007.
- FONDO DOCUMENTAL LA CARPA EN MÉXICO, 1860-1950, *Programas, fotografías y documentos*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria, 1950.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier *et al.*, *Formas carnavalescas del arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.
- JÁUREGUI, Jesús y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Historia de la maroma*, México, Fondo documental La carpa en México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes, documento mecanografiado, s/f.
- , *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México*, México, Ediciones Botas, 1939.
- MARTÍ, Samuel, *Canto y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MARTIN, Serge, *Le fou roi des théâtres. Bouffonneries 13*, Francia, Cazillac, 1985.
- MERLÍN, Socorro, *La carpa en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1996.
- OGER, Christian, *El circo. Antonio Franconi. Dans la vie et les spectacles à Rouen (1776-1779)*, París, Union des Historiens du Cirque, 1958.
- PEAN, José María *et al.*, *Teatro, circo y music hall*, Barcelona, Argos, 1967.

ROTTERDAM, Erasmo, *El elogio de la locura*, México, Espasa Calpe, 1991.

SIMMEN, Rene, *Le monde des marionettes*, Suiza, Silva Zurich, 1972.

VERDOME, Mario, *Il circo romano. Ricerche*, Roma, N-7-8, Genai, Febraio, Dopo-lavoro Italiano, 1958.

VIQUEIRA ALBÁN, Pedro, *Relajados o reprimidos: diversiones públicas y vida social en México en el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

WASSON, Gordon, *El camino de Eleusis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

HEMEROGRAFÍA

EL UNIVERSAL, suplemento *México en la Cultura*, México, 18 de octubre de 1953.

PÉREZ-RINCÓN, Héctor, "Deformidad, patología y arte", *Jano, humanidades*, núm. 1683, Madrid-Barcelona, 2008.

REVUE LE PHILOSOPHOIRE, *Le rire*, núm. 17, París, Printemps-Été, 2002.

Antecedentes de los cirqueros en México: chocarreros, titiriteras, maromeros, prestidigitadores y otros prodigios

MIGUEL ÁNGEL VÁSQUEZ MELÉNDEZ
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Entonces en el principio
hubo unicornios,
sirenas,
ninfas,
minotauros,
nacidos del mejor
de los errores posibles.

Selección natural, Benito Taibo



El gusto por la exhibición de criaturas diferentes y ejecutantes de habilidades físicas extraordinarias fue compartido por los antiguos habitantes de Mesoamérica y los conquistadores europeos, lo que facilitó la realización de espectáculos públicos de contorsionistas, animales y hombres deformes en la Nueva España. Esta tendencia, con una variedad de especialidades, prevaleció hasta el siglo XIX, nutrió la imaginación, despertó la curiosidad hacia lo distinto y conformó parte del germen de los actos circenses modernos en México.

FUSIÓN DE TRADICIONES

Algunos cronistas e historiadores señalaron que el señor Moctezuma II gustaba acompañar sus comidas con música y dichos de sus bufones, chocarros y truhanes. Al respecto, Bernal Díaz del Castillo afirmó que se trataba de “unos indios corcovados, muy feos, porque eran chicos de cuerpo y quebrados de por medio”.¹ Por su parte, Antonio de Solís aseveró que el gobernante indígena poseía casas de recreación, es decir, construcciones que albergaban aves de ornato y rapiña, leones, tigres, osos y animales de ponzoña, además de “bufones y otros sabandijas del palacio”, entre ellos “los enanos, los corcovados y otros errores de la naturaleza” resultado de una deformidad congénita o “desfigurados” por sus padres para procurarles los cuidados de la vida palaciega.² Finalmente, Alfredo Chavero distingue entre los bailarines a quienes fingían ser “viejos corcovados”, “truhanes” y “bobos”, principalmente en las piezas de “mucha risa”; además refiere que se disfrazaban de insectos y animales, se montaban en “zancos altísimos” o en pirámides “de tres hombres subidos uno sobre otro”.³

En coincidencia, durante el reinado en España de la dinastía Habsburgo habitaba en los palacios de la corte un grupo denominado *gente de placer*, que procuraba la diversión de sus amos por medio de juegos, ejecución de suertes, o simplemente mostrando su cuerpo o algún rasgo distintivo, evidente en los enanos y dementes.

Además de los encargados de divertir a los gobernantes, en Europa algunos libros sagrados, crónicas de viajeros, relatos orales y pictografías alentaban la imaginación y daban certeza acerca de la existencia de criaturas como los gigantes, pobladores antediluvianos de la tierra; los pigmeos o enanos, compañeros de los colosos y con poderes mágicos; las sirenas y tritones, habitantes de los mares inhóspitos; los cinamólogos o cinocéfalos, humanos con cabeza de perro; los tusaduchas, distinguidos por sus enormes orejas, y los hombres alimentados con el aroma de las flores. En correspondencia, varios exploradores, soldados y misioneros españoles aseguraban haber visto

¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1967, p. 167.

² Antonio Solís, *Historia de la conquista de México*, México, Porrúa, 1973, pp. 170-171.

³ Alfredo Chavero, “Historia antigua y de la conquista”, en *México a través de los siglos*, tomo 2, México, Cumbre, s. a., pp. 338, 343 y 364.

algunos de los portentos enlistados u otros igualmente asombrosos en las tierras conquistadas.⁴

Ante semejante imaginería resulta razonable la intención de mostrar al público a cualquier recién nacido con alguna diferencia anatómica, lo cual le auguraba cierta permanencia en las actividades recreativas. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII la fusión de tradiciones del espectáculo, mexicana y española, había fraguado. Sus artífices fueron miembros de los grupos marginales de la sociedad novohispana.

MARGINADOS Y SOSPECHOSOS

La reconstrucción del coliseo adscrito al Hospital Real de Naturales, su arrendamiento anual a particulares y la reglamentación de los actos en el mismo, revelan la predilección oficial por la representación de comedias sobre otras recreaciones escénicas. Las razones de esta preferencia radican en la trascendencia social del teatro como un medio de difusión de las buenas costumbres y a su importancia económica, en tanto se encontraba entre las fuentes de ingresos más cuantiosas para el sostenimiento del Hospital. Por esos mismos motivos se prohibió la instalación de pequeños teatros, considerados por un cronista “escuelas de Satanás y ruina de la juventud”.⁵

Pese a las supuestas conexiones diabólicas y a la prohibición expresa en los reglamentos, en la ciudad de México se establecieron dos tipos de espacios alternativos: las casas de maromas y las accesorias. Las primeras estaban conformadas por un patio dentro de una vecindad donde se presentaban suertes de maroma, contorsión, equilibrio, títeres o comedias de muñecos, lidia de novillos y pirotecnia, en temporadas de varios meses. Las otras eran habitaciones pequeñas, con una puerta amplia para observar a los seres deformes, máquinas y artificios, expuestos durante unos cuantos días.

⁴ Luis Weckmam, *La herencia medieval de México*, tomo 1, México, El Colegio de México, 1984, pp. 82-100; *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2002, edición facsimilar de la de 1732, tomo 2, p. 598.

⁵ Gutiérrez Dávila, “Memoria histórica de la congregación del oratorio de la ciudad de México”, en Antonio Rubial García, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Taurus, 2005, p. 163.

Si la renta del coliseo favorecía al Hospital de Naturales, el Ayuntamiento capitalino incrementaba sus fondos por medio de la expedición de licencias para el funcionamiento de las casas de maromas. Acorde con ello, en los registros de esa institución se consignan numerosos permisos concedidos en el periodo de 1792 a 1794, enlistados en el cuadro 1. Podemos ver que la Plazuela y Barrio de la Palma, la calle de Arsinas y la Plazuela de Juan Carbonero es presumible que delimitaran la zona urbana habitada por volatines,⁶ a donde podían concurrir los aficionados a los espectáculos de suertes acrobáticas y de muñecos; también resalta la llamada Plazuela del Placer, denominación contraria al buen orden y moderación pretendidos por las autoridades.

CUADRO 1 - LICENCIAS PARA CASAS DE MAROMA EN LA CIUDAD DE MÉXICO		
AÑO	UBICACIÓN	ACTIVIDAD
1792	Calle de Arsinas	Maroma
1793	Calle de Quesadas	Títeres
	Calle de Santísima	
	Calle de San Camilo	
	Calle de Corchero	
	Calle de Manito	
	Calle de San Juan	
	Calle de Corcheras	
	Barrio Necatitlán	Maroma
	Plazuela de Juan Carbonero	
	Plazuela del Placer	
	Plazuela de la Palma	
	Barrio de la Palma	
	Puente Peredo	
Calle de Arsinas	Maroma y equilibrio	
Barrio de San Juan	Maroma y títeres	
Barrio de la Palma	Comedias	
Calle de Mirandas		

⁶ Se usa lo mismo volatín y volantín, términos asociados con voltereta.

1794	Calle de las Moscas	Maroma
	Calle del Obraje del Portillo de San Diego	
	Puente de Peredo	
	Barrio del Hornillo	Comedias
	Casa del Rosario Callejón de Recabado	Comedias de muñecos

Fuente: Archivo Histórico del Distrito Federal, Diversiones Públicas, vol. 796, exp. 9-II y 15.

La cantidad de licencias solicitadas y la actividad constante de maromeros como Ignacio Estela Jerusalem, José Mariano Montenegro, Urbano Ortiz y de la conocida como *La Romanita*, sugiere cierto rango de tolerancia hacia ellos. En oposición, también se formularon quejas por el desfile previo al inicio del espectáculo, cuando los maromeros vestidos de mujer transitaban por las calles acompañados de músicos con el fin de atraer a un mayor número de espectadores, escándalo molesto para algunos vecinos de zonas aledañas y principalmente para los habitantes de las casas de vecindad obligados a soportar la presencia de espectadores ruidosos, transgresores de la calma deseada al interior del hogar.

Según las normas sociales vigentes en la península ibérica y, por extensión, en la Nueva España, una línea tenue dividía a las cómicas de las prostitutas. Por ese prejuicio las mujeres participantes en los espectáculos sufrían el menosprecio social a pesar de que se integraban a la compañía del coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales, se presentaban en las casas de maromas y se desempeñaban como titiriteras. Algunas de estas últimas se han podido identificar y se indican en el cuadro 2. Entre ellas se distingue Micaela Campohuman, ocupante de dos casas para la representación de comedias de muñecos en 1793, lo cual sugiere que se trata de la directora o empresaria de su propia compañía. También llama la atención Felipa Estrada que, hacia 1812, presumía una experiencia de poco más de cuarenta años como titiritera, habilidad desempeñada al lado de su madre, transmisora de los rudimentos para el manejo de los muñecos. Pese a las descalificaciones, la ejecución de ese oficio brindó ganancias suficientes a varias viudas y cómicas retiradas hasta convertirlas en el principal, y a veces único, medio para el sostenimiento de sus familias.⁷

⁷ Hilda Calzada Martínez, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a fines de la época colonial*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 64; Germán Viveros, *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 77.

CUADRO 2 - TITIRITERAS QUE ACTUARON EN LA CIUDAD DE MÉXICO

1786	Francisca Tomasa Montoya y Cadena, Ana de la Zanca, María, Pepa, Teresa Acosta y María Petra Aguilar
1793	Micaela Campohuman, María Juana de la Peña Lozano, Dominga Caballero
1794	Gertrudis Banda
1806	Josefa Vargas
1812	Felipa Estrada

Fuente: Hilda Calzada Martínez, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España*, pp. 98-102.⁸

Así como la titiritera Felipa Estrada heredó el oficio de su madre, otros maromeros y equilibristas también formaron parte de familias dedicadas a la misma actividad, crecieron entre patios, casas de maroma, plazas públicas y tablados improvisados en los pueblos donde se celebraban fiestas religiosas o particulares; constituyen así uno de los antecedentes de las dinastías artísticas propias del circo moderno.

En ocasiones las casas de maromas se alquilaban por unos pocos días e incluso para actos únicos. En 1799 Andrés Pineda obtuvo una licencia para realizar una pelea entre una leona, de su propiedad, y un oso, perteneciente a José Vicente Olloqui. El día señalado para el evento la cantidad de espectadores superó la capacidad del espacio destinado para ellos y esto provocó un alboroto, muchos entraron sin pagar y ante el desorden Pineda y Olloqui decidieron suspender la contienda. Posteriormente, se ordenó la entrega de lo recaudado al Hospicio de Pobres y la muerte de los animales a fin de evitar poner en peligro a los habitantes de la ciudad de México ante la posibilidad del escape de las bestias.⁹

Aunque el espectáculo planeado por Pineda y Olloqui remite a la antigua lucha de animales o acoso de fieras, resulta más inquietante averiguar acerca de la procedencia, cuidado y manutención de las bestias y, principalmente, sobre la frecuencia de este tipo de exhibiciones en la Nueva España.

⁸ Los nombres de *María* y *Pepa* se anotan sin apellidos, probablemente se trata de apodos o sobrenombres. Por otra parte, en registros de 1786 se consigna a la titiritera Micaela Campomanes, Micaela Comphuman o Micaela Campohuman, solicitante de licencias para realizar funciones de títeres en la ciudad de México y en varias poblaciones por lo menos hasta 1794.

⁹ Expediente formado a efecto de que se le concediese licencia a Andrés Pineda, para que pelease una leona con un oso, Archivo General de la Nación, México (en adelante AGNM), *Historia*, vol. 473, exp. 1.

Complementariamente, en las plazas de toros levantadas en la ciudad de México se realizaban otro tipo de los llamados juegos con bestias. Por lo menos desde el siglo XVII los aficionados acostumbraban castigar con cuchillos, lanzas o espadas a los bureles agonizantes a pesar de que esta práctica se prohibió reiteradamente. Menos cruel, durante la última centuria colonial se realizaban carreras de venados, liebres, perros y conejitos en los intermedios de las lidias.¹⁰ Asimismo, en la época independiente se acostumbraba colocar en el centro de la plaza de toros un poste con diversos objetos que varios asistentes a las corridas pretendían bajar mientras eran acechados por un toro que corría libremente alrededor de la arena, a este enfrentamiento se le llamaba *Monte Parnaso* y era un derivado de otra atracción propia de la época virreinal.¹¹

Respecto al funcionamiento de las accesorias, en 1799 Pedro Esteban Bracamontes pidió una licencia para exhibirse públicamente, ya que, como él mismo declaró, en su anatomía se observaba una desproporción entre la parte superior y la inferior, además argumentaba que a Martín Salmerón, de “espantoso cuerpo”, se le había concedido una prerrogativa similar.¹² Poco después, en 1806, se anunciaba un “monstruo” llamado José Melesio, “cubierto de escamas”, mudo y con cuernos recién cortados, que se exhibía en otra accesoria.¹³

Desde épocas remotas los deformes procuraban un lugar privilegiado en las cortes, donde eran admirados por su asimetría; esta costumbre varió, y durante los últimos años de la Colonia varios como Bracamontes, Salmerón y José Melesio, alquilaban accesorias o solicitaban permisos en los mesones donde se hospedaban para recibir a quienes deseaban admirarlos, previo pago de cierta cantidad pactada.

Los editores de la *Gaceta de México* continuamente publicaban notas acerca de personas y animales susceptibles de exhibiciones públicas, como se muestra en el cuadro 3; esto despertaba la curiosidad de los espectadores,

¹⁰ Antonio Rubial García, *op. cit.*, p. 83; Nicolás Rangel, *Historia del toreo en México, época colonial [1529-1821]*, México, Imprenta de Manuel León, 1924.

¹¹ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editora Nacional, 1882, vol. 2, p. 148.

¹² Pedro Esteban Bracamontes, natural del Real y Minas de Xacala, pide licencia para exhibirse públicamente deforme, AGNM, *Historia*, vol. 468, exp. 8.

¹³ *Diario de México*, 19 de julio de 1806.

garantizaba un mínimo de asistentes a las accesorias y otros espacios donde se mostraban y ratificaba la existencia de seres distintos con habilidades dignas de verse. Seguramente, la observación de enanos remitía a las leyendas sobre pigmeos, mientras los animales con órganos duplicados alentaban la creencia en una zoología fantástica; realidad e imaginación se trastocaban, como sucedería después en el circo.

CUADRO 3 • NOTICIAS ACERCA DE PRODIGIOS Y MONSTRUOS EN EL TERRITORIO NOVOHISPANO		
DESCRIPCIÓN	LUGAR	FECHA
Hombre, sin pies ni manos, maestro de escuela, escribe, come con cubiertos, cose, ensarta una aguja	San Luis Potosí	1784
Hombre, ciego, seis pies en cada mano y en cada pie	Oaxaca	1784
Niña, sin brazos, se peina con los pies	Taimbaro	1784
Niño con pelo, "como si fuera perro"	Chautla	1784
Niño con un ojo	Aguascalientes	1784
Enano, jinete, bailarín	Valladolid	1784
Enano, robusto	Oaxaca	1784
Enano, hace maromas, contorsiones y equilibrio, alfabetizado	Acapulco	1784
Enano, minero	Pachuca	1784
Enano, "pesado e inútil para hincarse"	Guanajuato	1785
Enano, militar, toca el tambor	Pátzcuaro	1785
Hombre, ciego, jinete, ejecuta labores agrícolas	Tepatitlán	1785
Niño, cabeza grande, mudo, ciego, dientes podridos	Querétaro	1785
Mujer, cuatro pechos, "dan leche los cuatro"	Durango	1785
Mujer, cuatro pechos	Papantla	1785
Siameses, "unidos por detrás de sus cabezas"	Guanajuato	1785
Niños, trillizos	Charo	1791
Pollo, dos crestas, dos picos y tres ojos	-----	1784
Oveja, dos cuerpos unidos por el pecho, una cabeza, un ojo	-----	1791
Gallina, "dos patas colgantes de cada ala, además de las naturales"	-----	1791
Polluelo, cuatro alas, cuatro patas, "dos cuellos divergentes que rematan en una cabeza"	Oaxaca	1792
Becerro, seis pies, dos colas	Rosario	1795

Fuente: *Gaceta de México*, 1784-1795

En otra vertiente, hacia 1805 Rafael Sánchez y Joseph Franco requirieron la autorización para mostrar lo que ellos llamaban *La máquina del hombre invisible*

y trece estatuas de cera. Para conceder la licencia los oficiales reales acudieron al sitio donde se encontraban los artefactos y los inspeccionaron. Formada con madera y cuerdas, la máquina respondía, con voz humana, a preguntas sencillas, nada sospechoso ni digno de censura. Entre las figuras de cera destacaban las de Carlos IV, Pío VII, Maximilien Robespierre y Napoleón Bonaparte, las dos primeras podían contribuir a refrendar la lealtad a la Corona, la tercera aludía el trágico destino reservado para los antimonarquistas, y la última servía para exaltar las habilidades militares, recriminables años después, cuando la monarquía hispana sufrió una crisis por la invasión napoleónica y los disturbios políticos a favor de la igualdad de los territorios americanos.¹⁴

Además de los espacios recreativos de la ciudad de México, los maromeros, titiriteros, volatines y magos recorrieron las rutas comerciales y de colonización. De esta manera, en 1748 el volatín José Pérez contaba con el permiso del virrey para presentarse en todos los poblados novohispanos; de igual forma el maromero Urbano Antonio Ortiz en 1791, el equilibrista y maromero José Antonio Murillo en 1793 y los maromeros José Antonio y Leonardo González en el mismo año; por su parte, un ejecutante conocido como *Antonio el titiritero* anduvo por Guanajuato en 1729 y 1730; José Yáñez recorrió la misma zona en 1764-1766 y llegó hasta Chihuahua, con sus comedias de muñecos; mientras Ignacio Estela Jerusalem, maromero, titiritero y prestidigitador, actuó en Tulancingo y los pueblos cercanos a la ciudad de México en 1800.¹⁵

Los maromeros itinerantes eran sospechosos de vagancia, disipación y lenocinio, pues, según se asienta en una solicitud de licencia, durante su tránsito por los pueblos acostumbraban “llevarse consigo mujeres públicas, doncellas incautas, o casadas, robadas o separadas de sus maridos”.¹⁶ Esta conducta perturbaba la tranquilidad pública e incluso suponía la cancelación de

¹⁴ Don Rafael Sánchez y don Joseph Franco sobre permiso para manifestar al público varias estatuas de cera y la máquina del hombre invisible, AGNM, *Historia*, vol. 476, exp. 7.

¹⁵ Pago de media annata por licencias, AGNM; *Archivo histórico de Hacienda*, leg. 1073; El señor Fiscal del Santo Oficio contra Antonio, de oficio titiritero, AGNM, *Inquisición*, vol. 830, exp. 1; El cura de Tulancingo sobre perjuicios que ocasionan las comedias en ese pueblo, AGNM, *Historia*, vol. 473, exp. 3; Alma Montemayor, *Teatro y maroma, Chihuahua: siglos XVIII y XIX*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 25-28.

¹⁶ Expediente por solicitudes de Ignacio Morante para que se le permitiese dar comedia en poblaciones fuera de México, especialmente en Querétaro y Guadalajara, AGNM, *Historia*, vol. 476, exp. 4.

licencias para los artistas itinerantes, señalados como “hombres vagabundos y mujeres ociosas que bajo el pretexto de cómicos infestan el reino llevando el vicio y el desorden por todas partes”.¹⁷

Distinta a la noción de que los colonizadores fueron sólo nobles e hidalgos, los vagos europeos poblaron las zonas americanas recién descubiertas y constituyeron un sector sumido en el desempleo y subempleo, a pesar de los planes oficiales para incorporarlos a las llamadas actividades productivas. Algunos de ellos, en efecto, desempeñaban oficios relacionados con el espectáculo, una alternativa laboral menospreciada socialmente.

Las autoridades presumieron que las violaciones del orden público podían atenuarse por medio de una vigilancia más rigurosa, de tal forma que hacia fines del siglo XVIII se prefería el otorgamiento de licencias a los casados “quietos”, es decir, con una conducta moderada y libres de proceso penal, requisitos demostrados con documentos por parejas dedicadas al espectáculo que renovaban periódicamente sus permisos. Con esto se obtenían beneficios recíprocos: los trashumantes podían desempeñar su oficio, librándose de la mendicidad o de la caridad pública para sobrevivir, y las instituciones obtenían ingresos por el pago de los impuestos correspondientes.

Las compañías marchaban por su ruta, una vez concedida la licencia, con la condición de refrendarla en cada poblado, donde la autoridad local comprobaba la identidad y número de los maromeros y, sobre todo, calificaba su conducta así como la calidad del espectáculo. Además de los gobernantes, los sacerdotes y vecinos vigilaban a los volatines, lo cual provocó persecuciones, así como juicios contra los artistas de la legua.

En 1730 Antonio Farfán, titiritero y prestidigitador, recorría la zona del Bajío, entre Querétaro y Guanajuato, y se presentaba en fiestas religiosas y particulares. Su acto cumbre consistía en provocar parálisis a los músicos presentándoles un huevo, sostenido en la palma de la mano, habilidad “poco cristiana”, “supersticiosa” o “resultado de un pacto” [diabólico], a juicio de los inquisidores, inquietos ante los testimonios de las extrañas cualidades del prestidigitador y su artificio inmovilizador. De inmediato se ordenó la aprensión de Farfán y el análisis del huevo a fin de determinar su “naturaleza” y “composición”. En pleno proceso se fraguó otra sospecha en su contra: al parecer dominaba algo semejante a la telepatía y leía la mente. Aunque

¹⁷ Mariano Jacinto Olvera sobre licencias para hacer coloquio en San Miguel el Grande, AGNM, *Historia*, vol. 478, exp. 25.

varios testigos apuntaban la culpabilidad del titiritero, un músico aclaró el truco: fingía estar imposibilitado para tocar por instrucciones de Farfán, y así se disipó toda sospecha.¹⁸

DIVERSIDAD DE ACTOS Y ESPACIOS ESPECTACULARES

En el transcurso del siglo XIX las actividades de los volatines, contorsionistas, fakires, prestidigitadores y titiriteros se diversificaron gracias a la publicación y venta de libros para ejecutar suertes similares en las reuniones caseras, al levantamiento de nuevos foros y a la incorporación de otros espacios para actividades lúdicas durante los días de celebraciones oficiales.

En el primer rubro, en la Librería Blanquel se ofrecía el *Juego de manos o sea arte de hacer diabluras*, y como se explicaba en los anuncios, contenía “demostraciones de magia, fantasmagorías, sombras”, es decir, “el tratado completo de los secretos de la naturaleza y otros entretenimientos”.¹⁹ En el Portal de Mercaderes también se encontraba *El niño prestidigitador*, “colección de más de cuarenta suertes de prestidigitación”; *El brujo de los salones*, “manipulación de barajas”; *El duende suelto*, “juegos de escamoteo y monedas”, y *Los misterios de la magia*, “suertes ilustradas con grabados”.²⁰ En ese entonces, las alusiones a criaturas, como Lucifer o las brujas, y a los juegos de magia y de manos se presentaban con matices divertidos, comerciales, apropiados para las tertulias con prestidigitadores y magos aficionados surgidos del ambiente familiar.

En 1875 se presentaba en el Teatro Principal un prestidigitador francés, el *Doctor Mehay* o *Doctor Diablo* y en el Gran Teatro Nacional la compañía Schuman. De esta última se afirmaba:

¹⁸ Guillermo Tovar, “Cómicos, titiriteros, mimos y maromeros”, *Vuelta*, núm. 97, México, diciembre de 1984, pp. 45-46; Miguel Ángel Vásquez Meléndez, “Un refugio para los actores, bailarines y cómicos”, *Museo del Virreinato, Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, núm. 6, México, enero de 1988, p. 5.

¹⁹ *Diario de Avisos, Religión, Literatura, Industria, Ciencias y Artes*, 2 de mayo de 1857.

²⁰ Aviso publicado en la contraportada de la obra de Agustín Morel, *La mujer caprichosa*, México, s. e., 1883, en Miguel Ángel Vásquez Meléndez, “Comedias y dramas en catálogos de las librerías, una opción para acercarse al teatro decimonónico”, *Documenta-Citru*, núm. 4, México, mayo 2001, p. 115.

[...] lo notable, lo extraordinario de esta Compañía, se halla en tres personas: el famoso Benedetti, individuo de grandes tragaderas y ancho esófago, que así se engulle una larga espada de punta, como la bayoneta de un fusil, como el bastón de un concurrente; en el violinista sin brazos que con prodigiosa habilidad toca el violín con los pies, manejando el arco con los dedos del pie izquierdo y pisando las cuerdas, con los del derecho; en el hombre flauta, que con sólo la boca y el auxilio de las manos, imita perfectamente ese instrumento y ejecuta con perfección y sentimiento las piezas más difíciles. En el trémolo es admirable.²¹

En 1891 se apareció otro *Doctor Diablo* en el Teatro Arbeu, también prestidigitador, acompañado por Miss Emma Lynden, una “domesticadora habilísima de una parvada de canarios y palomas que a su voz de mando hacían ejercicios gimnásticos, disparaban cañones y ejecutaban juegos graciosos”.²²

Por supuesto, en la época virreinal el título de *Doctor Diablo* hubiera resultado prohibido y las suertes de Emma Lynden sospechosas; en contraste, el violinista manco revela una opción más redituable para los que, durante la Colonia, acostumbraban mostrarse en accesorias mientras Benedetti refiere un clásico circense y de las ferias ambulantes, *El tragaespadas*, un hombre capaz de introducir armas punzocortantes por su garganta.

En lo referente a la construcción de teatros decimonónicos, se edificaron el Teatro Palenque de Gallos, el Teatro de Nuevo México, el Teatro Pabellón Mexicano y el Teatro de Oriente. Locales con una programación más variada con títeres, volatines, fakires, funámbulos, animales y magos. También se diversificó el uso de plazas públicas y de toros. En estos espacios se advertía ya la confluencia entre “circo, maroma y otros espectáculos”.²³

Entre esta variedad de espacios, en 1852 se inauguró el Teatro del Reloj con la compañía de José Soledad Aycardo, o *Chole* Aycardo, maromero, primer actor dramático, autor y director de funciones de títeres, capaz de presentar en una sola función suertes de equilibrios, circo y piezas cómicas.²⁴

²¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. II, México, Porrúa, 1961, p. 907.

²² *Ibidem*, p. 1368.

²³ Juan N. del Valle, *El viajero en México, completa guía de forasteros para 1864, formada y arreglada por Juan N. del Valle*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 437.

²⁴ Armando de María y Campos, *Los payasos, poetas del pueblo [El circo en México]*, México, Ediciones Botas, 1939, pp. 26 y 58.

Un año después en el Teatro Principal se anunciaba a Soledad y Victoria Turín, “las más hábiles funámbulas que hemos visto en México”, acompañadas en el escenario por sus padres en funciones donde se alternaban comedias con actos de equilibrio sobre botellas de cristal.²⁵

Posteriormente, en 1857, el Teatro de la Esmeralda albergaba una compañía de títeres y verso, esto es comedia con muñecos y actores. En la Plaza de Toros de Nuevo México se invitaba a los espectadores a presenciar la “función de equilibrios sorprendentes, fuerzas extraordinarias y equitación por la compañía del primer Alcides mexicano, Máximo Urteaga”, cuya fortaleza le permitía realizar la suerte del *Hombre mosca*, es decir, “andar contra el orden natural, con la cabeza abajo y sólo sostenido con la planta de sus pies en una plancha”; asimismo, ejecutaba los *Cabellos de Sansón* al convertir su pelo en una especie de balanza que sostenía objetos pesados, las *Fraguas de Vulcano*, acto en el que recibía golpes de cuatro herreros en el estómago y la *Gran pipa de Baco*, que consistía en soportar en su estómago el peso de una pipa con agua. A este corpulento lo acompañaba la “simpática y única equilibrista niña mexicana de edad de tres años, Elvirita Urteaga” que, según se ofrecía en los anuncios de los diarios, “en la velocidad de su caballo, se mantendrá sobre un globo, guardando equilibrio difícilísimo”, esto en el acto de *El mundo dominado*.²⁶

Múltiples referencias sugiere el aviso de los Urteaga. Primero, el *Hombre mosca*, asociado actualmente con los que trepan edificios públicos sin autorización oficial; segundo, la denominación Alcides indicaba fortaleza física y remite a un personaje clásico del circo, *El hombre fuerte*, el musculoso levantador de pesas; tercero, la sobrevivencia de las dinastías, esto es familias itinerantes, con niñas como “Elvirita” cuyo habitat natural era el tablado o la pista.

Por otro lado, la posible combinación de características humanas y animales, semejantes a las de centauros, minotauros y cinocéfalos, se reanimaba con títulos como el *Hombre mosca*, contemporáneo del llamado *Hombre salamandra* o *El dominador de llamas*. Este jugador de fuego realizó sus actos en la misma Plaza de Toros de Nuevo México y era capaz de permanecer dentro de una hoguera, previa presentación de actos de funambulismo, acrobacia y gimnasia.²⁷

²⁵ *El Siglo XIX*, México, 2 y 3 de enero de 1853.

²⁶ *Diario de Avisos, Religión, Literatura, Industria, Ciencias y Artes*, 2, 3 y 16 de mayo de 1857.

²⁷ Programa de la Plaza de Toros de Nuevo México, Biblioteca de las Artes, Fondo Armando de María y Campos, GPTF 00772.

Por supuesto, el *Hombre salamandra* es uno de los antecedentes del número circense en el que un hombre se introduce en un barril con líquido inflamable.

Finalmente, dentro de las ceremonias relativas al inicio de la guerra insurgente y del triunfo del general Ignacio Zaragoza contra los invasores franceses se incluyeron espectáculos realizados en las plazas públicas, como se aprecia en el cuadro 4. Esto sugiere consecuencias de dos tipos: primero, mientras en el pasado colonial los actos de maroma y equilibrios estaban reservados para espacios marginales, ahora se ofrecían en lugares abiertos con el patrocinio oficial, lo cual significaba un cambio en la aceptación social de los ejecutantes de suertes acrobáticas; en segundo término, esta opción también les ofrecía potenciales beneficios económicos debido a que los espectadores en la plaza podían acudir a otros sitios donde usualmente se presentaban ese tipo de espectáculos.

CUADRO 4 - ATRACCIONES EN ESPACIOS ABIERTOS LOS DÍAS DE PROTOCOLO CÍVICO		
FECHA	LUGAR	TIPO DE ESPECTÁCULO
16/sep/1842	Fuera de la Alameda y del Paseo Nuevo	Volatines y maromas
27/sep/1843	Inmediaciones de la Alameda	Circo y maroma
16/sep/1859	Plazuela de San Juan de Dios	Circo y maroma
5/mayo/1872	Plazuelas de Villamil, el Carmen, Vizcaínas y Juan José	Circo y acróbatas
5/mayo/1874	Avenida de Corpus Christi, Plazuelas de Santo Domingo y Salto del Agua	Acróbatas y circo
5/mayo/1875	Plazuelas de San Juan, Juan J. Baz y Manuel López	Acróbatas
16/sep/1876	Plazuelas de San Pablo, La Palma, Tecpan de San Juan, del Carmen, Santa Anna y Juan Carbonero	Ejercicios gimnásticos y de funambulismo
8/sep/1877	Bosque de Chapultepec	Acróbatas
16/sep/1880	Plazuelas de Juan Carbonero, Tecpan de San Juan y Loreto	Acróbatas
16/sep/1881	Colonia Santa María la Ribera	Acróbatas
16/sep/1882	Plazuelas de Tecpan de San Juan, San Pablo, Santa María la Redonda, los Ángeles, Santa María la Ribera, interior del Hospicio de Pobres y patio de la Escuela Correccional de Artes y Oficios	Acróbatas
16/sep/1885	Plazuelas de Tequezquite, Salto del Agua, Santa Anna, Loreto, Tepito, el Árbol y el Risco	Maroma

16/sep/1889	Alameda de la colonia Santa María la Ribera, Plazuelas de Villamil y del Carmen	Acróbatas
	Plazuelas de Salto del Agua y de Regina	Prestidigitación
5/may/1890	Plazuelas de Tequezquite y la Candelaria	Maroma
5/may/1899	Plazuelas del Carmen, de San Pablo, Santiago Tlatelolco y Santo Tomás	Funciones acrobáticas

Fuente: *Diario Oficial*, 1842-1899.

En contraparte, el uso de plazas públicas aumentó los peligros para los equilibristas. Un accidente en Hidalgo permite ilustrar al respecto. En abril de 1892 los hermanos Chavarría presentaban el *Paso de Venus*, que consistía en caminar 17 varas por dos cables tendidos al aire libre entre el campanario y la cúpula de la iglesia de Atitalaquia. En plena ejecución perdieron el equilibrio y murió Maclovia Chavarría, mientras su hermano sólo se hirió al caer en la azotea de la iglesia.²⁸

En 1843 se describía a un niño volatín “semejante al fullero [jugador tramposo], charlatán” un “miserable payaso”, sin porvenir.²⁹ Trazos reveladores de la persistencia de repugnancia colectiva, contrarrestada con la cantidad de espacios para la presentación de espectáculos, las carteleras publicadas en los diarios, los andares de las compañías itinerantes y el incremento de espectadores, en tanto los foros eran más amplios y equipados; así, volatines, funambulistas, magos y otros prodigios lograron sobrevivir junto con sus nuevos compañeros de oficio: los cirqueros.

²⁸ “Accidente de acróbatas en Atitalaquia”, Archivo General del Estado de Hidalgo, Fondo Tula, sección justicia, serie juicios civiles y criminales, caja 175, exp. 16.

²⁹ *Los niños pintados por ellos mismos*, México, Vicente García Torres, 1843, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA

- CALZADA MARTÍNEZ, Hilda, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a fines de la época colonial*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CHAVERO, Alfredo, "Historia antigua y de la conquista", en *México a través de los siglos*, tomos 1 y 2, México, Cumbre, s. a.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1967.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2002, edición facsimilar de la de 1732.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Los payasos, poetas del pueblo [El circo en México]*, México, Ediciones Botas, 1939.
- MONTEMAYOR, Alma, *Teatro y maroma, Chihuahua: siglos XVIII y XIX*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 hasta 1700*, México, La Casa de España en México, 1939.
- LOS NIÑOS PINTADOS POR ELLOS MISMOS, México, Vicente García Torres, 1843.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961.
- RANGEL, Nicolás, *Historia del toreo en México, época colonial [1529-1821]*, México, Imprenta de Manuel León, 1924.
- RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editora Nacional, 1882.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Monjas, cortesanos y plebeyos, La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Taurus, 2005.
- SOLÍS, Antonio, *Historia de la conquista de México*, México, Porrúa, 1973.
- VALLE, Juan N. del, *El viajero en México, completa guía de forasteros para 1864, formada y arreglada por Juan N. del Valle*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel, *Fiesta y teatro en la ciudad de México, dos ensayos, (1750-1910)*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Escenología, 2003.
- VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- WECKMAM, Luis, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984.

HEMEROGRAFÍA

- BUENROSTRO, Marco, “Destrezas acrobáticas de los mexicanos”, *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007, pp.38-41.
- CAMPERO, Chloe, “La acrobacia ritual en México”, *Paso de Gato*, año 6, núm. 34, México, julio-septiembre de 2008, p. 58.
- JIMÉNEZ, Lucina, “El circo: herencia y formación”, *Paso de Gato*, año 6, núm. 34, México, julio-septiembre de 2008, pp. 62-63.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, “El clown mexicano”, *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007, pp. 44-52.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Sergio, “Un siglo y dos décadas del Circo Atayde Hermanos”, *Paso de Gato*, año 6, núm. 34, México, julio-septiembre de 2008, p. 27.
- SERRANO, Federico, “Breve panorama del circo en México”, *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007, pp. 16-25.
- , “El Circo Atayde Hermanos”, *Paso de Gato*, año 6, núm. 34, México, julio-septiembre de 2008, pp. 28-30.
- TOVAR Y DE TERESA, Guillermo, “Cómicos, titiriteros, mimos y maromeros de la Nueva España”, *Vuelta*, núm. 97, México, diciembre de 1984, pp. 45-46.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel, “Un refugio para los actores, bailarines y cómicos”, *Museo del Virreinato, Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, núm. 6, México, enero de 1988, p. 5.
- , “Comedias y dramas en catálogos de las librerías, una opción para acercarse al teatro decimonónico”, *Documenta-Citru*, núm. 4, México, mayo 2001, pp.110-117.

ARCHIVOS

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, México. *Archivo Histórico de Hacienda*, 1073. *Historia*, 468, 473, 476. *Inquisición*, 830.
- ARCHIVO HISTÓRICO DEL DISTRITO FEDERAL. *Diversiones Públicas*, 796.
- BIBLIOTECA DEL CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. *Fondo Armando de Maria y Campos*.
- ARCHIVO GENERAL DEL ESTADO DE HIDALGO. Tula, 175. *DIARIO DE AVISOS, Religión, Literatura, Industria, Ciencias y Artes*, 1857. *Diario de México*, 1806. *Gaceta de México*, 1784-1791. *El Siglo XIX*, 1853.



Las artes circenses en los títeres de Rosete Aranda

FRANCISCA MIRANDA SILVA

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

La marioneta no es como el actor humano, prisionera del peso y del esfuerzo. Ella no está pegada al suelo; se mueve con igual facilidad en todas las dimensiones del espacio; flota en un elemento imponderable, como un dibujo sobre lo blanco.

Paul Claudel



históricamente, los títeres surgieron en diversas partes del orbe como China, Corea, India, Indonesia, Persia, Siria, Japón, Turquía, Egipto, Grecia y Roma, culturas distantes y diferentes pero relacionadas en su empleo de muñecos animados para fines sagrados y de entretenimiento. Se les ha nombrado de distintas maneras: autómatas, *marionettes*, *guignoles*, *fantocci*, *burattini* o *pupazzi*. Se han desarrollado desde las figuras hieráticas mencionadas por Herodoto, los teatros de autómatas en Grecia citados por Víctor Proust, hasta las representaciones del género mostradas por Herón de Alejandría.

En la Edad Media los títeres fueron utilizados, por ejemplo, en las esculturas mecánicas de algunas iglesias y las miniaturas descritas en el manuscrito *Hortus deliciarum*, que describe un popular combate de dos guerreros movidos por cuerdas. La historia del teatro de títeres también da cuenta que han existido otras formas de autómatas como los *fantocci*, *burattini* o *pupazzi* de Italia, incorporados a la vida pública como seres reales: *Pulcinella*, *Scaramuccia* y *Gianduja*; el *Punch*, celeberrimo muñeco de Inglaterra y su pareja *Judy*, cuya tradición contribuyó a salvar del olvido a la *Commedia dell' arte* durante

las invasiones napoleónicas preservando los caracteres de las máscaras, por mencionar sólo algunos.

Asimismo, las representaciones con marionetas no han quedado en el olvido, ya que han sido estudiadas con erudición, deleite y a detalle por grandes escritores como Charles Magnin, quien menciona los espectáculos clásicos, las diversiones callejeras y las prodigiosas recreaciones del *Fausto* de Goethe, y la franca sonrisa de *Casperi*, protagonistas de travesuras ilustres. Colorido, ingenio y fantasía componían a estos espectáculos con marionetas y máscaras.

Así como otras culturas del mundo han vivido y disfrutado de este asombroso arte, en México encontramos una tradición titeril que nació en la época precolombina en ofrendas, ritos, fiestas o celebraciones religiosas, procesiones y danzas con muñecos articulados. Durante la Colonia fue una forma de protesta con agudas sátiras sociales en contra de la dominación española. Desde el México independiente y hasta la fecha se llevan a cabo en espacios públicos o privados representando acontecimientos de la vida en forma lúdica, de protesta o diversión, para el deleite del pueblo.

El teatro de títeres tuvo su nacimiento como “espectáculo” informal en la Nueva España, ya que existían espacios favorables para las diversiones públicas como las calles y las plazas, mismas que representaban un mundo abigarrado, bullicioso y animado donde convergían ricos y pobres, españoles, criollos, mestizos e indios, limosneros, léperos, vendedores y artistas con una algarabía que se infiltraba en todos los espacios sociales.

En las animadas calles de la ciudad de México, sobre todo en la periferia de la traza y en los barrios, no faltaban nunca una multitud de pequeños espectáculos del agrado del pueblo: maromas, títeres, animales exóticos, fuegos ilíricos, mujeres y niños deformes, máquinas del hombre invisible, etcétera.¹

Los espectáculos de títeres se encuentran entre los primeros que se presentaron en la Nueva España; su actividad se menciona ya desde 1524, y durante los tres siglos virreinales tuvieron un amplio campo de desarrollo. Los grupos que presentaban títeres o marionetas eran por lo general itinerantes y recorrían constantemente las ciudades y pueblos del virreinato. Actuaban en ferias y mercados, patios de mesones, casas particulares, plazas y calles, cualquier parte donde pudieran montar su teatrillo, al que también se le llamaba “Máquina Real”.

¹ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 219.

Algunos grupos alternaban las llamadas “comedias de muñecos” con “comedias de personas” y presentaban pantomimas y comedias profanas o con temas religiosos. Con estas últimas, y con “retablos” y “nacimientos”, se insertaban en las fiestas religiosas de las ciudades y pueblos que visitaban.²

Pero las condiciones para las representaciones de los titiriteros eran muy difíciles, pues tenían que vérselas con los administradores del Hospital Real de Naturales, que gozaba del monopolio de los espectáculos en la capital. A las mejores compañías de títeres o de “maromas y volatines” se les permitía presentarse en el Coliseo durante la Cuaresma, cuando la compañía regular se encontraba inactiva, pero a las demás se les prohibía actuar dentro de la capital, pues se temía que sus espectáculos quitasen público al Coliseo. Ese fue uno de los principales impedimentos que el teatro de títeres enfrentó en ese momento, pero seguidamente apareció otro más difícil aún de resolver: fueron catalogados como excesos que dañaban la moral del pueblo, lo que provocó y obligó a las autoridades virreinales a prohibirlas. “Las primeras víctimas fueron las comedias de muñecos, y luego las maromas y los volantines.”³

Aun así los espectáculos de títeres, o “Máquina Real”, podían efectuarse a domicilio. En las actas del Archivo General de la Nación está consignado que en el año de 1705, un herrero español, llamado Tomás, ofreció una fiesta con motivo del día de San Nicolás Tolentino, durante la cual “un mestizo” ejecutó actos de prestidigitación o “juego de manos” y “luego jugó títeres” delante de una sábana, sobre una mesa cubierta con un mantel. Un testigo declaró que dicho titiritero “los anda jugando vulgarmente en las casas”.⁴

Numerosos documentos muestran que en todas las clases sociales se acostumbraba incluir espectáculos en las fiestas particulares, ya fueran con profesionales —si podían pagarlos— o con entremeses, coloquios y otros “juguetes” actuados por los dueños de la casa y sus vecinos y amigos. También los aristócratas, y hasta los mismos virreyes, lo hacían. En 1715 el titiritero Gabriel Ángel Carrillo, al solicitar licencia al virrey Duque de Linares, le recordó que ya había actuado ante él: “Digo, que para poder alimentarme y a mi mujer e hijos, he ocupándome en el ejercicio de la Máquina Real de comedias

² Maya Ramos Smith, *Expresiones artísticas callejeras, tres ejemplos de tres siglos*.mht.

³ *Ibidem*, p. 100.

⁴ AGN, *Inquisición*, vol. 722, exp., 5, ff. 193-194r.

de muñecos, ocupación honesta como es notorio a Vuestra Excelencia, que ha gustado de ella...”⁵

En las plazas de provincia la competencia parece haber sido feroz, pues los titiriteros y otros grupos ambulantes trataban de monopolizarlas, solicitando la facultad de impedir que artistas de su misma especialidad pudiesen presentarse al mismo tiempo que ellos. Con frecuencia los virreyes daban autorización, como en 1716, cuando el Duque de Linares concedió licencia al mismo titiritero bajo estos términos:

[...] concedo licencia al dicho Gabriel Ángel Carrillo para que, así en esta Ciudad como en todas las jurisdicciones de mi gobernación, pueda jugar la diversión de comedia de muñecos sin que en ello se le ponga embarazo ni impedimento alguno por las Justicias y personas de cualesquier estado que sean, y le concedo la facultad para que pueda impedir el que otro lo haga.⁶

Por otra parte, como los espectáculos de títeres no eran —como hoy— sólo para público infantil, en ellos a menudo se buscaba la risa ridiculizando a las autoridades civiles y —más frecuentemente— a las eclesiásticas. Por ello, Iglesia e Inquisición estaban también atentas al contenido de las comedias “de muñecos”, a lo que se decía y se cantaba en los entremeses y coplas, y hasta al vestuario portado por títeres y marionetas. La mirada de los inquisidores novohispanos, siempre atentos a perseguir cualquier falta a la moral o desviación de la ortodoxia religiosa, cayó en 1715 sobre un humilde grupo mixto de maromeros y titiriteros —encabezado por un español y un mestizo—, y resultó en la condena y quema de uno de sus muñecos que salió vestido de fraile, ordenada por el padre guardián del convento de San Juan Bautista de Metepec, quien fungía además como calificador del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.⁷

El asunto que presentaron parece haber sido bien sencillo, incluso ingenuo: durante una corrida de toros, uno de los muñecos sufría una cornada, después de lo cual “sacaron uno en forma y traje de religioso” para confesar al herido. El cura denunciante informó a sus superiores de la capital que, al terminar la función, les reprendió y amonestó severamente, previniéndoles

⁵ AGN, *General de parte*, vol. 23, exp. 302, f. 218r.

⁶ AGN, *General de parte*, vol. 24, exp. 1, f. 1r.

⁷ Maya Ramos Smith, *op. cit.*

no abusasen más de cosas tan sagradas, quitándoles el muñeco y mandándolo quemar, encargándoles advirtiesen lo mismo a los de su oficio, en semejantes, y perniciosos abusos, a lo que condescendieron con toda humildad, y protestando su ejecución en lo que se les mandaba, advertidos que, si volviesen a incurrir en dichos abusos, serían castigados por el Santo Tribunal de la Inquisición.⁸

Las comedias de títeres, aunque parecían incapaces de turbar de modo alguno el buen orden de la sociedad, resultaron, a pesar de eso, más problemáticas para las autoridades que las maromas. “A primera vista, ¿qué más inofensivo que esos muñecos, movidos a menudo por manos de mujeres, a veces por las de indios? Pero dentro de las accesorias, a salvo de las miradas de los molestos jueces y alcaldes de barrio, la diversión empezaba a manifestarse plenamente.”⁹

En décadas siguientes los gobiernos fueron más tolerantes con estas manifestaciones artísticas, ya que se dieron cuenta de que si se reprimía con demasiado rigor el regocijo del pueblo en las calles, éste organizaría fiestas dentro de sus casas que resultaban mucho más difíciles de vigilar y controlar eficazmente. Terminado el periodo colonial y la censura al teatro de muñecos, las festividades populares se llevaron a cabo con más libertad y los artistas fueron definiendo sus espectáculos acorde con las exigencias de su nueva historia y se afianzaron en el gusto del público.

Los títereros se establecieron en la ciudad. Los jacalones y manteadas dieron paso a la carpa —tal como se conoce ahora— y a pequeños espacios donde era más cómodo disfrutar de sus actividades artísticas. Sus nuevos repertorios eran la atracción de chicos y grandes. En las comedias de muñecos aparecían pequeños brotes de profesionalización y en ellas hacían su aparición espectáculos “científicos” y de novedad como el circo, de esta forma emprendían el camino hacia la modernidad.

Cuando esto sucedía en la ciudad de México, en un lugar apartado de Tlaxcala, en el pueblo de San Lucas, Huamantla, estaba naciendo el germen de lo que más tarde sería la nueva historia del teatro de títeres en México. Todo daba inicio como una diversión familiar con cuatro hermanos Aranda de cuna modesta, quienes jugaban con muñecos constituidos de barro y alambre. Estos juguetes de manufactura artesanal lograron ascender a la

⁸ AGN, *Inquisición*, vol. 759, f. 729.

⁹ Juan Pedro Viqueira Albán, *op. cit.*, p. 224.

categoría de marionetas cuando la segunda generación de esta estirpe familiar, los Rosete Aranda, continuó con el legado histórico de la primera. Estos titiriteros trashumantes recorrieron toda la República Mexicana y por un tiempo se establecieron en la ciudad, donde ampliaron sus conocimientos acerca de los nuevos temas en el campo de la invención y el desarrollo moderno.

La comedia de muñecos no fue, de hecho, la única en conocer el camino hacia las ideas ilustradas. En las calles de la ciudad empezaron a aparecer curiosos espectáculos a tono con el siglo que eran mirados con simpatía por las autoridades.¹⁰ Estos nuevos entretenimientos también cumplían una forma educativa al mostrar realidades más allá de las vividas cotidianamente, por exóticas, anómalas o por ser resultado de los avances de la “ciencia”.

Las novedades eran las ascensiones de globos aerostáticos que realizaba don Joaquín de la Cantolla, y los grandes espectáculos circenses nacionales y extranjeros. Entre los mismos destacaban los cuadros de circo tomados de las acrobacias de la familia Buislay, el acto del cañón o proyectil humano y la aparición de don Ricardo Bell, el payaso más famoso de todos los tiempos, en el circo Orrin.

Las diversiones callejeras se encontraban por toda la periferia de la capital, un mundo diverso de espectadores era la clientela de los jacalones de la Alameda y de las barracas del Zócalo, que se instalaban durante los últimos meses del año. Así como se festejaban las hazañas de estos nuevos inventos y modernidades, también se festejaba a don *Chole* Aycardo en el teatrillo de las calles del Relox, a los títeres de Rosete Aranda y en el circo Orrin, los chistes de Ricardo Bell y las maromas de la pobrecita niña del aire.¹¹

A este llamado de la modernidad acudieron los hermanos Rosete Aranda, quienes actualizaron el repertorio base de sus presentaciones constituidas por leyendas populares, cuadros de costumbres nacionales y religiosos; efectuaron cambios en los mecanismos primigenios de la construcción, como el barro y los alambres que constituían el mecanismo y la composición de sus muñecos, con nuevos elementos como madera, pastas y finos hilos que los hicieron más dinámicos, duraderos e industriales. Con ellos también evo-

¹⁰ *Ibidem*, p. 225.

¹¹ Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, “Ediciones críticas de las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Tramoya. Cuaderno de teatro* (dir. Emilio Carballido y Eladio Cortés), núm. 45, México, octubre-diciembre de 1995, p. 16.

lucionó el vestuario a confecciones más estilizadas para cada personaje; la misma suerte corrió el *atrezzo*, el arte de la manipulación y el desarrollo actoral de los integrantes de la misma. Fue así que a la fisonomía renovada de la producción artística de los hermanos Rosete Aranda se integraron cuadros circenses, ascensiones de globos aerostáticos y actos de magia e ilusiones. Renovaron la estética y la plástica de las marionetas construyendo nuevas figuras con movimientos en cabeza, cuello, brazos, torso y rodillas para que fueran más ágiles en el aire, hicieran malabares, bailaran, saltaran sobre los caballos, cruzaran aros y salieran disparados desde un cañón.

Los primeros cuadros circenses que concibieron fueron *El Circo Orrin* y *El hombre bala*. Para éstos la técnica de manipulación cambió de manera sustancial. Se implementó una combinación de dieciséis hilos para cada uno de los personajes que aparecían en el circo: trapevistas, caballos, leones, etcétera, y 36 hilos para mover a una bailarina que requería hasta de doce movilistas. Esto marcó un gran avance en la técnica de construcción y manipulación y fue la diferencia entre los primeros cuadros y obras de costumbres nacionales —que usualmente representaban— en los que bastaba con seis hilos y un títerero para mover un muñeco.

Con estos nuevos implementos, los títeres gimnastas y los creadores estaban listos para la gran magia. Desde las alturas, en los puentes instalados tras los decorados, los hermanos Rosete Aranda dirigían con ágiles dedos los hilos “vitales” de los muñecos, y gobernaban la gran aventura de mover con facilidad en todas las dimensiones del espacio a las pequeñas marionetas.¹² En el centro un redondel o pista, payasos, equilibristas, caballos a la alta escuela, trapevistas, bailarines, esqueletos, ciclistas y una jaula con leones; atrás, majestuosos telones, y a un nivel más alejado de la vista del espectador, la galería de asientos con centenares de proyecturas en miniatura que semejabán al público y participaban de la puesta, aplaudiendo o silbando las hazañas de sus compañeros. Al término de esta representación, la magia circense finalizaba con la entrada del famoso Ricardo Bell, que sin duda era su propia efigie; el títere-*clown* imitaba todas las contorsiones, los movimientos, chistes, gestos y hasta la voz del inteligente artista.

¹² El nombre de marionetas viene de Italia, donde antiguamente se utilizaban en las fiestas navideñas figurillas de Cristo Niño y la Virgen María movidos con cordeles. Marioneta vale tanto como pequeña María. Hoy en día es término adecuado para todo títere movido con hilos, desde arriba. Carlos Alarcón, *Los títeres de Rosete Aranda y esas cosas...*, s.p.i., s/f, p. 34.

Las pequeñas figuras —medían entre 30 y 35 centímetros de alto— se volvieron cirqueros y con gran maestría y precisión ejecutaban ejercicios en la barra fija. Los títeres hacían en la percha todos los equilibrios de los funambulistas; las marionetas trapeceistas se cambiaban de un trapecio a otro con movimientos matemáticos; los títeres ecuestres ejecutaban maromas sobres dóciles e inteligentes caballos a veloz carrera saltando por aros y barras una y otra vez. Los hermanos Rosete Aranda convirtieron a las pequeñas figuras en magos e ilusionistas, el más aplaudido por el público era *El torito encohetado* que despedía buscapiés y rehiletos.

Fue así que el arte circense transformó la producción dramática de estos hermanos, ya que buena parte del repertorio de obras —más de 250—¹³ estaba relacionado con el circo: *Acróbatas y ciclistas*, *El aro oscilante*, *Actos de acrobacias*, *Símil del Circo Orrin*, *La barra fija*, *La bella ilusionista*, *La catapulta humana*, *El círculo aéreo*, *Ciclistas de ultratumba*, *El cordón terso*, *Cuadro fantástico*, *La cuerda floja*, *Elefantes amaestrados*, *Las escaleras japonesas*, *La esfera imantada*, *Los esqueletos animados* o *El esqueleto deleznable*, *El hombre bala* o *El proyectil humano*, *Juguetes de magia*, *El torito encohetado* y *Los bailes de máscaras*, mismos que continuaron representándose hasta la tercera generación de los Rosete Reséndez, cuando dieron su última función en 1942.

Al igual que las *troupe* de saltimbanquis que incluían en sus espectáculos la música, el baile, los cuentos populares, las narraciones épicas, los títeres y las habilidades clásicas como la acrobacia y los malabares, la Empresa Nacional Mexicana de Automatas Rosete Aranda encontró la fórmula ideal de combinar el arte títeril con las principales disciplinas artísticas: teatro, música, danza y artes plásticas en su producción y representaciones para que fueran más divertidas, ligeras, creativas y libres.

Una muestra de estos logros fue el desarrollo de las habilidades artísticas de los integrantes: eran actores entre bambalinas, pues el foro se reservaba para los títeres. Se distinguían de otros titiriteros en cuanto a la variación melódica en el habla o el canto, pues imitaban no sólo la voz o el canto de un gallo o el mugido de un toro, sino de los personajes más representativos del pueblo mexicano.

¹³ Francisca Miranda Silva, “El mundo en miniatura de los Títeres Rosete Aranda, tres generaciones” (introd.), en *Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2009.

Eran músicos, tenían su propia orquesta: la *Gran orquesta típica mexicana*, tocaban el salterio, bajo, clarinete, corneta, pistón y flauta. Detrás de bambalinas o en el foso, dependiendo del lugar, la orquesta acompañaba los movimientos de los títeres que al bailar eran rítmicos, sus pasos naturales y firmes y la gesticulación apropiada. En el discurso teatral o titeril los muñecos hablaban, cantaban y se movían desde tres puentes o paso de gato. A su vez los hermanos Rosete eran declamadores, imitadores, escultores y pintores, ya que ellos mismos fabricaban, modelaban y pintaban a los títeres, decoraban los escenarios y escribían los cuadros y obras.

Esta integración de las disciplinas artísticas les permitió con algo tan pequeño ir desde la tierra hasta las alturas y transformarse en todo aquello que, tal vez, ningún ser humano, artista o mago pudiera lograr. Esa era la ventaja de estos pequeños cuerpos, que aunque se vieran como almas inertes en el piso, con tan sólo un pequeño movimiento y un insignificante hilo su creador o movilista los podía devolver a la vida.

En el siglo XIX las familias Aranda y Rosete Aranda, con su ejército de muñecos, sentaron las bases en la República Mexicana del buen arte titeril con marionetas, que hoy día son consideradas patrimonio cultural de nuestro país.

A finales del siglo decayó sensiblemente la actividad de este tipo de teatro; sin embargo, no deja de sorprender el amplio cuadro de titiriteros activos durante ese tiempo: don Aycardo y los titiriteros del Zócalo, Fernando Campusano, Vicente Chavarría, Francisco Cabal, Vicente Aduna, el Teatro Juanjuanillo y la Compañía del Señor Omarini, por mencionar sólo algunos que trabajaron en la ciudad fortaleciendo el espíritu del mexicano independiente y soberano al enfrentar una política de censura y creando un gremio que buscó un espacio libre de expresión en el trabajo.

En el siglo XX hubo un fugaz resurgimiento de esta actividad con la presencia en 1906 del titiritero catalán Julián Gumi, quien empleaba muñecos de funda un tanto diferentes de la versión francesa. Con todo, no fue hasta 1929 que dio inicio un verdadero movimiento de teatro guiñol que dejó una escuela de la que hoy día se nutren gran parte de los grupos de teatro de muñecos. Este movimiento dio inicio con la fundación del Teatro del Periquillo, a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y la colaboración de Julio Castellano y Juan Guerrero, y la Casa del Estudiante Indígena, que contribuyó a la búsqueda de una verdadera identidad nacional a través del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española.

En las décadas de 1940 y 1950 se distinguió Gilberto Ramírez Alvarado *Don Ferruco* y su grupo ambulante de teatro guiñol, por su amplia labor didáctica llevada a cabo en escuelas, mercados y plazas públicas. Contratado por la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, difundió la posición del gobierno frente al conflicto bélico mundial. El títere de guante de Gilberto se convirtió en México en los fragorosos tiempos de la segunda Guerra Mundial, en un incansable colaborador con el gobierno, cuando había necesidad de que las autoridades civiles explicaran al pueblo, con sencillez, su actitud política ante los desmanes del Eje totalitario. Por su amplia labor su grupo fue rebautizado como Teatro de Marionetas para la Defensa Civil.

Allanado el camino con estos proyectos, se abrió paso a otras actividades promovidas por la Secretaría de Educación Pública e instituciones culturales como el INBA. Así nació el Teatro Guiñol de Bellas Artes, que realizó una actividad didáctica y pedagógica en misiones culturales en las que se combinaron los conocimientos y las tendencias artísticas e ideológicas de la nueva sociedad mexicana. Fue un momento en el cual se entendió la importancia de unir dos conceptos que siempre se habían considerado de forma separada: educación y cultura, que cumplirían con la finalidad de definir y reforzar la identidad nacional.

A la luz del siglo XXI, y a doscientos años de independencia de México, se puede decir que estos creadores, familias y grupos han dejado un legado histórico a los nuevos titiriteros que siguen trabajando en pro del arte titeril. Ellos han inventado nuevas técnicas y producciones en toda la República Mexicana con sus muñecos trashumantes, exhibiéndose en carpas, atrios de iglesias, casas y teatros, ya sea con obras de la vida real, de fantasía, de ilusiones ópticas y de variedad para el deleite de pequeños y grandes, como lo hicieron sus antecesores en el mundo y en México.

BIBLIOGRAFÍA

BELOFF, Angelina, *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.

EMPRESA NACIONAL MEXICANA DE AUTÓMATAS HERMANOS ROSETE ARANDA (1835-1942) (coordinación general Marisa Giménez Cacho, investigación de Francisca Miranda Silva), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Compañía Nacional de Teatro, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Espetáculos. Teatro. Conciertos. Ópera. Opereta y zarzuela. Tandas y títeres. Circo y acrobacia. Deportes y toros. Gente de teatro. El público. La prensa. Organización y locales* (selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio, edición e índices de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

JURKOWSKI, Henrick, *Hacia un teatro de objetos: consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.

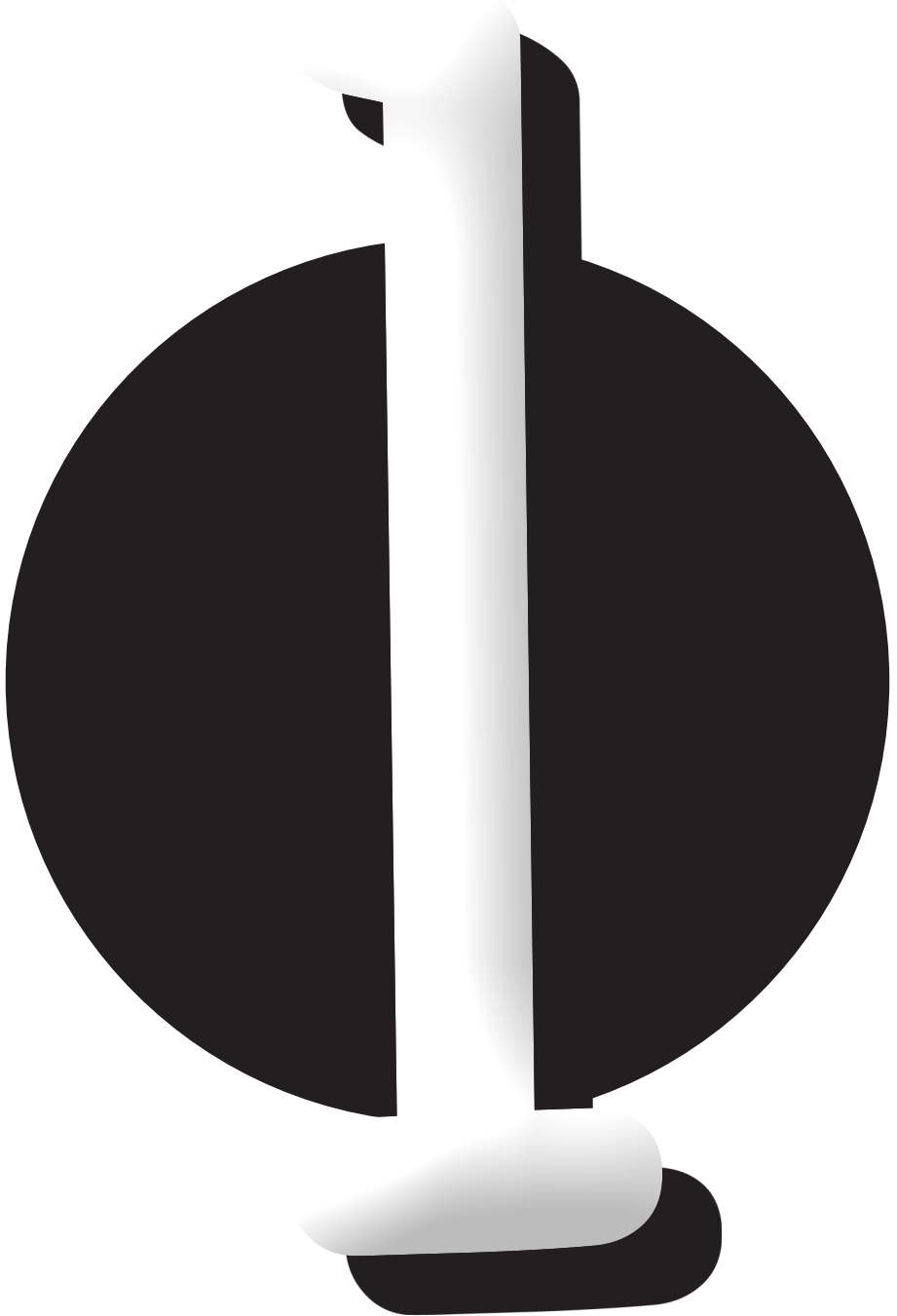
MERLÍN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas, las carpas en México (1930-1950)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

RAMÍREZ, Gilberto, *Teatro de títeres para niños de 3 a 80 años*, México, Federación Editorial Mexicana, 1979.

REYNA MARTÍNEZ, Francisco Carlos y Laura Elena Román García, *El Teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante Indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*, México, tesis de licenciatura en Literatura dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

TEATRO CARPA ROSETE ARANDA, *Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900-1961)* (coordinación general Marisa Giménez Cacho, investigación de Francisca Miranda Silva), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Compañía Nacional de Teatro, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas o vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.



La importancia de llamarse *Rabanito*. Grandes poetas de la Mixteca Baja oaxaqueña

LUZ MARÍA ROBLES DÁVILA
ÁREA DE ESTUDIOS DOCUMENTALES
DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

TRADICIÓN ANTECESORA DEL CIRCO¹

La maroma campesina es un arte escénico desarrollado hasta la actualidad en algunas regiones del sur de México, particularmente en el área de las mixtecas de Puebla, Guerrero y Oaxaca. En Puebla y Oaxaca existen áreas privilegiadas de expresión de este arte popular en la Mixteca Baja de ambos estados, y en el caso de Oaxaca y Guerrero con presencia hasta la Costa Chica. En Guerrero, las maromas se presentan en la montaña entre tlapanecos y nahuas, justo en los límites con la Mixteca Alta oaxaqueña. En Oaxaca, igualmente destaca la presencia de artistas zapotecos con influencia hacia el estado de Veracruz.

¹ En *Versistas de la escena: la maroma campesina* (CD-ROM multimedia de investigación) de mi autoría. Diseño gráfico de Omar Moscoso Bravo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Datos, referencias y glosario están a disposición en este producto de investigación.

SER UN CANTATRIZ

Entre maromeros y trovadores es común utilizar el término *cantatriz* para designar una actividad que combina diversas artes, particularmente el canto y la actuación. Ser un cantatriz en el sentido de los versistas de la escena en el ámbito rural, implica también ostentar un rango distintivo y un compromiso ante la colectividad como portavoz o vate, es decir, como augur y servidor de la propia comunidad.

En la Mixteca Baja oaxaqueña ha existido una enorme profusión de versistas de la escena, payasitos o graciosos que han combinado su arte de rimar, a veces, con el trapecio, otros con la música, pero en todos los casos con el trabajo en el campo: en la siembra y la zafra, el pastoreo o la minería, porque, ante todo, son poetas campesinos.

Payasito o gracioso es el nombre con el que es identificado y reconocido el artista de la maroma o payaso en la Mixteca Baja oaxaqueña. Anteriormente identificado como *bufo* o *bobo* dentro de la tradición medieval, la denominación como gracioso empezó a decaer a finales del siglo XVIII con el advenimiento de los circos ingleses a nuestro territorio nacional. Hacia mediados del siglo XIX el término *clown* se hizo común incluso entre maromeros.

LOS MOTES

Bozo, Gotita, Barrilito, Chiquito, Cucharita, Chicharrón, Patito, Mostacho, Cachetín, Frijolín, Motita, Coconito, Calambrito, Chorruto, Pinguica, Pirulín, Pomposo, Caramelo, Chiquilín, Chiquilina, Avelín, Chayito, Tuerquita, Burbujita, Tiritas, Tilincillo, Platanito, Popotito, Capirucho, Mazapán, Crispín, Centavito, Pancholín... Pero sobre todo *Rabanito*, sobrenombre artístico muy generalizado en el mundo de habla hispana entre músicos, ajedrecistas, nombres de personajes de cuentos, tangos y poemas... Como calificativo, "rabanito" equivale también a una teoría política. Pero en el mundo circense y de las artes escénicas populares como la maroma campesina, *Rabanito* es un mote por excelencia.

ANTECEDENTES EN UNA FAMILIA

Don Manuel Montes, líder de la Maroma de Las Peñas, en la Villa de Tezoatlán de Segura y Luna, fue el maestro payaso y acróbata de más nombradía en el Distrito de Huajuapán de León, Oaxaca. Fallecido en 1988, este grande entre los versistas de la escena mixteca del siglo pasado fue a su vez heredero de la rima del gran vate de la risa: don José Soledad *Chole* Aycardo, cuya vena lírica fue ampliamente documentada por Armando de María y Campos en su libro *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México* (México, Ediciones Botas) en 1939.

Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito* (1958), es uno de los más jóvenes graciosos y acróbatas de la región oaxaqueña identificada como Mixteca Baja. Dirigente de la Maroma de San Miguel Amatitlán en el Distrito de Huajuapán de León, es uno de los pocos artistas populares que ha sabido defender la tradición de su familia dentro del arte de la maroma campesina.

Don Alfonso comenzó su carrera en 1992. Domina el trapecio, el trabajo de piso y conserva en su repertorio de versos ejemplares antiguos, aparte de los que él mismo crea. Así pudimos constatarlo durante el II Encuentro Pluritemático de las Mixtecas, el 23 de noviembre de 1996,² cuando compartió el patio con el maestro payaso Onésimo Estrada Carvajal, primer gracioso de la Maroma de Santa María Yosocani, de Jamiltepec, Costa Chica de Oaxaca:

¡Salud!, ¡salud! y ¡paz!,
 ¡Les saludo ciudad hermosa!
 ¡Salud! Público ilustrado,
 te saluda tu humilde aficionado
 y atravesando horizontes
 que es mi mísera carrera.

Con público tan delicado
 digno de un pulido aseo,
 grandes fueron mis deseos
 al verme reunido con tan bellas personalidades.

² En el “territorio” de la Unidad Regional de la Dirección General de Culturas Populares en Huajuapán de León, Oaxaca, México.

Con gusto y con alegría
acepté esta invitación,
llegando este hermoso día
con mucho gusto en el corazón.

Espero que en la ocasión
me den el traje de honor,
¿Qué quieren de este humilde payasito?,
si fue nacido bajo el cielo azul de México.

Como vosotros habéis nacido.
¡Oh! Público generoso,
aquí me tenéis presente
para divertir a los gozosos.

Aunque soy un impertinente,
ahoy me quiero volver un gracioso,
me presento con mi aficionada compañía,
que no trae ningún mal interés.

Disculpen pues, humanos
en mis humildes trabajos,
yo, como ciudadano
ya quisiera comenzar.

Pero les pediré un gran favor:
tóquense una diana, maestritos,
y un aplauso de las manos
ciudadanas y seremos mexicanos...

¡Gracias, gracias por la diana
y aplauso que habéis brindado
a honra de este humilde aficionado,
de San Miguel Amatitlán!

Soy Alfonso Jiménez
tu servidor,
y Fernández,
seré siempre tu criado.

Alfonso Jiménez Fernández, *Rabanito*.



Familia de maromeros Jiménez Fernández de San Miguel Amatitlán. De pie: José Alfredo, Juan Carlos y Alfonso. Sentados: don Alfonso y doña Aurelia con sus hijas pequeñas.





Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*, de la compañía de maromeros de San Miguel Amatitlán. Al fondo, del lado derecho, su esposa Aurelia Bonilla (blusa blanca) y su hija Elizabeth Jiménez (con sombrero y pantalón blanco) Al lado derecho el payaso *Chiquilín* (Venustiano Martínez), maromero de la comunidad de San Juan Yolotepec, con guantes blancos y un sombrero de palma. Al lado izquierdo de perfil el payaso *Avelín* (Avelino Cruz) con un sombrero negro. Al fondo de lado izquierdo un maromero de la comunidad de Gabino Barreda del estado de Puebla, don Santiago Martínez, con gorro de estambre. San Juan Yolotepec, Oaxaca, 27 de junio de 2009. Encuentro de maromeros de la mixteca “En la maroma... Una vida dedicada al arte popular”, realizado para reconocer la trayectoria de los maromeros adultos mayores de la mixteca. Foto: Rey David Sanjuán Zamora/Unidad Regional Huajuapán de Culturas Populares.



Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*, Huajuapán de León, Oaxaca, octubre de 2010, durante los talleres de capacitación para maromeros de la mixteca organizados por la Unidad Regional Huajuapán de Culturas Populares. Foto: Rey David Sanjuán Zamora.

Aurelia Bonilla, su esposa; sus hijos José Alfredo y Juan Carlos; su propio padre, don Erasmo Jiménez *Rabanito* I, y su colega Juan López Fernández, *Chayito*, son en la actualidad los integrantes de esta tenaz compañía que se resiste a ser vencida por la miseria que priva en la región. Juan Carlos Jiménez Bonilla³ describe así su trabajo en la compañía:

Yo trabajando con él, pues casi no conozco [...] Con mi papá [...] Mi papá se llama Alfonso Jiménez [...] Entonces yo por eso le digo: yo conozco los trabajos que hacemos; o sea, los sencillos porque él, él, él es el que se lleva casi toda la maroma [...] Él es el que, bueno, nos... canta [...] Él hace la presentación y todas esas... Él es el que hace... Entonces nosotros ya vamos, vamos respaldando [...] Nada más le estamos ayudando ahí con las, los esos que le decimos los intermedios,⁴ intermedios [...] Tenemos varias porque le digo que la pantomima,⁵ con eso cerramos nosotros el compromiso.⁶ Los intermedios son los que se hacen, o sea, de principio y todo eso [...] son varios intermedios, varias pantomimas; tenemos para cuatro o cinco noches; o sea [...] Pues nosotros lo hacemos el tocante de aquí de lo, de los, ¿cómo se dice?..., de aquí en el pueblo; o sea, porque: era un

³ En entrevista con Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*, San Miguel Amatitlán, Oaxaca, febrero de 2001.

⁴ Partes de verso o de prosa entre el primer payaso y su *segundero*(a), o de bailado, mientras se realizan ajustes mecánicos durante la presentación de actos de acrobacia.

⁵ *Cantadas*, en verso o en prosa. Una pantomima en el arte mixteco de la maroma consiste en la representación de pequeñas piezas dialogadas, en las que el payaso —protagonista— trabaja con un *segundero*, o segundo gracioso o payaso —agonista—, reconocido en el contexto de la comedia moderna como *patiño* (la función del deuteragonista, dentro de la tradición popular, no radica en sólo servir de apoyo). Sin embargo, una de las características de esta forma es la intervención de otros personajes. El término pantomima en el contexto de la maroma correspondió tradicionalmente a ciertas partes, entre actos del programa. En la actualidad conserva su carácter de pieza de relajamiento después de un acto acrobático fuerte y, sobre todo, de preámbulo para la *despedida* del gracioso y de la compañía para cerrar el espectáculo.

⁶ Acuerdo de presentación de una función de maroma: dietario y estado de disposición para dar una función: “Orita no les ofrezco *acróbata*, porque tengo dos elementos a México; como no teníamos trabajo orita de *compromiso*, porque solamente es algo por compromiso, nunca salgo en *afición*, nunca salgo nomás ofreciendo mi trabajo o en las ferias así, recorrer así voluntariamente: no. Yo solamente por contrato. A mí... Hago mi contrato: me llevan y me train a donde sea. Y así hago mis compromisos. Pero sí, como les digo a ustedes: no me afamo yo, por onde quiera he sacado lugar”. Carmelo Herrera Nolasco (1922) *dixit*, Huajuapán de León, Oaxaca, 30 de agosto de 1996.

cura; como es su comportamiento de un cura, de un doctor; o sea, esos son los intermedios [...] Nosotros nada más, o sea, entramos lo que nos toca, nosotros hacemos nuestra partecita [...] Namás él nos dice: “Todo el tiempo va a se esto, va a ser l’otro porque esos intermedios supuestamente vienen desde que él empezó... Porque él trabajó con otros payasos de allí por allí de Tacachi [Tacache de Mina] [...] cada intermedio es, durando pus...., los más largo 45 minutos, 35 minutos [y los más cortos] de 15 minutos, de 20 minutos [...] Namás... y ya la pantomima, pues... Y ya cuando se hace muy corta la función [...] intermedio, ya serían cuatro o cinco intermedios, con otra, con la pantomima [...] En una función⁷ hacemos tres intermedios: [*Rabanito*] canta como seis, siete cantadas;⁸ el

⁷ La función completa implica: 1) Desde el punto de vista de los acróbatas, la representación del espectáculo de la maroma durante dos o tres noches seguidas, en cada una de la cual se presentan distintas actividades del programa general. Vg., además de los versos del payaso, pantomimas e intermedios. Primera noche: barras, honda y cuerdas. Segunda noche: cambio de aparatos, trapecio, cuerdas. Tercera noche: barras, molinete y trapecio. Las sesiones por noche llegaron a durar hasta siete horas de representación —sin contar el convite. En la actualidad el promedio es de tres a cinco horas. 2) Desde el punto de vista de los graciosos la presentación de *chistosadas* (*versos compuestos* y *cantadas*), cuatro o cinco *intermedios* y una *pantomima* final o *despedida*. Dependiendo de la duración de la temporada (hasta tres días) y la duración de la jornada (de cuatro a siete horas), el gracioso hará o no alarde, sobre todo, de su repertorio de *saludos* y *cantadas*.

⁸ Repertorio de viejo cuño, herencia de los payasos de antaño a manera de *entradas*, o bien, como sección en los *intermedios*. Sugerir el payaso, tarareando, una tonada que la banda debe saber responder a la primera petición. Versos cantados con interludios de la banda entre estrofa y estrofa. “La banda en la Mixteca hoy en día, atraviesa múltiples situaciones que la transforman y la mueven a distintos escenarios de la vida social y musical. Las renovaciones del nuevo *personal* parece ser en estos días un drástico cambio, no nada más por la propensión al cambio de instrumentación, donde se están eliminando los saxofones reemplazándolos por secciones grandes de clarinetes para ejecutar el estilo de la banda de Sinaloa, o el cambio de la tambora de latón de 26 pulgadas por la pequeña tambora industrial con parches hidráulicos, o cambio del acomodo en media luna o en círculo, por una formación lineal, con animador-cantante y equipo de sonido, coreografías y uniformes norteños. La transformación más fuerte, está desde dentro, en una nueva estética que los músicos actuales ya traen dispuesta en sus ataques, fraseos, articulaciones y *tempo*s. Un claro ejemplo de esto se puede observar en Yucuñuti de Juárez, Oax., donde la banda está integrada en un cincuenta por ciento de jóvenes y la otra mitad por los músicos que hace más de cuarenta años formaron esta agrupación [...] Otro aspecto es que las bandas juveniles, en su mayoría, apuestan a la moda actual de las bandas comerciales y dejan de lado prácticas que hasta hace algunos años eran comunes a este tipo de agrupaciones, por ejemplo, participar en las maromas; donde tienen que evidenciar sus capacidades musicales al reproducir las *cantadas*

trabajo de arriba⁹ que le decimos nosotros... Orita pus namás él es el que trabaja, él hace el, el que le dicen el, el trapecio...

La familia Jiménez Bonilla se mantiene principalmente de las funciones que presenta en los pueblos vecinos durante las festividades cívicas y religiosas a las que son convocados. Cuando “se cae” el trabajo, cosen a mano balones de cuero profesionales de volibol; la confección de cada uno de éstos implica un día completo de trabajo pagado a veinte pesos por balón (datos recopilados en 1996).

IMPACTO DE LA MIGRACIÓN

La migración de los habitantes de la Mixteca Baja es un fenómeno que data desde finales del siglo XIX, con los flujos de fuerza de trabajo para la instalación de las vías ferroviarias hacia distintos puntos del país, sobre todo hacia el norte de México. Un segundo y decisivo momento es el que corresponde al de los tratados binacionales identificados con el programa Braceros (de tan dolorosas referencias binacionales en la actualidad, en cuanto al maltrato de nuestros abuelos e incluso nuestros padres), que tuvo lugar a partir de 1942, con una segunda edición en 1965.

Puntos de llegada de los migrantes mixtecos dentro del país son los estados de Veracruz durante la temporada de zafra de caña; Sonora, Sinaloa y Baja California en zonas como los distritos de riego de cultivos de tomate y la pizca de algodón en Sinaloa o los chilares en el Valle de San Quintín, en Baja California.

Fuera de las fronteras nacionales, los estados de la Unión Americana que recibieron a los primeros pobladores de la Mixteca Baja —incluidos los del estado de Puebla y Guerrero— fueron —y continúan siendo—, principalmente, Texas, California e Illinois, y más recientemente Nueva York, territorio con alta presencia tezoateca.

Un motivo de la migración a esta zona se debe, entre otros factores, a la devastación ecológica que ha sufrido la región a lo largo de su historia.

que los payasos les indican al momento. Y a decir de los payasos, las bandas juveniles ya no cuentan con el entrenamiento auditivo necesario para apoyarlos musicalmente en estas ocasiones.”

⁹ Artes de vuelo en el trapecio; también artes de *funambulismo*.

La tríada cultura, ecología y pobreza se combina y se intersecta con las rutas de la guerrilla y el narcotráfico, todo lo cual desata la partida y a veces el regreso de sus habitantes a lo largo y ancho de la región.

En el caso de la maroma, muchas compañías han padecido la pérdida de sus elementos más jóvenes. Ante ello, existe la tendencia de videografiar las funciones para enviarlas “al gabacho” para que los artistas no se olviden de este arte. El hijo mayor de don Alfonso es quien mejor domina el trapecio. Él, actualmente, ha sufrido los efectos del desastre económico nacional al ser expulsado de su tierra, su país y su familia debido al impacto de la migración en la zona. Los hijos menores de *Rabanito* participan en la agrupación artística familiar aunque con ciertas reservas, pues, al decir de José Alfredo Jiménez Bonilla,¹⁰ los asaltan otras aficiones:¹¹

Pues nosotros empezamos a trabajar desde que teníamos casi...., como once años, doce años. Porque tengo 22 años voy para 23... Pus orita, casi trabajamos pura familia (...) Trabaja [...], y luego el otro, otro más de mis hermanos (...) Trabaja mi mamá, mi abuelito [sus hermanos] Él se llama Juan Carlos [Juan Carlos Jiménez Bonilla n. 1983]. Tiene 13 años. El otro se llama igual que mi papá, Alfonso [Alfonso Jiménez Bonilla n. 1985] (...) Pues le digo que o sea, como hacemos diferentes intermedios, por decir el del cura, pus el más chiquito lo hace de sacristán. Ajá, todos juntos. Pues él [Alfonso, padre], ellos salen a bailar, el más chiquito, ellos

¹⁰ Entrevista con Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*, *loc. cit.*

¹¹ Término utilizado por los artistas populares de la maroma para designar el apego a su actividad. Tener afición señala el carácter no-especializado [en el sentido de la división social del trabajo] ni básicamente lucrativo. “Éramos locales... las salidas vinieron ahora a través del Programa... [Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc) de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. Era, era..., era un..., un grupo que se formaba nomás así, así por sí solo dentro de la comunidad y se financiaban también por sí solos... No, cobraban no nada, eran para eventos únicamente de dentro de la comunidad, pero era un gusto de participar nada más. De afición eso es, de afición, no percibían ningún salario, ningún sueldo, ninguna contratación... Nada..., nada, nada. Así que nada más se le pedía el apoyo a la orquesta, la orquesta los apoyaba pero en forma gratuita también, al igual que ellos compraban su vestuario pero también en forma gratuita, lo ponían ellos por sí solos, sí [...] Sí, o sea somos campesinos cultivamos la tierra..., y esa es nuestra forma de mantenernos”. Onésimo Estrada Carvajal, payaso líder de la maroma de Santa María Yosocani, municipio de Jamiltepec, Oaxaca, Huajuapán de León, Oaxaca, 23 de noviembre de 1996. En la región centro-sur de México también es común el uso de este término entre trovadores de bajo quinto.

salen a bailar todos ya para salir [...] quiere agarrarlos diferentes para ver si, o sea, que ellos sigan la tradición.

Las remesas han servido para reforzar la vida festiva de la región de la Mixteca Baja, al tiempo que han propiciado nuevas formas de organización comunitaria e incluso de participación en las compañías de maroma. Así remata José Alfredo Jiménez Bonilla:¹²

Porque pus, nosotros pus de plano no nos gustó, pues, seguir... No, no'más le ayudamos así, pero [...] a mí me gustó más la música, y orita, este, pus, como se hizo una bandita aquí del barrio, nosotros entramos a la música [...] yo toco el clarinete [y Alfonso, hijo] la tambora [en la] banda de Águila Real [del] Barrio de Tejalpa.

Y es que, pese a todo, la familia Jiménez Bonilla, al lado de los miembros que permanecen aún en el país, continúa en su lucha por la preservación de la tradición maromera inaugurada por don Erasmo Jiménez Martínez *Rabanito I*, padre de Alfonso Jiménez Fernández.

FELIZ FIN DE FIESTA

Compañías de maroma que persisten en la Mixteca Baja oaxaqueña, dentro del Distrito de Huajuapán de León, provienen de las comunidades de San Martín Zacatepec, La Magdalena Tlaltepec, Santa Cruz Tacache de Mina, La Trinidad Huaxtepec, Santiago Chazumba, San Juan Yolotepec y San Miguel Amatitlán, pueblo natal del pertinaz Alfonso Jiménez Fernández, *Rabanito*.

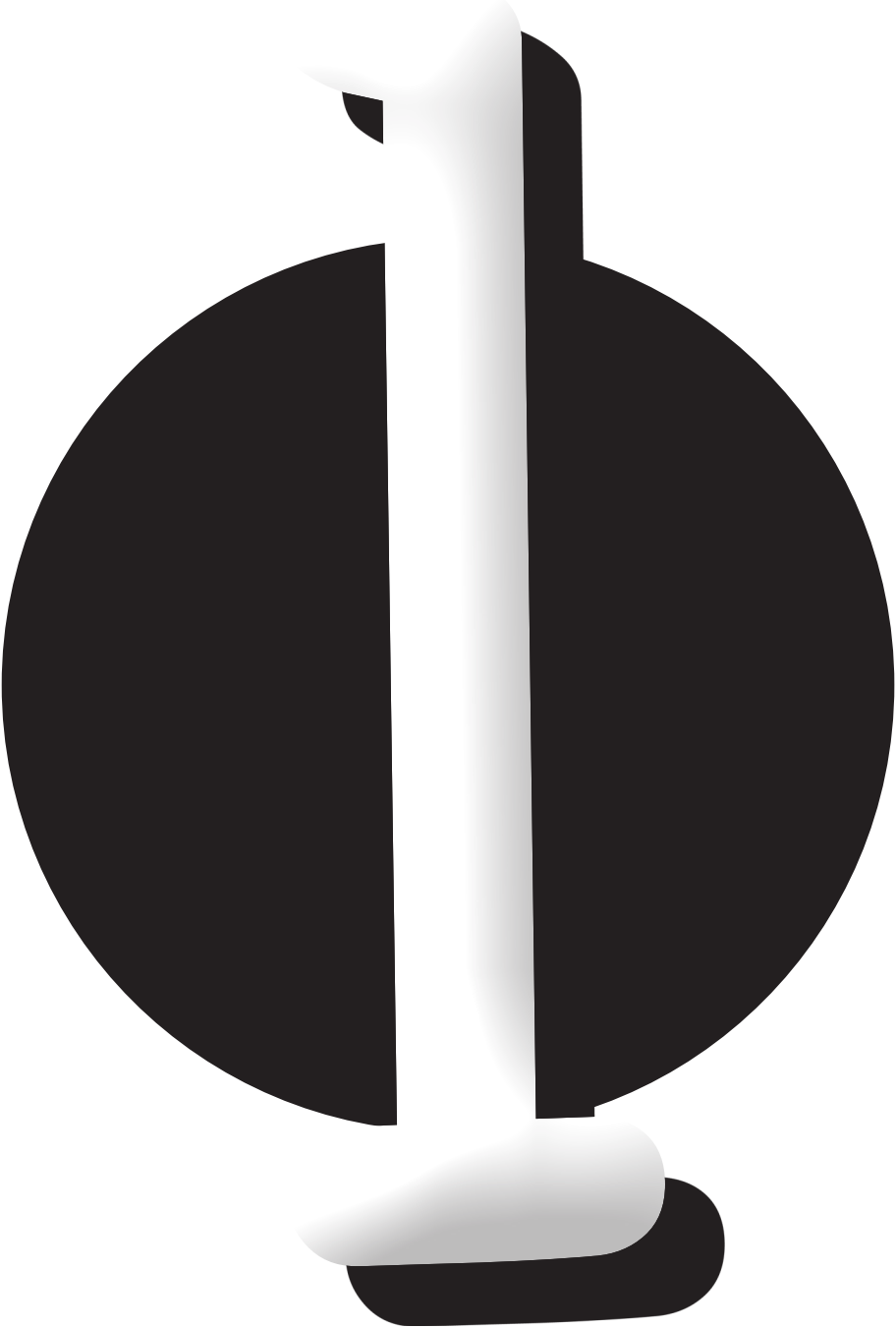
En la compañía de maroma de San Miguel Amatitlán, Oaxaca, se encuentran representadas tres generaciones de la familia Jiménez, encabezadas por el abuelo Erasmo Jiménez Martínez de 85 años de edad, quien el pasado 27 de junio [2009] recibió un reconocimiento por su larga trayectoria artística en el evento titulado "En la maroma... Una vida dedicada al arte popular" en la comunidad de San Juan Yolotepec, Tequixtepec, Huajuapán de León, Oax. Los demás integrantes de la compañía son: Sr. Juan López Fernández de 80 años de edad,

¹² Entrevista con Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*, *loc. cit.*

integrante de la primera compañía ya desaparecida en San Miguel Amatitlán. Sr. Alfonso Jiménez Fernández, empresario de la compañía. Sra. Aurelia Bonilla Arellano. José Alfredo Jiménez Bonilla. Rigoberto Jiménez Bonilla. Elizabeth Jiménez Bonilla. Durante su presentación serán acompañados por la Banda de Música de San Miguel Amatitlán...¹³

En “En la maroma... Una vida dedicada al arte popular”, don Venustiano Martínez *Chiquilín* (1911) se retiró de la rima y la acrobacia cobijando con su arte a las nuevas generaciones de maromeros oaxaqueños como la familia de Alfonso Jiménez Fernández *Rabanito*.

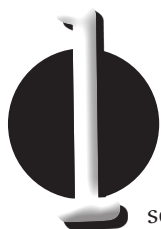
¹³ Se presenta la maroma de San Miguel Amatitlán en la Explanada de Catedral, en <http://www.huajuapánweb.com/taxonomy/term/78?page=9>.



Construcción y evolución de la imagen del payaso en el arte

SOFÍA IRENE VELARDE CRUZ

MUSEO DE ARTE COLONIAL, SECRETARÍA DE CULTURA DE MICHOACÁN



La representación en el arte occidental de la figura que en la actualidad conocemos como *payaso* comenzó a configurarse en la Edad Media y el Renacimiento, y su caracterización e iconografía se consolidaron durante el siglo XIX. Son tenues las líneas que diferenciaron durante la baja Edad Media y siglos posteriores a los múltiples personajes que originaron la figura del payaso moderno, juglares, locos, bufones, saltimbanquis, graciosos, títeres y arlequines. En este ensayo nos referiremos a estos personajes, sus características y denominaciones.

JUGLARES, BUFONES Y LOCOS

Durante la Edad Media, prosiguiendo con una larga tradición que se remonta a las antiguas culturas de la humanidad, existieron diversos personajes que divertían tanto a los gobernantes como a los habitantes de pueblos, villas y ciudades. Fue en este periodo en que comenzaron a desarrollarse las características específicas de aquellos individuos que provocaban, con su actitud, rasgos físicos o ejercicios de distintos tipos, el asombro y la hilaridad de los espectadores.

Se tiene noticia de que fueron los *juglares* quienes, desde el siglo X, alegraron tanto la vida de los espacios palaciegos como las fiestas y carnavales que se desarrollaban en Europa occidental. Acompañados de diversos instrumentos musicales cantaban las gestas de los príncipes, relataban la vida de los santos y reproducían historias y leyendas de diversas localidades, motivo

por el cual “eran muy amados y honrados, ya que sabían cantar, bailar, hacer versos, componer canciones e inventar baladas”.¹

La actividad de los juglares comenzó a modificarse de manera significativa en el transcurso del siglo XIII, momento en el que, de acuerdo con diversos autores de la época, algunos de sus representantes se alejaron del *arte de la juglaría* propiamente y comenzaron a sumar a su actividad actos acrobáticos y acciones o representaciones jocosas que provocaban la hilaridad de los espectadores, lo cual se tradujo en el rechazo de varios de los sectores sociales de la época, allegándose, sin embargo y en contraposición, la simpatía de un público diverso.

En este sentido, el beato Ramón Lull en el siglo XIV señaló en su *Libro del orden de caballería* acerca de los juglares: “van como locos y como embebidos [...] es tan grande su astucia que ajustan muchos dineros que arrancan de las gentes necias, por esto son muchos los que hoy toman el hábito de juglaría y aún de bobería”.² Asimismo, se refiere que el poeta narbonense Giraldo Riquier solicitó en el siglo XIII a Alfonso X *El Sabio* distinguir entre los diferentes aspectos que surgían de la juglaría, ya que ésta en todo tiempo había encontrado en Castilla *premio, enmienda y consejo*, ante lo cual el soberano declaró que debían:

[...] llamarse “bufones” a los que hacen saltar monos, cabríos o perros o hacen títeres o remedan pájaros o tocan o cantan entre gente baja por humilde precio, o siguiendo a las cortes fingen locura sin avergonzarse de lo indecoroso; juglares a los que se conducen bien entre las gentes ricas para tocar instrumentos o para contar y cantar canciones ajenas o para otras cosas agradables y trovadores los que trovan versos y sones y componen con alta maestría danzas, coplas y baladas.³

La importancia de estos testimonios radica en que en ellos comienza a surgir la figura del *bufón* en el Occidente medieval, personaje que delimitó y caracterizó la actividad de aquellos individuos encargados de presentar ante el público actos de gran jocosidad y, al mismo tiempo, contribuyeron a desa-

¹ Ramón Lull, *Libro del orden de caballería*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, p. 124.

² *Ibidem*, p. 130.

³ Abdón de Paz, “Los Trovadores”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, núm. XII, Madrid, 30 de marzo de 1889, p. 191.

rollar varios de los atributos relacionados con el ejercicio de los individuos que divertían o provocaban la hilaridad del público.

En este contexto, algunas de las características fundamentales que a partir del siglo XIV se ligaron a los bufones fueron las de manifestar síntomas de locura, la cual podía ser real o fingida, tal como señalaba Ramón Lull en su obra. Al respecto, es importante señalar que el tema encontró una gran acogida en la literatura y en el arte durante los últimos años del siglo XV, cuando diversos tratadistas de la época comenzaron a disertar ampliamente sobre el mismo.

Las obras literarias e iconográficas sobre la locura que surgieron en el Renacimiento desplazaron el tema hacia la *Danza macabra*, siendo fundamental *La nave de los necios* (*Narrenshiff*), también conocida como *La nave de los locos*, escrita por Sebastián Brant y publicada en Basilea en 1494, composición literaria que, además del interés que provocó en el estudio de la demencia, conllevó a la producción de una gran cantidad de composiciones plásticas que recrearon a la simbólica nave y “a sus pasajeros o tripulantes que se embarcan en un viaje simbólico que les proporciona sino la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad”.⁴

De acuerdo con Michel Foucault, el *Narrenshiff* surgió de la realidad de la época, ya que era frecuente en Europa que los *locos* errabundos fueran expulsados de pueblos y ciudades en embarcaciones que los trasladaban a regiones lejanas. Asimismo, el especialista refiere que a finales de la Edad Media el loco se constituyó como un personaje importante, y durante el Renacimiento la denuncia de la locura llegó a ser la forma general de la crítica, motivo por el que en “las farsas y soties, el personaje del Loco, del Necio y del Bobo, adquirieron gran importancia”.⁵

Entre los pintores más destacados del siglo XVI que contribuyeron a popularizar la figura del loco, y con ello del bufón, se encuentran Alberto Durer, Hans Holbein *El Joven*, Pieter Brueghel *El Viejo*, Mathias Grunewald y Jerónimo Bosch; quienes, influenciados por la literatura de la época, realizaron diversas estampas y pinturas para ilustrar el tema, entre las que sobresalen *La nave de los locos* o el *Elogio de la locura* —esta última de la autoría de Erasmo de Rotterdam.

⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

Las representaciones plásticas de la locura retomaron ciertos rasgos de la iconografía realizada sobre los bufones en el transcurso de los últimos siglos de la Edad Media, ya que, como hemos mencionado, la personalidad del bufón fue intrínsecamente ligada con la locura —real o aparente—, la bobería y la necedad, temas desarrollados ampliamente por diversos autores de la época.

Resulta evidente la semejanza entre los personajes de algunas obras creadas durante el medioevo y las representaciones que surgieron en el Renacimiento. Esto se puede apreciar en el grabado *Nave de las maravillas* que ilustra el *Narrenshiff* y en la miniatura que aparece en el manuscrito *Li Romans d'Alixandre*, escrito e iluminado en Flandes cerca del año de 1340. En ambas imágenes el traje que portan los personajes es similar, en especial el llamado *gorro de los locos*, sobre el cual haremos referencia más adelante. También se tienen referencias de obras más antiguas labradas en piedra que representan a personajes relacionados con espectáculos jocosos, como la figura que aparece en la Ermita de Santa Catalina de Azcona, en Navarra, procedente del siglo XII, y que puede ser interpretada como un bufón por llevar sobre la cabeza el tradicional gorro de los locos.⁶

Con respecto a la manera en la que comenzaron a desarrollarse las características iconográficas del loco y el bufón, debemos remontarnos a las celebraciones que tenían lugar en la alta Edad Media. Destacan el carnaval y *las fiestas de los locos*, estas últimas consistían en una especie de liturgia al revés que hasta el año de 1450 ocurrió al interior de los templos, y en las que se celebraban misas burlescas y se elegía a una serie de personajes de la localidad que representaban papas, obispos y príncipes locos:

Los “locos” salían por la calle provocando verbalmente a las damas que encontraban, abucheaban a los cornudos y paseaban públicamente al marido dominado montándolo en un asno al revés [...] dichos locos solían ser personas importantes nacidas en la ciudad y con holgura económica. Se caracterizaban por llevar la cabeza rasurada [y] servirse de un bastón o un cetro.⁷

⁶ Esperanza Aragonés Estella, “La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 31, núm.74, 1999, p. 524.

⁷ Ramón García Pradas, “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del Medioevo francés”, en *Ecrire, traduire et représenter* (coord. Domingo Pujante), España, Universitat de Valencia, 2001, p. 34.

La iconografía del bufón y el loco se nutrieron mutuamente y configuraron el personaje que les representó a ambos. Éste se formó de acuerdo con la forma en la que eran ataviados los *locos fingidos* de las diversas festividades de la Edad Media: un vestido largo o una capa con faldones recortados en puntas, una caperuza o coqueluchón con dos largas orejas colgantes y cascabeles y en la mano una clava, marrote o cetro burlesco que termina en forma de una cabeza.⁸ Esto podemos verlo en el dibujo de Hans Holbein *El Joven* que apareció en el *Elogio de la locura* de Rotterdam en 1515.

El grabado y la pintura de la época fundieron la figura del loco y el bufón porque el primero congregó las características de divertir tanto en lo medios palaciegos como a la población en general, pero fueron las gestualidades que los bufones ejecutaban con el afán de provocar la risa por lo que en diversas ocasiones se les otorgó el título de locos fingidos.

No obstante, cabe aclarar que existieron, particularmente en los medios palaciegos, personajes que de manera real sufrían algún tipo de locura y a los que también se les confirió el apelativo de bufones, ya que sus acciones naturales divertían a la corte, como bien lo determinó José Moreno Villa al encontrar un dato que advierte que la ciudad de Zaragoza, España, proveía de locos y enanos a la corte de Madrid, “siendo muchos de ellos puestos a prueba y devueltos por no servir para la diversión o porque su estado patológico sobrepasaba los límites de lo deseado”.⁹ Los bufones cobraron singular relevancia en Europa y un auge especial en la España del siglo XVI durante el reinado de la familia real de los Austrias. En esa época el público aristocrático fue el más asiduo receptor de la *bufa*¹⁰ y escarnio a los que eran sometidos estos personajes, su rústico lenguaje, desaliñados trajes y conductas disolutas adquirieron pleno valor¹¹ por la comicidad que provocaban.

⁸ Rocío Peñalta Catalán, “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”, *Revista de filología románica*, vol. 25, Madrid, 2008, p. 131.

⁹ José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros, niños y palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 hasta 1700*, México, Editorial Presencia, 1939, p. 18.

¹⁰ Sobre el término *bufa*, debemos acotar que en el año de 1726 el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española definía el significado de la misma como: burla, mofa, chanza, que se hace de alguno. Es voz que sólo tiene uso entre gente vulgar o en la conversación familiar y viene de la palabra bufón. Tomado de la versión digital del Diccionario de autoridades, www.rae.es. Fecha de consulta: 8 de mayo de 2010.

¹¹ Laura Puerto Moro, *Rodrigo de Reynosa —o De Linde— bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*, tesis para la obtención del grado de doctor, Universidad de Salamanca,

Además de la hilaridad que los bufones incitaban en el público y la nobleza, éstos fueron a la vez considerados como truhanes, tal como figuró en el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española durante el siglo XVIII, en el que se ofrecen como definiciones de la noción de *bufón* las siguientes categorías: “truhán, chocarrero y juglar, personajes que servían de hacer reír”.¹² Y es que la risa del loco fue colocada por los tratadistas de la época en los lugares más bajos del escalafón cómico, es decir, la jocosidad chocarrera de las chanzas feas y torpes; por ello los bufones fueron señalados en múltiples ocasiones con título de *sabandijas de la corte* o *sabandijas de palacio*.¹³ Esto no impidió la fascinación entre el público al grado de inmortalizarlos tanto en la literatura como en el arte. No obstante, tales consideraciones provocaron que varios artistas intentaran reflejar el carácter pernicioso que se les atribuía, por ejemplo su participación en intrigas que tenían lugar en los medios palaciegos, tal como se refleja en la obra alemana de Hans Sebald Beham de 1535 *Two couples and a Buffonn*.

Diversos artistas del Renacimiento intentaron imprimir en sus obras estos rasgos del bufón. Tal fue el caso de Pablo Cagliari en el óleo que ejecutó en 1563 sobre el pasaje bíblico de *Las bodas de Caná* y sobre el cual una nota periodística de 1889 refería:

[El] H. Veronese ha dejado la figura de un bufón de su época [...] entre los magníficos señores y las bellas damas que toman parte en el banquete nupcial en suntuoso cenáculo del Renacimiento deslizase un hombrecillo rechoncho, contrahecho, sonriente, cubierta su cabeza con un capuchón rojo adornado con cascabeles y dos antenas a manera de símbolo de fuerza sobre la frente. Su rostro es colorado, carnoso, sensual, revelando insolencia y cinismo y su mirada brillante se dirige de soslayo a los alegres comensales [...] es el bufón representación viva de la fealdad y del sufrimiento [...] es el plebeyo que se hace lacayo a los pies de los magnates, es el enano contrahecho, el jorobado miserable que se transforma en parásito de los reyes.¹⁴

Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2008, p. 160.

¹² Tomado de la versión digital del Diccionario de autoridades, www.rae.es. Fecha de consulta: 8 de mayo de 2010.

¹³ Javier Huerta Calvo, “Espejos de burlas. Raíces de la comedia burlesca”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, pp.174-175.

¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, sección Nuestros grabados, año XXXIII, núm. VIII,

BUFONES DE LA CORTE

A pesar de que las consideraciones acerca del carácter de los bufones no se modificaron, la iconografía que los representó comenzó a sufrir una considerable transformación durante el siglo XVII. La pintura tendió a ignorar varios de los rasgos que los caracterizaron en el siglo XVI y en su lugar se exaltaron atributos perniciosos y malformaciones físicas. Fueron retratados con el atuendo propio de la época, con toda seguridad debido a su presencia en los medios palaciegos, como puede apreciarse en la obra del italiano Giacomo Campi, la cual, a pesar de haber sido realizada en el siglo XIX, se encuentra basada en los *bufones cortesanos* del XVII. En ella se advierte que tales personajes podían ser individuos en perfecto estado físico y/o emocional, o bien padecer alguna malformación corporal, entre las que destacó el enanismo. La publicación que dio a conocer esta obra recordaba la degeneración que habían sufrido los juglares y trovadores medievales asociados con los bufones renacentistas, los cuales habitaban en las cortes de algunos monarcas y en los palacios de no pocos ricos magnates y quienes no cantaban ya episodios heroicos de las Guerras de Cruzada, ni tristes historias de amor platónico, sino que ensalzaban en canciones picarescas las delicias de los placeres materiales, la vida alegre y licenciosa, y sazonzaban los espléndidos banquetes cortesanos haciendo mofa de las cuitas más serias de sus patronos con chistes malignos y mordaces ocurrencias. Estos degenerados personajes solían ser “grotescos jorobados y contrahechos enanos, motivo por el que la obra del artista los presentaba reunidos en el patio de un castillo ensayando una canción maliciosa que debían cantar ante las damas y caballeros que se encontraban reunidos en el señorial palacio”.¹⁵

Así fueron representados los bufones en los siglos XVII y XVIII. Tenemos, por ejemplo, el *Bufón tocando el laúd* de Frans Hals (1623), en el que el atuendo del personaje coincide con el representado en la acuarela de Giacomo Campi, y que nos permite entrever ciertos atributos que fueron caracterizando al bufón de la corte, como el sombrero o gorro que utilizan los personajes en ambas escenas y el laúd como instrumento con el que se acompañan para entonar las canciones pícaras, maliciosas y chocarreras que refieren las fuentes.

Madrid, 28 de febrero de 1889, p. 122.

¹⁵ “Los bufones de la corte”, *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, núm. XXVII, Madrid, 8 de octubre de 1875, p. 211.

Sobre este instrumento es importante señalar que algunos autores sugieren que la gaita acompañó a la figura del loco y el bufón debido a que era utilizada por los estamentos bajos de la sociedad,¹⁶ atributo que aparece en varios de los grabados de Alberto Durero relacionados con el *Narrenshiff*.

Los atributos predominantes en la figura de los bufones de los siglos XVII y XVIII se mantuvieron hasta el siglo XIX, centuria en la que surgió el personaje al que conocemos como *clown* o payaso, que heredó varios de los rasgos característicos del bufón, tanto de su actividad hilarante como de su atuendo, y que por ende influyeron en la iconografía del siglo XIX y que ha permanecido sin cambios significativos hasta nuestros días.

CLOWN O PAYASO

Las fuentes ubican la aparición del *clown* o payaso en el siglo XIX, inserto casi siempre en el ámbito del circo moderno, y relacionan sus actos con actividades atléticas, gimnásticas y malabaristas. Así, en 1862 la prensa española se refería a la actuación del atleta Mr. Prosper —*clown* saltador— del *Gran circo de ambos mundos*. La publicación describía a Prosper como de fuerte musculatura, alto y esbelto, y elogiaba sus saltos árabes, piruetas extravagantes y dislocaciones extrañas.¹⁷ Asimismo, en 1877, con motivo de la muerte del empresario Thomas Price, un periódico señalaba que el famoso empresario y director del Circo de Price había iniciado su carrera a los doce años, edad en la que se hacía ya aplaudir en los circos de Londres por los amantes del arte acrobático; su fama databa del año 1836, cuando se había distinguido notablemente como *clown* saltador por haber conseguido dar sesenta saltos mortales sin descanso y vencer con eso en una singular competencia al renombrado Mr. North.¹⁸

La faceta en las que se encontraron inmersos los *clowns* o payasos del siglo XIX no se alejó de los actos primigenios de los juglares, trovadores y bufones que los precedieron. Sin embargo, algunos estudiosos, a través del análisis de la representación de estos personajes en la plástica occidental, han constata-

¹⁶ Rocío Peñalta Catalán, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVI, núm. XX, Madrid, 30 de mayo de 1862.

¹⁸ *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, núm. XXXIII, Madrid, 8 de septiembre de 1877.



G. Campi, *Los bufones de la Corte*, s/f.

do que su actividad se diversificó desde la época de los juglares medievales, ya que algunos de ellos ejecutaban, por lo menos desde el siglo XII, distintos actos acrobáticos, gimnásticos o de malabares. Al respecto, Esperanza Aragonés, al estudiar el atuendo de distintos sectores sociales del siglo XII, identificó la figura de dos juglares malabaristas en la portada de Santa María de Sanagüesa, en Navarra. En ella los personajes llevan un cinturón que presenta un ligero engrosamiento a la altura de los riñones que evita que por la fuerza de las contorsiones los miembros se descoynten.¹⁹

De igual manera, a través de varias representaciones artísticas se ha logrado determinar que durante los siglos XVII y XVIII varios bufones integraban en sus actos ejercicios gimnásticos y acrobáticos. Esta tradición fue heredada por el *clown* y el payaso del siglo XIX, confundiendo —tal como había ocurrido en el pasado— en múltiples ocasiones la actividad de los histriones durante la centuria decimonónica; sin embargo, y a pesar de lo anterior, comenzaron a distinguirse de manera definitiva los actos de cada uno de los integrantes del circo moderno, delimitándose así las características del *clown* o payaso, las de los gimnastas o acróbatas, y la de los saltimbanquis y volantinos.

Al igual que había ocurrido con los bufones de la corte, el naciente *clown* o payaso y los histriones que les acompañaban en las compañías circenses que actuaban en pequeñas localidades realizando enormes esfuerzos por ganar la subsistencia cotidiana, recibieron la crítica moral y mordaz de varios de los escritores de la época, como había sucedido en siglos anteriores con los juglares, locos y bufones. De tal suerte, *La Ilustración Española y Americana*, publicó en 1882 un artículo titulado “Los titiriteros”:

Y quien dice piculines, dice titiriteros, volantinos, o gimnastas, en estilo moderno que todo significa los mismos perros con distintos collares o con los mismos, salva sea la comparación entre titiriteros y animales de la raza canina. De todas maneras se los llama y por los nombres indicados atienden, pero la moda y la cultura y el gusto particular de cada localidad o de cada pueblo los ha bautizado de distintas maneras [...] observen con cuidado las convulsiones del payaso, cuando baila, cuando canta, cuando saluda y tendrán uds. una idea perfecta de la miseria y envilecimiento social, de un pueblo, de una raza de una época (y cuantos payasos vemos todos los días). Solamente los Clowns de oficio (palabra más culta para

¹⁹ Esperanza Aragonés Estella, *op. cit.*, p. 524.

nombrar al payaso), tienen sobre los aficionados, la ventaja de la franqueza. Tal vez que se reconozcan y los segundos no quieren reconocerse.²⁰

De esta forma, vinculada con actos acrobáticos, se genera la actividad jocosa e hilarante del *clown* o payaso, a quien se identifica en buena medida con su particular atuendo y con la iconografía que del mismo plasmaron los artistas de la época. La prensa española de entonces manifestaba que a través de un cuadro de M. Peláez “se ostentaba la miseria del payaso, que se empolva, se pinta, se disfraza y hace como que se ríe por los cuartos que le arroja el patanatas”.²¹

Tanto los histriones de los magnos espectáculos como los llamados cómicos de la legua fueron inmortalizados por los artistas del siglo XIX, quienes no buscaron un modelo iconográfico para reproducir y simplemente imprimieron en sus obras la silueta de los actores tal y como se presentaban en el espectáculo, lo cual provocó la aparición de múltiples piezas relacionadas con la actividad circense, y en especial sobre el *clown* o payaso.

Por ejemplo tenemos un cuadro de Vicente Palmaroll —director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma— ejecutado en 1889 y titulado *El clown celoso*, en el que representó al personaje con un traje propio del siglo XVIII, anacrónico para el XIX. Destaca la gorguera en el cuello, pieza de disfraz que se ha mantenido en el atuendo de algunos payasos hasta nuestros días, y el rostro totalmente cubierto por maquillaje blanco. La prensa refería acerca de esta escena:

Cae fragante bouquet a los pies de la esbelta *ecuyere*, quien le recoge presurosa, le aprieta junto al desnudo seno y corre a su cuarto acompañada de aplausos del público; entre las rosas de aquel bouquet, se oculta un billete de amor y el clown celoso guiado por su desventura sorprende a su mujer cuando lee recatada y palpitante de emoción las ardientes frases de la misiva. ¡Qué extraño contraste forma el airado rostro del clown, mordido en el alma por la culebra de los celos, con su traje ridículo...!²²

²⁰ “Los titiriteros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, núm. XLI, Madrid, 8 de noviembre de 1882, p. 274.

²¹ *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII, núm. XIX, Madrid, 22 de mayo de 1888, p. 334.

²² *Ibidem*, p. 378.

La iconografía del siglo XIX sobre el *clown* o payaso queda completamente resumida en el grabado de Tony Grice, miembro del Circo de Price y uno de los actores más representativos del género. Sobre él la prensa madrileña refería en 1884 que había comenzado su carrera a los tres años y a corta edad se había presentado en el Circo Real de Londres. Había recorrido Italia, Francia, Portugal y España, trabajado en los mejores circos y presentado ante casi todos los soberanos de Europa. La publicación aseguraba que Tony Grice no sólo era *clown*, sino “también un correcto *gentleman*, cuya ilustración se iguala a su bello carácter y afable trato”.²³

En el grabado que representa a Grice es posible observar su gorguera, además de un sombrero similar al que utilizaban los bufones durante el siglo XVII. El rostro cubierto de maquillaje blanco, al igual que la gorguera, conformó los rasgos del *clown* o payaso del siglo XIX. Sobre el maquillaje es importante señalar que con toda seguridad fue resultado de la herencia de los personajes de la comedia del arte del siglo XVII, en la que el uso de la máscara fue un recurso frecuentemente utilizado por los comediantes. Esto gustaba principalmente al público italiano. Alicia Álvarez Sellers indica que el público francés daba una mayor importancia a la expresividad facial, motivo por el que los cómicos franceses preferían maquillarse con harina y el pozo del vino. En el siglo XVIII algunos comediantes italianos que aún llevaban máscara se vieron forzados por el público a quitársela.²⁴

La utilización del maquillaje permaneció como un recurso utilizado por los actores del siglo XIX, de manera especial por los cómicos, entre los que comenzó a destacarse la figura del *clown* o payaso moderno. Se constituyeron así los rasgos que consolidaron su atuendo, amén de algunas variantes como el traje de arlequín con triángulos en blanco y negro o de vivos colores, pero manteniendo siempre el característico gorro —aunque con variaciones de tamaño—, la gorguera y el maquillaje blanco. Lo anterior puede constatarse a través de la gran producción artística que se realizó al respecto tanto en Europa como en América.

²³ *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, núm. XXXI, Madrid, 22 de agosto de 1884, p. 99.

²⁴ Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral en el siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, p. 104.

EL PAYASO Y EL CLOWN EN LA PLÁSTICA MEXICANA DEL SIGLO XIX

Los espectáculos que podemos considerar como *circenses* comenzaron a tener lugar en el actual territorio mexicano en el periodo virreinal con características similares a los realizados en Europa, y aunque si bien es cierto que el personaje del bufón no obtuvo en el México colonial la misma popularidad que en varias de las naciones europeas, existieron grupos de histriones que ejecutaron distintos actos de acrobacia y malabarismo en las calles y plazuelas de pueblos y ciudades. Así lo refieren las investigaciones del especialista Julio Revolledo:

En las calles y plazuelas, así como en los corrales, patios y vecindades incontables saltimbanquis alentaban con un instante de alegría la profunda calma de la vida colonial [...] una función de maroma en el siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII era una exhibición que incluía a un alambrista, algún malabarista, alguien que retorció su cuerpo en actos contorsionistas y la exhibición de algún animal exótico que causaba revuelo entre los habitantes de las ciudades virreinales [...] además se realizaban algunas suertes, lo cual siempre llamaba la atención del público. Esto se salpicaba con la participación de algún cómico, que para la fecha era conocido como gracioso para provocar la hilaridad en los espectadores.²⁵

Durante el siglo XIX arribaron al país diversas compañías extranjeras que conjugaron los diversos espectáculos del circo moderno, y con el correr del tiempo durante la misma centuria se consolidaron algunas empresas nacionales. De la misma forma que en el viejo continente, a la par de los magnos espectáculos circenses prevalecieron también las funciones ambulantes. Así, tanto en los grandes circos de carpa —como se les conoció en la época— como en las funciones callejeras que tuvieron lugar en las más diversas poblaciones los actos del *clown* o payaso comenzaron a cobrar gran popularidad.

Al igual que sucedió en las naciones europeas, los apelativos que se otorgaron en México a los diversos actores del espectáculo del circo se confundie-

²⁵ Julio Revolledo Cárdenas, *La fabulosa historia del circo en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Escenología A. C., 2004, p. 115.

ron en la gran variedad de personajes que actuaban en el mismo; no obstante, también puede apreciarse la diversificación y evolución de los personajes que durante la centuria sentaron las bases del circo moderno.

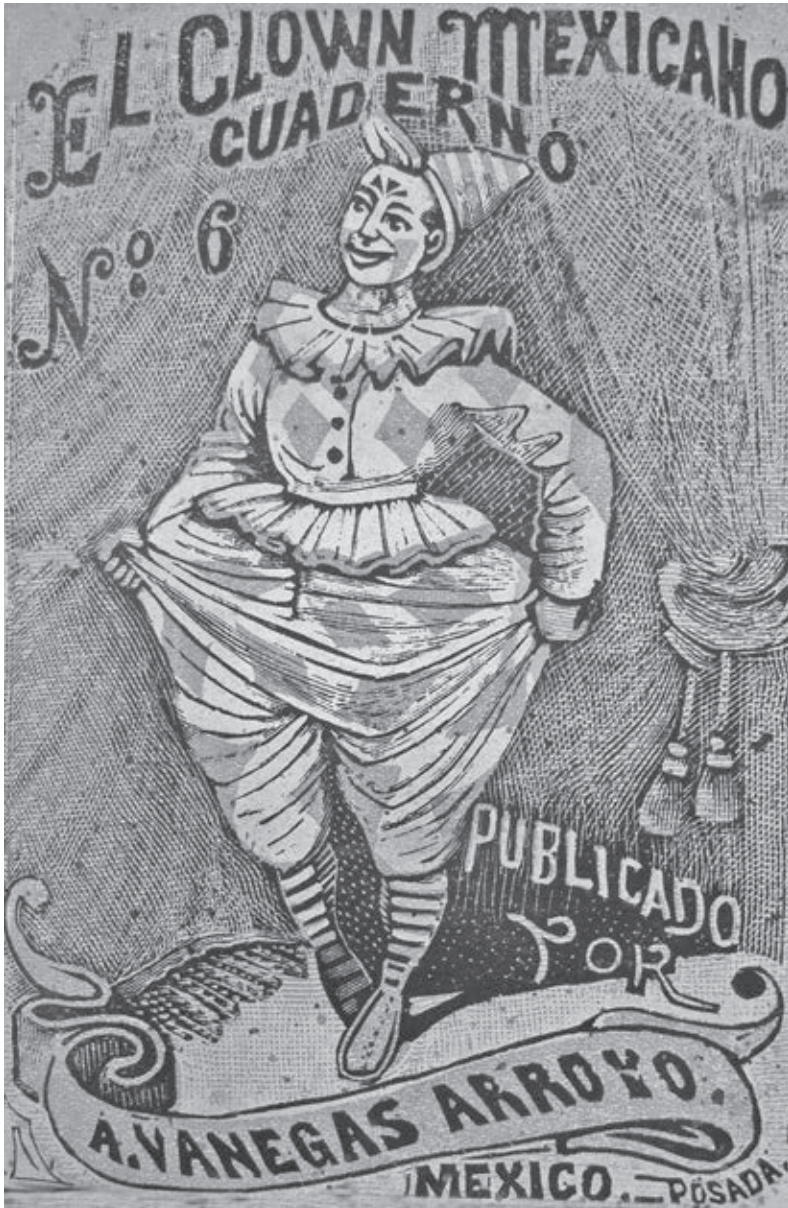
Lo anterior puede apreciarse a través de las obras gráficas de artistas de la época, quienes al igual que sus homólogos europeos desarrollaron distintas escenas sobre personajes y actos circenses. La obra del grabador Manuel Manilla nos otorga la pauta para comprender la popularidad que tuvo el circo en México y la diversificación y complejidad de sus actos en la segunda mitad del siglo XIX, tal como lo muestra la estampa *Juego del circo*, en la que podemos observar los múltiples actos que tuvieron lugar en la época, puesto que en las diez imágenes que ofrece el tablero el artista representó la gran carpa que comenzó a caracterizar al circo en esta centuria y las actividades ecuestres, de malabares y gimnastas que se llevaban a cabo.²⁶

Las diversas escenas que integró Manuel Manilla nos permiten decir que el grabador observó tanto los eventos que se llevaron a cabo en las grandes carpas como los actos que tuvieron lugar en calles y plazuelas, así lo evidencia la estampa que el artista tituló *Los payasos*, en la que se reconoce a dos personajes que actúan en una pequeña carreta acondicionada como escenario y que con toda seguridad es la misma que les transportaba a diversos lugares del territorio.

El personaje central lleva a cabo un acto de malabarismo, mientras que su compañero —un volantinerero— divierte al público con distintas acrobacias. El sitio en el que actúan es un espacio abierto y los asistentes a la función denotan pertenecer a una clase no privilegiada de la población; su número es reducido y nos remite a considerar la existencia de “un circo pobre como los que deambularon por diversos pueblos de México y en los que los espectadores debían llevar su propia silla”.²⁷ La figura central porta el atuendo que durante la época caracterizó al *clown* o payaso, similar al utilizado por actores

²⁶ El grabado fue comercializado durante la época como una hoja suelta que conformaba el tablero conocido como *Juego del circo*, juego de mesa que de acuerdo con las instrucciones que se ubicaban en los espacios de las cuatro esquinas en blanco, se jugaba de la siguiente manera: podían tomar parte todas las personas y niños que quisieran; se utilizaban dos dados y según el número de puntos que éstos indicaran se ponía una ficha en el tablero en el número indicado, sumándose los puntos que fueren reuniendo cada uno de los jugadores y obteniendo la victoria el que lograra mayor puntuación. Se señalaba que el jugador que tirara el número doce con los dados triunfaba, iniciándose de nuevo el juego.

²⁷ Julio Revolledo Cárdenas, *op. cit.*, p. 116.



José Guadalupe Posada, *El clown mexicano*, s/f.

Europeos como el famoso Tony Grice; destacan el gorro en forma de punta —herencia de los bufones— y la tradicional gorguera que ha perdurado en la indumentaria de muchos payasos hasta la actualidad.

Tanto los *clowns* o payasos que actuaron en México como sus homólogos europeos se distinguieron por llevar a cabo ejercicios ecuestres, gimnásticos y de malabares. Así puede apreciarse en la obra de Manilla, y así da cuenta la crónica de Armando de María y Campos, quien refiere que el empresario circense mexicano José Soledad Aycardo, en el año de 1857, había adquirido gran reputación y aplauso no sólo entre la gente del pueblo sino también entre la “rica y encofetada”, pues era bueno para bailar y dar volteretas sobre un caballo, saltar en la cuerda y hacer de payaso.²⁸

Debemos precisar que de manera similar a lo que acontecía en varios países europeos,²⁹ algunos intelectuales mexicanos y varios autores de artículos periodísticos emitieron juicios no del todo favorables hacia los actores de los espectáculos circenses, de manera especial se enfocaron contra los llamados *clowns* o payasos y sus actos acrobáticos, en los que eran también denominados como volantineros, maromeros o saltimbanquis, debido a los constantes accidentes que sufrían los aprendices del arte o bien los actores en escena. Las críticas consideraron este espectáculo como indefinible y aun como bárbaro.

La edición mexicana de *Los niños pintados por ellos mismos* publicada en 1848 señalaba que la existencia del volantín ofrecía al filósofo “tanta variedad, tanta irregularidad y tanta anomalía, que casi tocaba en lo imposible hacer su verdadero retrato, sin dejar escapar alguno de los accidentes notables de su vida”, agregando además sobre el trabajo del maromero o saltimbanqui que:

²⁸ Armando de María y Campos, *Los payasos, poetas del pueblo (El circo en México, crónica)*, México, Ediciones Botas, 1939, p. 43.

²⁹ Uno de los colaboradores de *La Ilustración Española y Americana* señaló —por ejemplo— en 1882, al referirse a uno de los tantos accidentes sufridos por un malabarista de muy corta edad, que “Un hombre dando volteretas y exponiéndose a romperse un hueso para conseguir la remuneración de unos cuantos céntimos da una idea muy triste de la sociedad en que vive, al margen, como una nota o como un borrón de tinta [...] a la luz del sol que ha curtido su rostro y contemplándole en lo alto de una percha o ejecutando una plancha, infunde a un tiempo lástima y repugnancia; temor por el peligro a que expone su vida y disgusto por considerar en qué poco dinero la evalúa él mismo”. *La Ilustración Española y Americana*, año XXVI, núm. XLI, Madrid, 8 de noviembre de 1882, p. 274.

[la] educación le cuesta más lamentos y más lágrimas, que los rudimentos del latín producen a un mal estudiante [...]el bastón del director se hace pedazos en su espalda o la punta de la bota le hiere más abajo [...] Considerar que el pequeño aprendiz no queda instruido en estos pequeños ejercicios, sin haber dado antes mil porrazos, sin haberse estropeado las manos, magullándose los miembros y rótese alguna vez la cabeza en tierra. Pasada una tarde en tan penosos ejercicios, el saltín-banqui novel estropeado, encorvado y desfallecido, obtiene por recompensa un pedazo de pan seco, si lo hay y la facultad de acostarse sobre el suelo [...] A la verdad, imposible parece, a no haber sido un hombre contrariado desde su infancia, que pueda soportar con resignación y menoscabo de su salud, el género de vida que llevan estas gentes.³⁰

Asimismo, Armando de María y Campos refiere que en 1870, al celebrarse en la Plaza del Paseo Nuevo de la ciudad de México una función de maroma mexicana, el gimnasta Buislay —miembro del circo Chiarini y espectador de la función—, quiso ayudar a un modesto maromero mexicano y, al enseñarle como debía verificar una ascensión aerostática, sufrió una caída tan espantosa que le produjo la muerte doce días después y ocasionó que Ignacio Manuel Altamirano escribiera “en contra de los espectáculos bárbaros y populares como el circo y las corridas de toros, opinando que, de los dos, el menos bárbaro era el segundo”.³¹

El atavío del *clown* o payaso mexicano del siglo XIX fue prácticamente idéntico al que prevaleció en Europa ya que fue introducido al país por histriones que actuaban en las grandes compañías extranjeras que arribaban a México. Al respecto, Antonio García Cubas refiere que José Soledad Aycardo se presentaba ataviado con el vestido ajustado al cuerpo, la cara enharinada, un cucurucho de fieltro en la cabeza, larga cabellera rizada y enaguilla de puntas con cascabeles.³²

Por su parte, María y Campos señala que durante el siglo XIX algunos circos europeos dieron cabida en su espectáculo a actores mexicanos, sin embargo éstos se ceñían a la tradición del *clown* inglés apareciendo en la pista

³⁰ *Los niños pintados por ellos mismos*, arreglado al español por don Manuel Benito Aguirre, publicado en México por Vicente García Torres, 1848, Imprenta del Editor, Calle del Espíritu Santo núm. 2, pp. 45-46.

³¹ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 164.

³² *Ibidem*, p. 43.

con pantalones bombachos, cara enharinada, peluca azafranada y tres cucuruchos de pelo en la frente.³³

Lo anterior puede apreciarse en otra de las estampas realizadas por Manuel Manilla, *El clown*, que se utilizó como portada de uno de los cuadernillos publicados durante la época por la exitosa imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, y que de acuerdo con la leyenda de la portada reunía una *Colección de versos*. La relación entre el grabado del *clown* y el contenido del cuadernillo deriva de los poemas que eran recitados durante la función por los payasos del periodo, como lo demuestra la crónica *Los payasos. Poetas del pueblo* de Armando de Maria y Campos, que reúne una buena cantidad de los versos que fueron declamados en varios de los espectáculos circenses del siglo XIX. En este grabado Manilla representó al *clown* con el rostro cubierto de maquillaje blanco, pantalones abultados, un chaleco del que cuelgan dos cascabeles, sombrero de punta y la clásica gorguera.

Similares a los de Manilla fueron los grabados que sobre el *clown* y el payaso creó José Guadalupe Posada en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, y de los que hemos detectado tres hasta el momento, aunque es posible que existan algunos más dentro de su amplia producción artística. Las tres obras gráficas a las que hacemos referencia fueron utilizadas —al igual que el grabado de Manuel Manilla— por el impresor Vanegas Arroyo como portada de las famosas colecciones de versos que fueron recurrentes en la producción de la imprenta del editor. Resulta difícil precisar de manera cronológica cuál fue el primero de estos tres grabados, sin embargo, por las características que presentan consideramos que probablemente sea el cuadernillo titulado *El clown mejicano*. En el primer plano aparece el *clown* con el traje que se impuso durante la época aunque sin el clásico sombrero de punta. La figura se encuentra acompañada por un personaje que con toda seguridad lo apoya en la realización de su número. Es evidente que el espacio en el que se sitúan ambos personajes es la pista de una gran carpa de circo, ya que en un segundo plano es posible observar los trapecios característicos del espectáculo, así como dos figuras que observan la escena. En la cartela que da título al cuadernillo se aprecia una figura que representa la cabeza de un caballo que alude a los actos ecuestres que se conformaron como una parte nodal de la mayoría de los circos durante el periodo.

³³ *Ibid.*, p. 150.

La segunda estampa de Posada se llama de manera similar, *El clown mexicano*. En ella el grabador muestra al histrión como único personaje, ataviado con el clásico atuendo de la época pero la variante de portar un pequeñísimo sombrero; no obstante, es posible advertir el clásico gorro de punta sujeto al lado izquierdo del pantalón. El artista buscó otorgar realismo a la obra delineando la sombra que el personaje proyecta en el telón que se encuentra tras él, y en el que se perfila, desde una esquina, la figura de un elefante, el cual, hasta nuestros días, es uno de los animales característicos de los actos circenses. El paquidermo generó gran expectación entre el público mexicano cuando fue introducido por las compañías de la época debido a que la gran mayoría de la población conocía a estos animales sólo por las referencias del arte gráfico y literario.

En un grabado más, Posada representó al *Moderno payaso*, también portada de un cuadernillo editado por la imprenta Vanegas Arroyo: *Escogida recopilación de versos y extractos cómicos para circo*. El personaje que aparece en esta obra se aleja de la clásica figura del *clown* que se configuró durante el siglo XIX y nos acerca de nueva cuenta al bufón medieval ya que presenta rasgos de enanismo; su gesticulación nos recuerda las características con las que varios autores de los siglos XVI, XVII y XVIII describieron a estos personajes: *truhanes* y *maliciosos*. El payaso fue representado montado sobre un borrico, sosteniendo un fuste con la mano derecha, mientras que en la izquierda lleva el clásico gorro de punta —aunque sin los tradicionales cascabeles— y en el cuello la gorguera.

En relación con los primeros dos grabados de Posada vale la pena señalar que los tituló *El clown mexicano*, con lo cual es muy probable que buscara establecer la diferencia entre los actores de las distintas compañías extranjeras existentes en el país y los histriones nacionales.

Debemos destacar que los actos del payaso, y en general los espectáculos circenses, resultaron muy atractivos al público mexicano durante todo el siglo XIX, lo cual puede constatarse en la gran cantidad de anuncios y volantes propagandísticos que se conservan y que dan cuenta de las funciones que tuvieron lugar, no sólo en la capital del país sino en diversas regiones del territorio, desarrolladas tanto en magnificentes carpas como en patios, coliseos, teatros, plazas y calles.

Es también posible advertir a través de varias crónicas periodísticas y en contraposición con las críticas de algunos sectores, que la población estableció ciertos vínculos de afecto y simpatía hacia los múltiples personajes del

arte circense ya que éstos en no pocas ocasiones colaboraron en actividades altruistas y/o donaban las ganancias de alguna función con la finalidad de que se utilizaran en obras benéficas para la localidad en la cual se llevaba a cabo el espectáculo, tal como ocurrió en la ciudad de Morelia en 1886, cuando arribó el prestigioso Circo Orrin con la finalidad de llevar a cabo varias funciones y donar una de ellas en beneficio del kiosco de la Plaza de los Mártires.³⁴

El gusto por los actos circenses se mantuvo entre el público mexicano del siglo XX, y los artistas plásticos continuaron con la tradición gráfica y pictórica de sus predecesores inmortalizando a los personajes del circo, entre los que se cuentan, por supuesto, a los payasos. En la creación de esta iconografía sobresalen Federico Cantú y Raúl Anguiano. Es posible observar en estas obras que, amén de sutiles diferencias, prevalecen la mayoría de las características que configuraron al personaje durante el siglo XIX, con toda seguridad debido a que los rasgos de los payasos poco han cambiado en la actualidad.

³⁴ Hemeroteca Pública Universitaria Mariano de Jesús Torres, *Gaceta Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de Michoacán*, núm. 31, 3 de enero de 1886.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Manuel Benito, *Los niños pintados por ellos mismos*, publicado en México por Vicente García Torres, 1848, Imprenta del Editor, Calle del Espíritu Santo núm. 2.

ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral en el siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

ARAGONÉS, Estella Esperanza, “La moda medieval navarra: siglos XII, XII y XIV”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 31, núm.74, 1999.

FOCAULT, Michel, *Historia de la Locura en la Época Clásica I*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1998.

GARCÍA PRADAS, Ramón, “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medievo francés”, en *Ecrire, traduire et représenter* (coord. Domingo Pujante), España, Universitat de Valencia, 2001.

HUERTA CALVO, Javier, “Espejos de burlas. Raíces de la comedia burlesca”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.

LULL, Ramón, *Libro del orden de caballería*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.

MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Los payasos. Poetas del pueblo (El circo en México, crónica)*, México, Ediciones Botas, 1939.

MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros, niños y palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 hasta 1700*, México, Presencia, 1939.

PEÑALTA CATALÁN, Rocío, “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”, en *Revista*

de filología románica, vol. 25, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

PUERTO MORO, Laura, *Rodrigo de Reynosa —o de Linde— bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*, tesis para la obtención del grado de doctor, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2008.

REVOLLEDO CÁRDENAS, Julio, *La fabulosa historia del circo en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Escenología A. C., 2004.

HEMEROGRAFÍA

La Ilustración Española y Americana, año XXXVI, núm. XX, Madrid, 30 de mayo de 1862.

La Ilustración Española y Americana, año XIX, núm. XXVII, Madrid, 8 de octubre de 1875.

La Ilustración Española y Americana, sección Nuestros grabados, año XXXIII, núm. VIII, Madrid, 28 de febrero de 1889.

La Ilustración Española y Americana, año XXI, núm. XXXIII, Madrid, 8 de septiembre de 1877.

La Ilustración Española y Americana, año XXI, núm. XLI, Madrid, 8 de noviembre de 1882.

La Ilustración Española y Americana, año XXVIII, núm. XXXI, Madrid, 22 de agosto de 1884.

La Ilustración Española y Americana, año XXXII, núm. XIX, Madrid, 22 de mayo de 1888.

La Ilustración Española y Americana, año XXXIII, núm. XII, Madrid, 30 de marzo de 1889.

Gaceta Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de Michoacán, núm. 31, 3 de enero de 1886.



El circo de los pintores de México

BEATRIZ ZAMORANO NAVARRO
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

INTRODUCCIÓN



El circo es una actividad inventada hace siglos con el fin de divertir, hacer reír, sorprender o maravillar mediante actos practicados por hombres, mujeres o niños con ciertas habilidades corporales, así como por animales amaestrados. De esta manera se transformaba la cotidianidad y se distraía del tedio de la vida diaria. Por ello, no debe sorprendernos que su rastro histórico sea legendario y común a casi todas las grandes culturas tanto orientales como occidentales. Podemos imaginar cómo nació el primer acto de este tipo:

[...] cuando los primeros hombres sintieron la necesidad de realizar actos acrobáticos de relativa complejidad, mantenerse en equilibrio sobre una cuerda, contorsionarse, practicar juegos malabares o realizar el máximo sueño del hombre: poder volar —sensaciones humanas, tal vez tan naturales como la necesidad de bailar—, se gestó en ese momento el origen en su forma primitiva de lo que hoy conocemos como circo.¹

Esas actividades se fueron consolidando, aunque en forma incipiente. Los individuos que las practicaban acostumbraban reunirse en pequeños grupos frente a gente reunida en torno a ellos que miraba y se sorprendía con sus

¹ Julio Revollo, *La fabulosa historia del circo en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología, 2004, p. 29.

sencillas hazañas. Pero en sociedades antiguas, como la mexicana en Mesoamérica, las personas dedicadas a ello eran consideradas privilegiadas, y permanecían junto a las élites de poder para proporcionarles regocijo y esparcimiento.

Por ser un fenómeno que al parecer no tiene lugar entre las cosas serias ni solemnes del mundo, el circo no ha sido debidamente historiado. Sus actores solían ser personas sin nombre, sin una “profesión” definida, y debido a su constante movilidad aparecían y desaparecían de los pequeños o grandes grupos poblacionales; de ahí que rastrear su representación sea todavía más complicado. Pero el circo le debe mucho de su invisibilidad a la censura religiosa que recayó sobre el espectáculo en los primeros siglos de nuestra era cuando fue asociado con la muerte y martirio de muchos de los primeros cristianos. Recordemos también que “El primer mundo cristiano no fue indulgente con la risa, que se consideraba una licencia casi diabólica. Según una tradición derivada de un evangelio apócrifo, la Epístola de Léntulo, Cristo nunca se rió [...] No obstante esos documentos contra la risa no nos deben hacer olvidar que otros padres y doctores de la iglesia defendieron el derecho a una santa alegría”.²

La institución eclesiástica fue implacable con el circo romano y su “castigo” fue desaparecerlo relegándolo a la clandestinidad hasta que reapareció con el movimiento renacentista y la célebre comedia de arte italiana. Tal vez por lo mismo no fue gratuito que durante las primeras décadas del siglo XX la enseñanza y profesionalización de las artes circenses se asumiera como una de las prioridades de estados socialistas como la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas y, en su momento, la República Popular de China. Ambos países se convirtieron en verdaderos formadores de talentos, y sus circos y artistas alcanzaron fama mundial, como el Circo Ruso de Moscú y el Circo Chino de Pekín.³

Volviendo a los orígenes de su representación, es pertinente definir que ésta se refiere a aquella figura o imagen que sustituye a la realidad como el documento visual que nos muestra o demuestra que algo o alguien alguna vez existieron. La representación parte aquí del principio de que pertenece a la esfera de la realidad, de aquello que tiene o tuvo lugar en un espacio-tiempo determinado, o que deriva de la inventiva humana como serían los textos literarios.

² Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 135.

³ Zinovii Gurievich, *Sobre los géneros del circo soviético*, La Habana, Pueblo y Educación, 1986, p. 13.

Las primeras representaciones de actos circenses que se conocen datan por lo menos de tres mil años y provienen de los vestigios de la cultura egipcia. En dichas imágenes podemos apreciar que eran actos socialmente relevantes y sus actores gozaban de cierta jerarquía social.

Pero la información y representación más cercana a nosotros es la que procede de la civilización grecolatina, madre de la cultura occidental. En sus reliquias se aprecia la influencia egipcia y la importancia que tuvieron estas actividades. Griegos y romanos dieron cuenta de que cómo esos actos, conocidos como *ludi circenses*, fueron sobresalientes en sus respectivas sociedades y culturas. El espectáculo estaba orientado a agradar y celebrar a los dioses, pero también a los individuos comunes y corrientes que habitaban la tierra y disfrutaban las *pompas circenses*, o desfiles de gran algarabía y trajes relucientes “[...] dirigida por el magistrado que presidía los juegos vistiendo la toga de púrpura y la túnica palmata; a su lado marchaba un esclavo con la corona de encina de oro y el cetro de marfil rematado por el águila. Si era cónsul o pretor, el magistrado iba en un carro de dos caballos”.⁴

Así quedó también visualmente documentado en objetos de cerámica y representaciones imaginarias de los espacios dedicados para esos actos, como los anfiteatros, con explanadas y gradas a los lados. Los *ludi circenses* consistían en carreras de carros tirados por caballos realizados en espacios construidos *ex profeso* y conocidos como *circus maximus*, que llegaron a albergar hasta 300 mil espectadores, en luchas cuerpo a cuerpo realizadas en anfiteatros, y representaciones teatrales. Aparecen también en los registros pequeñas compañías conocidas como *circulatores*, que mezclaban acrobacia, magia, animales amaestrados y mimos —antecedente remoto de bufones y payasos—; los actos se realizaban mientras daban vueltas en los diversos escenarios.

Este incipiente espectáculo adquirió una doble forma de expresión al desarrollarse en espacios construidos para divertimento de élites sociales y en compañías ambulantes, humildes y modestas, que llegaban hasta los lugares más lejanos y marginales de las ciudades. Esta última manifestación signaría al circo como una actividad trashumante, término que si bien era aplicado a la producción agrícola móvil, fue adoptado por las compañías debido a la movilidad que los caracterizó desde sus inicios.

⁴ Julio Revollo, *op. cit.*, pp. 38-39.

De esta manera, los actos que darían, siglos después, origen al circo moderno como un espectáculo propiamente dicho, formaban parte importante de la vida del pueblo griego, vinculados con la destreza ecuestre y corporal, y que posteriormente heredó la civilización romana para alcanzar durante ella su máximo esplendor. Desafortunadamente, en el circo romano actos y habilidades varias fueron convertidos en exhibiciones sangrientas de extrema violencia, tanto para los animales como para los hombres que intervenían en ellos, célebres gladiadores, “[...] personajes realmente populares, aparecieron el año de 264 A. C., y fueron proscritos en el año 404 de nuestra era. Sin embargo, se llegó al grado de proyectar para morir en una sola celebración hasta 2 mil gladiadores y alrededor de 230 bestias salvajes”.⁵ Por lo mismo “La degradación del Imperio romano alcanzó su punto más bajo cuando, como atracción adicional, empezaron a arrojar cristianos a las ferias en el circo Calígula”.⁶

Cabe destacar que durante este periodo los animales utilizados en las actividades circenses, fuera del circo romano, fueron muy apreciados. Exhibidos por su rareza y condición de exóticos y su procedencia de lejanas tierras, llegaban a Roma como gran novedad, característica que signará posteriormente al circo moderno. Con el tiempo se convirtieron en objeto de domesticación o doma, con lo que surgieron dos tipos de individuos ligados a esta singular actividad: los *bestiarii*, antecedente más remoto del domador, y los *desultores*, o artistas que se dedicaba a la actividad ecuestre con caballos amaestrados.⁷

Estas primigenias actividades de orígenes tan remotos fueron un germen que generó todo tipo de representaciones. Cada civilización se apropió a su manera de ellas y sincretizó sus propias experiencias de actos maravillosos. Así ocurrió en Mesoamérica, donde las fuentes, tanto códices prehispánicos como crónicas de los evangelizadores,⁸ dan cuenta de actos maravillosos, semejantes a aquellos tan antiguos, dirigidos al esparcimiento de los individuos que ostentaban el poder político. Esta fuente maravillosa es de la que se nutrirá el

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ Hernán Cortés, *Cartas de relación de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1968, p. 178 y Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1968, p. 378.

pintor mexicano para elaborar representaciones que aluden al circo pero lo dotan de una significación ligada a múltiples formas de percepción.

Vayamos, pues, a conocer cómo estas lejanísimas y básicas actividades que dieron origen al circo moderno y contemporáneo son visualizadas y “leídas” por los artistas plásticos de nuestro país; conozcamos cómo se entremezclan con experiencias de vida infantil y el deseo asumido o reprimido de pertenecer al mundo fantástico de los artistas de circo. Aunque tal vez la veta más rica que el circo les ha ofrecido sea como fuente de metáforas.

EL CIRCO DE LOS PINTORES DE MÉXICO

Partamos de la primicia de que el circo es un espectáculo singular que ha creado categorías propias vinculadas con actividades específicas que tuvieron sus orígenes precisamente en los actos mismos. Categorías como la acrobacia, el alambriismo o funambulismo, los malabares o la domesticación de animales —así como su antropomorfización— han sido las más recurrentes, y sirven también como temáticas alegóricas a situaciones particulares del comportamiento de los individuos. Iremos explorando, y explicando con imágenes, cómo estas motivaciones se han proyectando en obras pictóricas con un contenido singularmente cómico o chusco, pero sobre todo oscuro y trasgresor.

Hablar del circo de los pintores de México es un reto, más aún cuando se busca dar lectura al fuerte simbolismo que nace de las artes circenses y se proyecta a través de metáforas en la mente creativa del artista plástico. No queda claro si ésa ha sido la razón por la cual el tema del circo pintado por artistas realmente prominentes en el ámbito artístico, como José Luis Cuevas, Nahúm B. Zenil, Sergio Hernández y Alejandro Colunga, quienes le han dedicado exposiciones completas al tema, no haya merecido por parte de ensayistas un rastreo de los orígenes de la representación. Debido a ese vacío resulta pertinente un primer intento de reconocer en las obras pintadas sobre el circo los orígenes representacionales y, por lo mismo, es ineludible generalizar en muchos de los casos. Pensemos también que si el contenido de una obra pictórica figurativa puede ser compleja, más complicada se torna si aborda un tema que por sí mismo ha creado conceptos y categorías así como sus propios referentes, los cuales han nutrido el lenguaje metafórico, no sólo de la pintura sino también de muchas otras artes como la literatura, el teatro o el cine.



Julio Ruelas, *La domadora*, 1897.



José Guadalupe Posada, *Trágico fin de un domador de fieras*, 1909.



Ángel Zárraga, *El pelele*, 1909.



Sóstenes Ortega, *Los saltimbanquis*, 1910.

La representación del circo ha adquirido, por méritos propios, un atractivo que va más allá del espectáculo mismo. En México, en la pintura académica, existe una tradición constante y formal de representarlo como tema desde principios del siglo XX, cuando menos desde que Sóstenes Ortega pintó *Los saltimbanquis*, imagen plena de colorido en la que se aprecia el cuerpo tendido y lastimado de un joven adolescente vestido con llamativo atuendo, a su alrededor presencian la tragedia los integrantes de un circo ambulante y pueblerino.

A partir de este momento los contextos culturales, así como las tendencias pictóricas que más recurrieron al tema durante la primera mitad del siglo XX, fueron la pintura nacionalista que creció en la periferia del muralismo, es decir, los artistas conocidos como de la Contracorriente o de la otra cara del muralismo, así como los surrealistas y los creadores que conformaron el grupo ¡30-30!, estos últimos especialmente a través del grabado.

Para la pintura de caballete de orientación nacionalista, tratar en sus contenidos actividades circenses fue una forma de rescate de costumbres con fuerte arraigo popular, asumido el espectáculo como una manifestación de identidad nacional, no obstante que, al igual que la música popular, nació como producto del sincretismo cultural. El surrealismo mexicano encontró en el fenómeno del circo una gran veta simbólica para sumergirnos en ambientes oníricos utilizando una intencionalidad metafórica. De esta manera su representación se entretejió entre las marañas del inconsciente, justo allí donde se manifiesta la locura, la trasgresión social referida a espacios limítrofes.

Los artistas que en décadas más recientes han representado el circo lo han hecho bajo motivaciones subjetivas y psicologistas; pretenden rescatar de las categorías circenses estados anímicos, patologías ocultas detrás de un grotesco y recargado maquillaje o de manifestaciones gestuales opuestas, como la risa y el llanto.

Pero entrando ya en materia, vayamos a la representación de la figura del domador de animales, la cual tiene sus propios y antiguos registros representacionales. En la pintura mexicana fue asociado especialmente con el sexo femenino y utilizado en el lenguaje pictórico de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Convertido en figura retórica, fue muy apreciado por los pintores del movimiento simbolista que hacían del sexo opuesto foco de los más enconados ataques en respuesta a los estragos que, según ellos, estaba provocando la modernidad entre las mujeres que recién descubrían su

erotismo y sexualidad.⁹ Entre ellos destacan Julio Ruelas y, en algún momento de su producción, Ángel Zárraga.

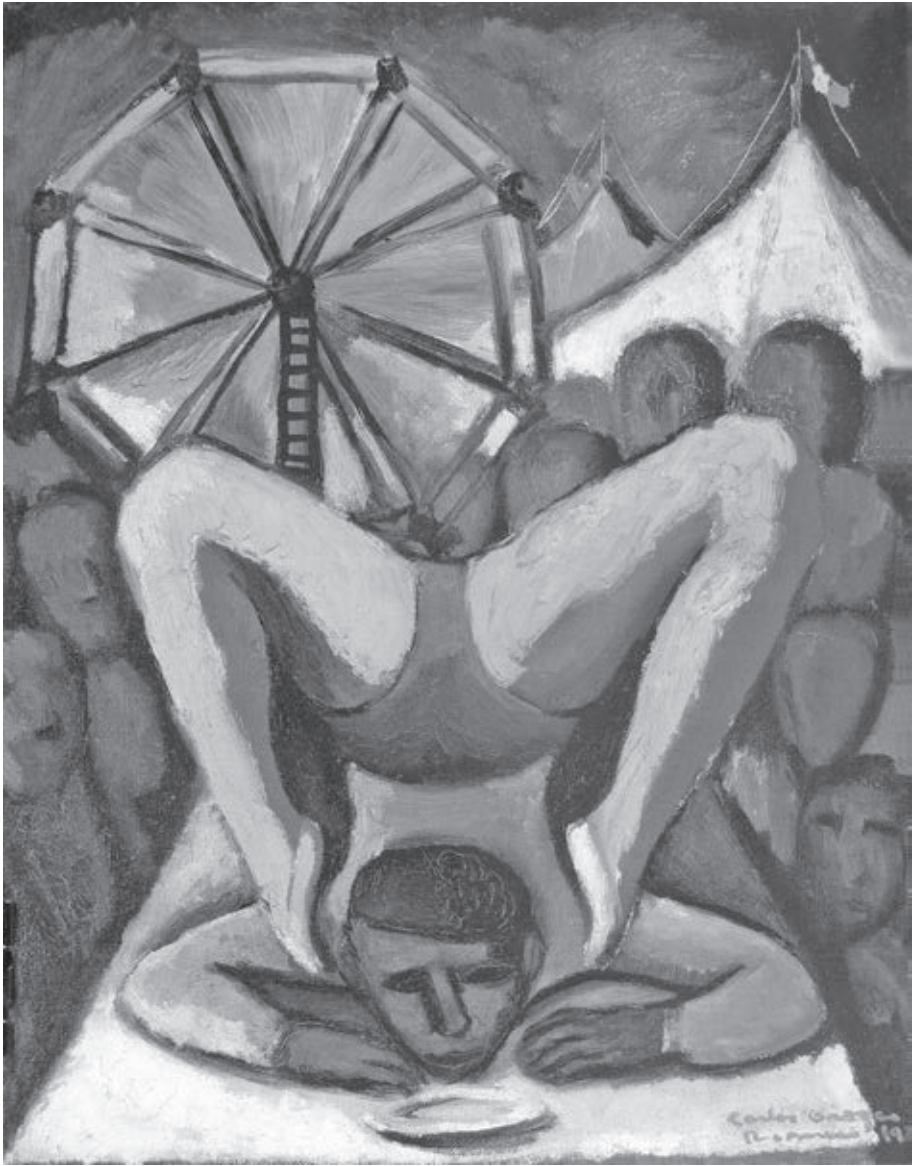
Entre los artistas plásticos que reprodujeron la actividad desde la representación tradicional de tan singulares personajes, sin aquella connotación metafórica erótico-trasgresora, figura José Guadalupe Posada con *La muerte del domador*. Esta obra es relevante ya que muestra el lado violento y de fragilidad extrema al que están sujetos los hombres y mujeres que se dedican a tan peligrosa profesión. En contraste, *El domador* de María Izquierdo representa una figura idílica, casi infantil. Siendo niña, la pintora sintió una verdadera fascinación por los circos ambulantes que llegaban a su natal San Juan de los Lagos, Jalisco. Una conocida anécdota la recuerda huyendo de su casa en uno de esos circos.¹⁰ De aquí que su reiteración constante del tema estará más apegada al recuerdo infantil, romántico, y a la nostalgia de lo que no pudo ser.

Jaula con leones de Francisco Toledo representa la vena lúdico-erótica que ha hecho especialmente destacada la obra de este importante artista oaxaqueño. Con su característica connotación erótico-sexual, y en su personal manera de abordar el erotismo animal, se sirve del atractivo tema para jugar con leones en pleno “acto” de posesión con su desnuda domadora, o recrear un grupo de simpáticos y juguetones felinos cirqueros que se divierten apareándose sin ningún recato. Por su parte, *Domador* del pintor Froylán Ruiz representa ambientes fantásticos, paisajes oníricos en los que un sugerente amaestrador enseña habilidades trapecistas a espectaculares aves empenándose en resaltar lo bizarro del vuelo circense.

Volviendo a la historia del espectáculo, tras la desaparición del circo romano debió pasar mucho tiempo para que la tradición de brindar a los espectadores actos prodigiosos de divertimento y demostración de destreza física volviera a practicarse. En la Europa medieval fueron apareciendo incipientes y discretos cirqueros que realizaban actos en las afueras de los suburbios feudales. Durante el Renacimiento juglares y trovadores crearon un nuevo concepto de entretenimiento, un espectáculo callejero que añadía a cantos pro-

⁹ Beatriz Zamorano Navarro, *Símbolo y metáfora en las imágenes del circo*, ponencia inédita, segundo Encuentro de Artes del Circo y de la Calle, Centro Nacional de las Artes, 25 de noviembre de 2008.

¹⁰ Luis Martín Lozano, *María Izquierdo. Verdadera pasión por el color*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 112.



Carlos Orozco Romero, *El acróbata*, 1924.



Federico Cantú, *Triunfo de la muerte I*, 1934.

fanos y amorosos situaciones graciosas, con personajes maquillados en forma estridente y pequeños animales amaestrados que saltaban y actuaban como humanos; changos y perros fueron los primeros en alcanzar notoriedad por su mansedumbre y graciosa actuación. Como fieles herederos de representar esa antigua tradición se encuentran María Izquierdo, Raúl Anguiano y José Chávez Morado. Los dos últimos expresaron plásticamente su gusto por el circo ambulante, aquel que practican jóvenes o niños que a fuerza de saltar y contorsionarse lastiman su cuerpo, pero sin cejar en el intento se ganan humildemente la vida en las áridas y solitarias calles de pueblos fantasmales.

Una figura excepcional destacó desde entonces en estos lúdicos eventos callejeros: el personaje que hoy reconocemos como el payaso. Solía ser un hombre o un niño que se disfrazaba con vestimentas extravagantes y se maquillaba la cara de colores chillantes. Muchas veces era el mismo juglar o trovador, otras un personaje que le acompañaba, algunas más un contrahecho o enano quien con su deformidad captaba la burla o repulsión de la gente, mas nunca su indiferencia. Existen representaciones en la pintura europea en las que aparece vestido de forma llamativa: el antecedente obligado del payaso moderno, el cual hace su aparición formal dentro del espectáculo propiamente circense hasta el siglo XIX.¹¹

Para esta época, el circo había adquirido ya la calidad de espectáculo teatral gracias a la labor de Philip Ashley, empresario inglés que se encargó de modernizar esta antigua práctica de diversión, primero como espectáculo ecuestre y después al incluir toda una serie de actos que sorprenderían a los espectadores. El circo pronto se convirtió en una empresa popular muy redituable que, sin embargo, ofrecía diversión a bajo costo. En 1841 se registró el primero de estos modernos espectáculos en México: el Circo Olímpico del empresario mexicano José Soledad Aycardo. Para entonces el payaso tenía una actividad específica dentro del espectáculo: personaje acomodaticio utilizado para entretener a la gente en los entreactos. Si bien en un principio, debido a su estrafalaria vestimenta, tendía a llamar la atención sobre su persona por su torpeza y protagonizar situaciones chuscas, al final de la función sólo era un ser humano común y corriente que albergaba en su alma un profundo dolor y se lamentaba y afligía por lo inocuo de su existencia. Este especial estado de animosidad logró captarlo con maestría José Clemente Orozco en un dibujo titulado *Payaso*.

¹¹ Julio Revollo, *op. cit.*, pp. 58-60.

Este cómico circense también es representado como un personaje grotesco y siniestro, que espanta y aterra debido a su ridícula caracterización. De hecho, en la pintura y el grabado de los siglos XIX y XX es la imagen que más se repite como tema ligado al circo. Manuel Manilla y José Guadalupe Posada ilustraron los famosos cuadernillos de dieciséis páginas dedicados a la figura de *El clown mexicano* y, posteriormente, *El payaso moderno*. Fueron populares publicaciones en las que se incluían grabados sobre el caricaturesco personaje y se escribían canciones y poemas dedicados a su particular actividad.

Pero fue Jesús Reyes Ferreira, otro jalisciense enamorado del circo y de los gratos recuerdos que albergó en su infancia, el artista que, ya entrado el siglo XX, convirtió la imagen del payaso en una verdadera historia de color, ingenuidad y alegría, pero también de siniestro patetismo, horror y degradación. Mucha de esta influencia la heredaron los bizarros payasos del también tapatío Alejandro Colunga, quien, dentro de un ambiente construido visualmente como realidad alternativa y juego chusco del inconsciente, inventa payasos cómicos del “Circo limítrofe”.

Muchos artistas han utilizado al payaso para autorretratarse y simbolizar iconos populares o estados anímicos ambivalentes. Dentro de la primera línea figuran María Izquierdo, Rafael Coronel, Alice Rahon, Gilberto Aceves Navarro y Alejandro Caballero. En actitudes disímbolas los encontraremos en las figuras de Francisco Corzas y Antonio Peláez. Más recientemente, dentro de la obra del pintor e instalacionista Yishai Jusidman, aparecen enormes esferas de metal que en su redondez y movimiento van dibujando y difuminando rostros de payasos sonrientes, llorosos y tristes.

Estrechamente ligado con este personaje aparece la figura del arlequín. Nacido para ser cómico, se identificó como un actor humilde que realizaba actos graciosos para ganarse el sustento diario. Su representación e historia nos llega de Europa desde Italia y la comedia de arte, y su referencia plástica de las épocas azul y rosa de Pablo Picasso.

En México, varios artistas recurrieron a él bajo la influencia del español. Destaca la obra de Federico Cantú quien, más allá de los aportes de Picasso, construye profundos significados y alegorías en las que intervienen arlequines como en *El triunfo de la muerte y Vida y muerte del arlequín*. Artistas más jóvenes, como Alejandro Colunga, los envisten de una colorida, grotesca y maravillosa personalidad, y Alejandro Caballero los aborda por la línea de la pobreza y humildad que los caracterizó en la antigüedad, vinculando su

representación con los actores del circo marginal y periférico de las grandes y súper pobladas ciudades como la de México.

Parte fundamental del espectáculo del circo son aquellos actos y actividades que conllevan en su realización destreza corporal y habilidad manual. Equilibristas o funámbulos, trapecistas, contorsionistas y malabaristas han sido representados por los artistas plásticos por sus hazañas en el extraordinario manejo de sus cuerpos y concentración mental; la más leve distracción o falla hacía, en épocas pasadas, la diferencia entre la vida y la muerte. Volar por los aires de un trapecio a otro, caminar sobre una tensa cuerda a grandes alturas, manipular el cuerpo hasta volverlo una masa deforme pero plena de elasticidad o jugar con el control del vuelo de varios objetos entre las manos son actos que desde siempre han admirado y maravillado al público que acude a los circos a disfrutar lo que hombres, mujeres, niños y animales son capaces de hacer después de horas y horas de práctica.

Estos atrevidos y peligrosos actos han llamado la atención de nuestros artistas, siendo Manuel Manilla quien, con una imaginación extrema, plasmó hazañas espectaculares como la de un trapecista ¡sostenido en un solo pie e interpretando un laúd! José Guadalupe Posada, por ejemplo, convirtió en funámbulos a varios personajes del Porfiriato. Bajo la influencia del simbolismo, este célebre grabador representó en los periódicos a los políticos de la época, mitad hombres, mitad simios, intentando sostenerse en la cuerda floja del equilibrismo político. Ángel Zárraga, por su parte, pintó extraordinarios personajes que vuelan por los aires sin recato alguno con un intenso y festivo colorido. El movimiento fue captado en toda su intensidad por un artista que recreó, en más de una ocasión, una serie de virtuosos changuitos que ejecutaban el violín, además de acróbatas y contorsionistas, repletos de la movilidad y vigor circense. Carlos Orozco Romero logró plasmar la contorsión del cuerpo en toda su magnitud en *El acróbata*, imagen que Nahúm B. Zenil utilizó de referente para realizar un singular y fállico contorsionista. El pintor oaxaqueño Sergio Hernández, en su personal estilo lleno de color y sugestivos y difuminados contornos, pintó *Malabaristas* y *Salto mortal*, en los que resaltan las habilidades de fantásticos personajes. Una imagen sin duda “maravillosa”, en la que estas hazañas se recomponen en una realidad alucinante, es el vuelo espectacular de un conejo en el trapecio, obra realizada por Alejandro Colunga en su *Conejo amarillo trapecista*.

Asimismo, la herencia de los antiguos *desultores*, amaestradores de caballos, se convertirá con el paso del tiempo en una de las actividades más atractivas

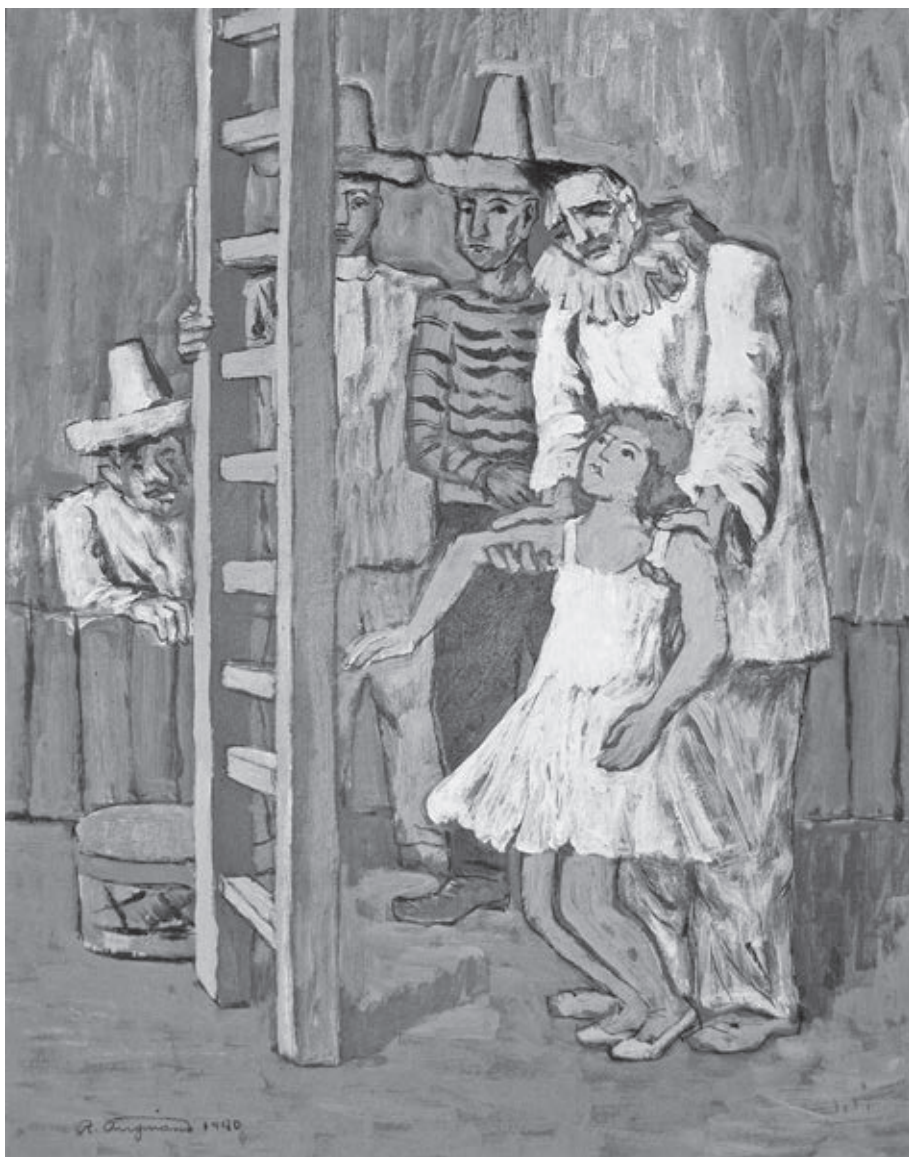
del circo moderno. Dos ejemplos de estas gustadas suertes los proporcionan las obras de Raúl Anguiano y Alfredo Zalce.

Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma y otros célebres grabadores pertenecientes al Grupo ¡30-30! realizaron carteles y grabados en los que invitaban al público a acudir al circo. Para este grupo de aguerridos grabadores era un espectáculo de fuerte arraigo popular que debía rescatarse del olvido, por ello se convirtió en tema recurrente en su memorable revista (en la que, además, acostumbraban exponer su dogma socialista).

La principal característica de juglares y trovadores que, como señalé, cantaban y contaban historias de amor o hazañas de caballeros y cortesanos, y hacían malabares y acrobacias, fue su calidad de trashumantes. De esto dan cuenta Rafael Coronel, Remedios Varo y María Izquierdo. Estos artistas los representan como personas errantes, sin hogar fijo. Francisco Corzas, heredero de una gran inclinación hacia la pintura italiana, cuna de estos singulares personajes, los representa como fantasmales, grotescas y absurdas figuras de un espectáculo de otro lugar y de un tiempo insólito que ocasionalmente alterna con la temporalidad convencional.

Lo mismo ocurre con aquellas imágenes de José Clemente Orozco y Roberto Montenegro que aluden a problemáticas ideológicas de su tiempo; en ellas la metáfora alusiva a los actos circenses sirve para denostar las actividades ilícitas, ridículas y caricaturescas de líderes o grupos de poder, tanto del ámbito nacional como internacional. Por otra parte, la recreación del erotismo y sensualidad implícitas en las contorsiones corporales de acróbatas y saltimbanquis motivó a Rodrigo Pimentel para realizar dibujos evocadores del pasmo circense, como su *Circo y maroma*.

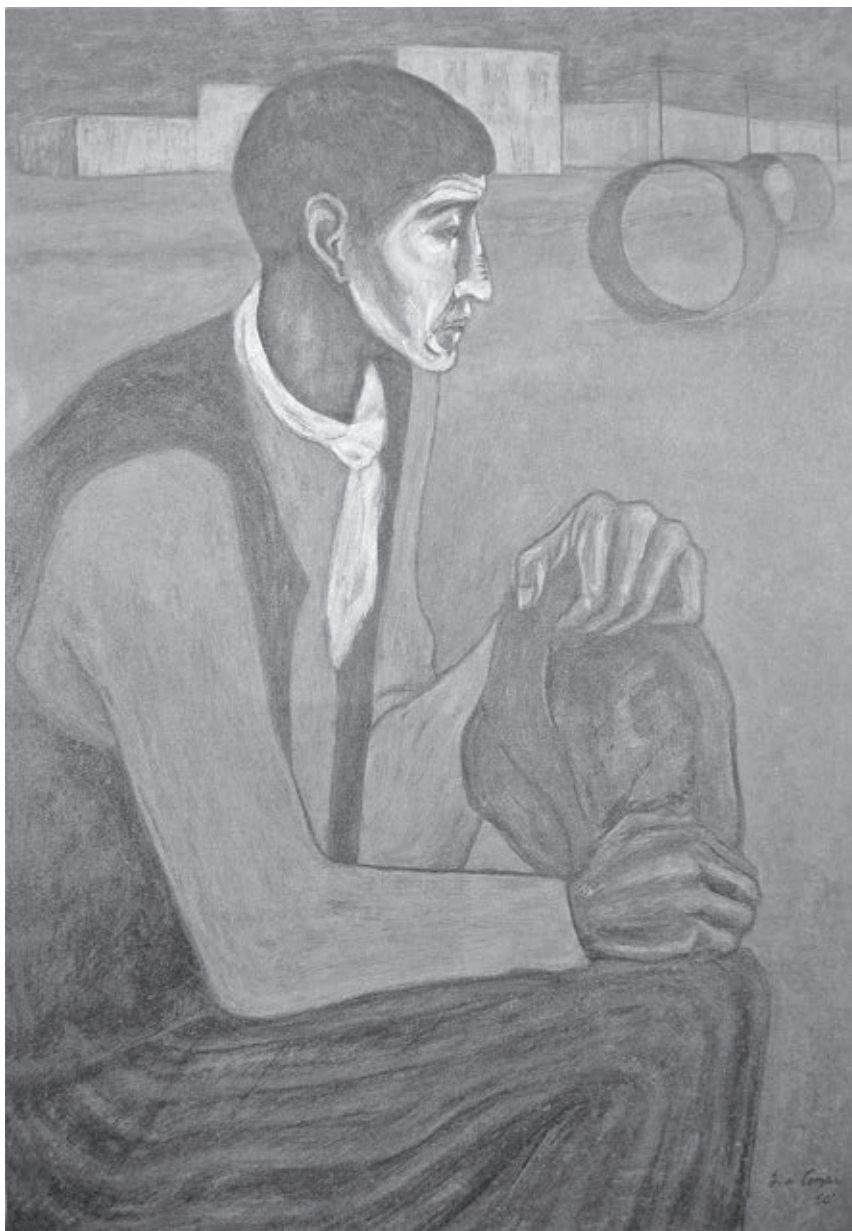
Los pintores mexicanos que crearon bajo la influencia del surrealismo encontraron en las figuras circenses y su mundo, que hoy podemos llamar fronterizo por su permanente juego con la muerte, una fuente de inspiración importante. Ellos intuyeron, además, este doble juego que se da en el circo entre la realidad y el sueño, entre la razón y la locura. Alfonso Michel pintó una obra emblemática, no sólo en su producción personal sino para la pintura de raigambre fantástica titulada *La muerte del circo*. En ella se puede apreciar una rica metáfora representada por la imagen de un caballo lastimado y adolorido dentro de una atmósfera de ensoñación que presagia el final de los sueños compensatorios, de los juegos infantiles, de la alegría de la niñez. Algunos de los cuadros de María Izquierdo referentes al circo se pueden ubicar dentro de esta misma línea representacional, dada esa atmósfera peculiar de



Raúl Anguiano, *La hija del payaso*, 1940.



Raúl Anguiano, *Los saltimbanquis*, 1941.



Francisco Corzas, *Payaso*, 1956.



Alejandro Caballero, *Cabeza payaso equilibrista*, 2004.



Alejandro Caballero, *Circo, maroma y teatro*, 2010. Foto: Exa Castillo y Rosario Torres



Alejandro Caballero, *Transhumantes ventrílocuos*, 2010

ensoñación metafísica que los singulariza y enriquece. Lo mismo ocurre con obra más contemporánea, como los cuadros de Jorge Luna y Froylán Ruiz, quienes a través de miradas asombrosas aluden a mundos donde el espectáculo es practicado por ingenuos y diestros animales; en esas expresiones plásticas protagonizan maravillas antes reservadas a los humanos.

Los seres humanos que nacen diferentes y a quienes el derecho romano excluía y marginaba porque no tenían calidad de “personas”, tuvieron “su lugar” en el circo. Enanos, jorobados, individuos con más o menos de cuatro miembros, con cara, pies o cuerpo de animales, mujeres barbudas o de proporciones extravagantes, gigantas y gigantes, encontraron en el circo de épocas remotas un “reconocimiento” y una forma de ganarse la vida exhibiendo al morbo colectivo sus deformidades. Por otra parte, en los códices prehispánicos fueron plasmados jorobados junto con aquellos individuos que acostumbraban hacer destrezas corporales, lo que nos refiere el vínculo de ambos personajes y la misma calidad de servir de divertimento a los señores que ostentaban el poder político. En la plástica nacional aparecen seres con un sinnúmero de deformidades en grabados de José Guadalupe Posada, aunque no precisamente vinculados al ámbito circense ni como atracción de las ferias de los pueblos.

El ingreso de dichos individuos o animales al ámbito del espectáculo tiene su origen en Estados Unidos y se remonta al año 1871, cuando un personaje llamado P. T. Barnum se hizo famoso en la ciudad de Nueva York por inventar la carpa de exhibición (*Side Show*), lugar que dedicaría a mostrar seres deformes. “Sus atracciones especiales incluían: el gigante, la mujer gorda, el hombre más flaco, el hombre más pequeño, el joven de tres piernas, la maravilla sin brazos, el tragafuegos, el tragasables. El hombre tatuado, la serpiente encantada, la mujer barbuda, los magos, etc.”¹²

En la segunda mitad del siglo XX varios pintores mexicanos de muy diferentes corrientes retomaron a estos peculiares personajes. Juan Soriano en *La tortuga* alude a esa condición socialmente denigrante que les otorgó aquel empresario estadounidense al utilizarlos para ser exhibidos. Soriano ubica a una niña con cuerpo de tortuga en una vitrina expuesta a la mirada incrédula y morbosa de un público pueblerino ávido de “emociones fuertes” y anécdotas que contar. José Luis Cuevas, con una serie de magníficos dibujos, alude

¹² *Ibidem*, pp. 82-83.

a *El gigante y su familia*, *El rapto de la mujer barbuda* y *Familia de circo*. Cuevas trata constantemente en sus dibujos a esta peculiar figura femenina que fue también musa de Baudelaire, “Cuando en su poderoso numen hijos monstruosos a diario paría la Creación, yo quisiera haber vivido junto a una joven gigante, como un gato sensual a los pies de una reina”.¹³ Cuevas aplica a estas imágenes una doble lectura: por una parte utiliza la figura retórica literaria de uno de los más celebres poetas malditos, y por otra ubica la deformidad femenina dentro de la singularidad del espectáculo del circo.

Por su parte, Nahúm B. Zenil recuerda a Barnum, quien “construyó una sirena, mitad mujer y mitad pez, cuidadosamente momificada la cual expuso dentro de una vitrina que dejaba asombradas a miles de personas”.¹⁴ En alusión al famoso espectáculo decimonónico, Zenil realizó un autorretrato titulado *Mujer barbuda* y el díptico *Circo sirena*. Si bien aquella legendaria figura marina de Barnum fue una muy bien armada invención, el pintor logró hacerla realidad visual en su obra.

Los espacios circenses deben también mencionarse. Recordemos que el concepto de circo como lo conocemos en la actualidad fue transformándose en paralelo con el desarrollo de las civilizaciones, lo mismo que los espacios dedicados a la exhibición de dicho espectáculo. De ser un evento de violencia y muerte frecuentado por emperadores y patricios y merecedor de un espacio arquitectónico majestuoso que permanece hasta nuestros días como una de las grandes maravillas arquitectónicas del mundo (el Coliseo romano), la censura religiosa lo convirtió en una humilde serie de actos para la población de arrabales y suburbios, pasó a la calle y después a las ferias errantes donde se escenificaban los actos.

De esta lejana tradición da cuenta la obra de Alfonso Michel, Julio Castellanos y Jorge González Camarena. Ferias, carruseles, pequeñas y grandes carpas son recreados como iconos oníricos que ligan la tradición circense con un espectáculo de entretenimiento humilde y popular. Este circo surrealista, sin ser pretencioso y de fácil movilidad y transporte, llega hasta los más recónditos lugares de una imaginaria geografía nacional.

Para concluir este recorrido por el circo de los pintores de México cabe referirse a las imágenes que los artistas plásticos le han dedicado a los animales, personajes que le dan al circo su carácter tan peculiar, aunque en la actuali-

¹³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ Julio Revollo, *op. cit.*, p. 85.

dad sea el motivo de fuertes y serias polémicas. Presencia constante de solidaridad con la fortuna o la tragedia del actor de circo, Antonio Rodríguez Luna pintó *Perro del cirquero*, haciendo hincapié en la imagen, por demás humilde, del compañero fiel de famélico cuerpo de un cirquero de pueblo, que junto a una abandonada corneta denota su miserable existencia. En contraposición con los grandes y reconocidos circos empresariales, símbolo de la modernidad del espectáculo, Rodríguez Luna, pintor de ascendencia española, nos advierte sobre la otra cara de la marginalidad social. Los personajes del circo sirven aquí para mostrar la ambivalencia de las sociedades burguesas, que también se percibe en pintores como Raúl Anguiano, que insisten en mostrar el rostro de la pobreza económica más que la moral del espectáculo que emerge como emblema del progreso económico decimonónico. Porque si el circo moderno se pudo proyectar como el gran espectáculo de la modernidad fue debido a la facilidad de sus compañías familiares para movilizarse entre lejanos territorios gracias a inventos como el ferrocarril, los grandes buques de vapor y, posteriormente, los aviones.

Jorge González Camarena nos presenta un perro con mucho mejor “suerte”: el pequeño y emperifollado canino descansa en un mullido cojín al centro de una pequeña escena de la cual es el actor principal. Francisco Toledo realizó una pequeña escultura en la que homenajea a unos “encantadores” elefantitos de circo, así como a un ingenuo y juguetón caballo con pelota. Pero el artista que magnifica la figura del perro y su trascendente actuación en el espectáculo del circo es el jalisciense Alejandro Colunga, realizador de una serie de magníficos ejemplares caninos que van estafalaria pero elegantemente vestidos pues actúan en un circo doblemente fantástico. No obstante, Colunga va más allá de lo imaginado y sorprendente con un canino bicéfalo. Pero la recreación de todas las fabulas de animales y el fenómeno circense lo constituye *La pesadilla de cochinito y el enano asesino*, en el cual lo contrahecho se mezcla con un doble juego demencial entre animales.

Finalmente, los magos, personajes que si bien tienen un origen histórico ajeno al nacimiento de las actividades circenses, sí han formado parte importante de su elenco. Nacieron en la antigua Persia y se fueron introduciendo al mundo occidental a través de Grecia y Roma. En la obra pictórica nacional los encontramos dentro de escenarios que bien podemos interpretar como circenses en las creaciones de Manuel Manilla. Esa representación está contenida en unos cuadernillos titulados *El mago* o *El joven ilusionista*, aunque también existe una pieza en la que un mago hace levitar a una joven mujer.

En la obra de Francisco Toledo aparece un ilusionista singular, individuo que logra sacar varios conejos de la “cola” de una figura desnuda, en un acto desconcertante y erotizado como suele ser la obra del pintor juchiteco.

Por todo lo expuesto, por lo que presenciamos cada vez que acudimos a la carpa y las obras realizadas por artistas plásticos, puedo afirmar que el circo, como algunas otras diversiones, es una distracción lúdica que se sostiene en el alambre de un equilibrio pendular que oscila entre la vigilia y el sueño, entre la locura y la razón y la vida y la muerte.

Por otra parte, espero que haya sido explicado suficientemente que la historia de la representación circense en México, tiene antecedentes muy lejanos y un simbolismo específico que puede leerse a través de sus imágenes. Este primer acercamiento a la representación busca ser una aportación al panorama general de lo que el fenómeno circense ha inspirado a nuestros artistas plásticos. No obstante, sobre la forma de aproximarse a la temática circense de cada uno de ellos podrían hacerse ensayos completos; porque representar el circo les ha servido a los artistas plásticos mexicanos o extranjeros avendados en nuestro país para aludir a la nostalgia de la niñez, a la denuncia social, como metáfora para abordar temáticas vulnerables por su crudeza y para referir fantasías de raigambre surrealista.

Todas ellas aportan material inmejorable para la lectura de un espectáculo polémico y controversial como siempre ha sido el circo; por lo que dentro de sus espacios ocurre, por ese juego impúdico y muy aplaudido que se establece entre la vida y la muerte, por su trashumancia que trasgrede el emblema burgués de la propiedad fija y privada, por el peligroso trabajo que desarrollan mujeres, niños y niñas, por el uso morboso en otras épocas de personas con deformidades, pero sobre todo por el severo castigo que han sufrido generaciones de animales víctimas del amaestramiento. Todo esto, nos guste o no, es el circo y su lado oscuro. Y al parecer la sensibilidad artística ha captado su cara menos afortunada y más siniestra.

El circo como espectáculo en sí y cada uno de sus personajes han servido a lo largo de cien años de expresión plástica para finalmente denostar una actividad que a pesar de las denuncias de sus detractores sigue gozando de gran atractivo y fama. Y aunque reelaborado como el Cirque du Soleil, sigue y seguirá siendo un espectáculo extremo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFREDO ZALCE, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, 2005.
- ARTE MODERNO DE MÉXICO. COLECCIÓN DE ANDRÉS BLAISTEN, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- BONILLA, Reyna y Helia Emma, *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Breviarios, 364).
- COLECCIÓN PASCUAL GUTIÉRREZ ROLDÁN, México, Attame ediciones, Familia Gutiérrez Roldán, 1995.
- COLUNGA, México, Tomás González, 2008.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural. Entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986.
- EL CIRCO. SERGIO HERNÁNDEZ, México, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- FRANCISCO CORZAS, México, Grupo Financiero Bital, Landucci Editores, 2001.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986.
- GASCÓN MERCADO, Julián, *El payaso mexicano*, México, Diana, 1973.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- GURIEVICH, Zinovii, *Sobre los géneros del circo soviético*, La Habana, Pueblo y Educación, 1986.
- HERNÁNDEZ, Luis Felipe, *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, México, Ficticia, 2002.
- HIRIART, Hugo, *Circo callejero*, México, Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- JOSÉ LUIS CUEVAS. CONMEMORACIÓN. 50 AÑOS EN LA PLÁSTICA. 50 OBRAS INÉDITAS, México, Museo José Luis Cuevas, 1990.
- LOZANO, Luis Martín, *María Izquierdo. Verdadera pasión por el color*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- LUNA ARROYO, Antonio, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- MARIA Y CAMPOS, Armando, *Los payasos, poetas del pueblo (El circo en México, crónica)*, México, Botas, 1939.
- NAHÚM B. ZENIL. EL GRAN CIRCO DEL MUNDO, México, Museo de Arte Moderno, 1999.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, México, Porrúa, 1968.
- PACHECO, José Emilio, "Circo de noche", en *El silencio de la luna*, México, Era, 1994.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- , *El significado de las artes visua-*

les, Madrid, Alianza Forma, 1995.

PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Nacional, 1853.

RE-ALIGNING VISIONS. SOUTH AMERICAN DRAWINGS, Austin, Ancher M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1997.

REVOLLEDO CÁRDENAS, Julio, *La fabulosa historia del circo en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología, 2004.

TORRES BODET, Jaime, "Apólogo del juglar y la domadora", en *El juglar y la domadora y otros relatos desconocidos*, México, El Colegio de México, 1992.

HEMEROGRAFÍA

BUENROSTRO, Marco, "Destrezas acrobáticas de los mexicanos", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

LEÑERO, Vicente, "Vamos al circo", *Artes de México*, núm. 83, México, 2007.

LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, "El clown mexicano", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

ORELLANA, Margarita de, "El imán nocturno", *Artes de México*, núm. 83, México, 2007.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, "Leyenda y ritual de maravillas", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

SERRANO, Federico, "Imágenes de circo", *Artes de México*, núm. 83, México, 2007.

——— "Breve panorama del circo en

México", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

VARGAS, Rafael, "El circo", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

ZAMORANO NAVARRO, Beatriz, "Suertes, malabares y acrobacias plásticas", *Artes de México*, núm. 84, México, junio de 2007.

ARCHIVOS

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL CENIDIAP, Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, México, D. F.

CATALOGOTECA DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, México, D. F.



El circo en el cine mexicano

ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

*A Gris, Gaby, Monse, Ángel, Kenai, Jair, Tola, Fer y Rosalía,
quienes comparten conmigo el gusto por el circo.*

LOS INICIOS



El cinematógrafo, además de entretenimiento, se convirtió a fines del siglo XIX en una forma novedosa de conocer lugares, costumbres y otras realidades. En este quehacer, de algún modo, continuó lo que la fotografía y los libros de viajes ya habían iniciado. Por ello es frecuente que en los inicios del cine aparecieran secuencias, muestrarios, abanicos de paisajes.¹

Cuando las vistas europeas, llegadas a México con los primeros aparatos, fueron ya muy conocidas, se impulsó la creación de imágenes nuevas y hasta propias. Con ello el cine permitió, además de percibir personas y lugares remotos, interrogarnos y mirarnos a nosotros mismos² en nuestros gobiernos, personajes, actividades, costumbres, trabajos y también en reconocernos en la diversión y expresión de nuestros espectáculos, como el circo.

El cinematógrafo fue presentado en la ciudad de México el 27 agosto de 1896 por los delegados de los hermanos Lumière: Ferdinand Bernard y Gabriel Veyre, apenas un año después de haber expuesto por primera vez al

¹ Mi gratitud a Esperanza Vázquez Bernal y al acervo fílmico Agrasánchez por su apoyo para consultar algunas películas de circulación limitada. A Itzia Fernández por compartir sus conocimientos, a Beatriz Zamorano y a Gerardo López por los comentarios a este texto.

² Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-UNESCO, 1987, pp. 14, 17.

público de París este espectáculo. Eran tomas breves que ofrecían vistas de la vida cotidiana y actos públicos como *Llegada de un tren*, *Montañas rusas*, *Comida de niño*, *Salida de los talleres Lumière*, *El regador y el muchacho* (o *El regador regado*), *Los bañadores*, *Demolición de una pared* y *Jugadores de cartas*.³

Ya en estas imágenes aparece una relación estrecha entre el cine y el mundo de los actos mágicos vinculados al circo. En la cinta *Jugadores de cartas* se encuentra junto a Antoine, padre de los Lumière, el francés Felician Trewey, ilusionista de la época, realizador de pantomimas y creador de imágenes con sombras (títeres de sombra). Pero resulta curioso que en las cintas inaugurales del cine se exhibiera a este personaje sin aprovechar sus aptitudes especiales para darle mayor atractivo a la escena, como poco después lo hará con intensidad George Méliès. Solamente se nos muestra un momento trivial, circunstancia de cotidianidad, como la mayoría de las escenas que se exhibieron ese día.

No obstante, en otras cintas de la misma época Trewey sí aparece haciendo gala de sus destrezas, como en *Assiettes tournantes*, en la que exhibe equilibrios y malabarismo con platos girando. En otra película, *Chapeaux a transformation* o *Transformation by Hats* (1895), se transfigura en múltiples personajes históricos mediante el simple cambio de sombreros y gestos (probablemente se trate de la obra que se presentó como *El sombrero cómico* o *El sombrero mágico* en el Cinematógrafo Lumière de México el domingo 27 de septiembre de 1896).⁴

Este tipo de actos ya se habían presentado en el Teatro Principal de México; en 1896 Leopoldo Fregoli hacía las delicias del público con sus transformaciones de ropa, semblante y cambios de voz; él solo podía cantar “a dúo y multiplicar su persona hasta el infinito”.⁵ Sin colaboraciones de voces representaba una ópera o comedia, con prontitud caracterizaba a viejos, jóvenes e incluso a mujeres. Él, y otros ilusionistas y prestidigitadores en Europa como Méliès, Carl Hertz (Louis Morgenstein), David Devant, Alexander Victor, Walter R. Booth, Albert E. Smith y J. Stuart Blackton, buscaron hacerse

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El Arcón de vistas. Cartelera del cine en México, 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 63. Gustavo García, *El cine mudo mexicano (Memoria y olvido: imágenes de México, IX)*, México, Martín Casillas Editores, 1982. p. 14.

⁵ Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México*, t. IV, México, Editorial Gustavo Casasola, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 1193.

cuanto antes del cinematógrafo para alternarlo con la magia, para filmar sus trucos e imitaciones y hasta mezclar ambos recursos, cuyo máximo exponente fue Méliès.⁶

El 11 de septiembre de 1896 Bernard y Veyre anunciaron en México otras cintas, entre ellas *El gigante y el enano*, producida por la casa Lumière; de ella sólo conocemos su título sin mayor descripción.⁷

Los animales exóticos fueron introducidos por las compañías de circo, pero también el cine participó en su difusión, pues desde el 4 de diciembre de este mismo año se presentó en Guadalajara *Paseo de los elefantes en el Jardín de Aclimatación de París*. Un poco antes, en carteleras de la ciudad de México, había aparecido *Dos tigres de Bengala en el Jardín de Aclimatación de París*, lo cual ha hecho pensar que se trataba de la misma película con nombre diferente.⁸ Al respecto se puede señalar que se conserva una vista similar de la Cía. Lumière con el nombre *Promade of ostriches, París Botanical Gardens*, en la cual se despliega un desfile de niños transportados por una avestruz, burritos, caballos, un camello y dos elefantes pequeños. Ello indicaría que se realizó más de una toma en el mencionado Jardín de París. Las vistas de colecciones de plantas y animales exóticos fueron habituales, pues también se conserva otra, *Lion, London Zoological Garden*, en la cual se descubre a un custodio jugueteando al momento de alimentar a un león enjaulado.

Para estos años los agentes de los Lumière empezaron a hacer tomas de escenas mexicanas. En buena parte de ellas aparece Porfirio Díaz y sus colaboradores en actos gubernamentales o con familiares, ya sea en el Paseo de la Reforma, Chapultepec u otros lugares. También se filmaron vistas urbanas y de costumbres de la capital mexicana, como *Canal de la Viga, Pelea de gallos, Los baños de Pane* y *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* (1896). Esta última fue la reconstrucción de un hecho, ante lo cual el público exigió que el cine debía capturar sólo lo sucedido realmente.

Bajo esta visión testimonial los mexicanos se incorporaron a la profesión del cine, como lo hizo Salvador Toscano, quien desde 1897 realizó y reunió diferentes vistas de acontecimientos de la época. En 1899 grabó escenas

⁶ Laurent Mannoni, "Méliès, magia y cine", *Luna Córnea*, núm. 28, México, 2004, p. 64.

⁷ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *op. cit.*, p. 61. Felipe Garrido, Jorge Gallardo y María Sánchez de Tagle, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 65.

⁸ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *op. cit.*, p. 12.

relacionadas con el mundo del espectáculo, como los trucos de prestidigitación llevados a cabo por su socio Mongrand. También hizo un cortometraje sobre uno de los ascensos en globo de don Joaquín de la Cantolla,⁹ del cual se desconoce su destino.

Desde 1861 De la Cantolla intentó continuas ascensiones en globos, contruidos y financiados con ayuda de amistades. Ensayó vuelos en diversas ocasiones con poco éxito, pero fue muy famoso; llegó a tener numerosos accidentes, en uno de ellos se dice perdió un ojo; también fue golpeado por causar destrozos sobre una casa, y un colaborador ocasional murió al caer de uno de sus globos. Este excéntrico personaje, que vestía en sus peripecias con levita y sombrero de copa, realizó en 1914 su último ascenso, acompañando del que sería un legendario aviador: Alberto Braniff.

Antes, De la Cantolla y Baldwin (otro aeronauta de la época) habían tenido presentaciones en el circo Treviño, ascendiendo en globo en 1899.¹⁰ En 1868, en la ciudad de Chihuahua, Esteban Padrón, además de haberse elevado en globo, ejecutó “ejercicios gimnásticos en el trapecio y [en] la cuerda que colgaba del globo”.¹¹ Félix Morales, en 1873, apareció anunciado en un acto parecido,¹² el cual repetirían en 1905 otros personajes, pero complicando el ejercicio al descender con un trapecio pendiente de un paracaídas, como Cruz Campillo en el Circo Metropolitano y Ring Rang en el Gran Circo Anglo Americano.¹³ Sobre este tema se grabó el filme *El globo cautivo de la ciudad de México*, que se exhibió en el Salón Chanteclair en noviembre de 1910, aunque se desconoce al aeronauta protagonista.¹⁴

⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1999, p. 26.

¹⁰ Julio Revolledo Cárdenas, *La fabulosa historia del circo en México*, t. IV, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Escenología A. C., 2004, p. 177.

¹¹ Gustavo Casasola, *op. cit.*, t. IV, p. 1135.

¹² <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=aviacion-galeria>.

¹³ *Gran baile de pulgas en traje de carácter: Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*, México, Archivo Histórico del Distrito Federal, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 36-37. Juan Esqueda, de una familia circense, también realizó vuelos en el globo Júpiter, aunque se ignora si los combinó en trapecio, véase Julio Revolledo, *op. cit.*, p. 306.

¹⁴ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 62.

La popularidad de *De la Cantolla*, con pocos éxitos pero con una tenacidad admirable, inspiró la zarzuela “La pesadilla de Cantolla” (1904).¹⁵ Ya en la época del cine sonoro se realizó la película *El globo de Cantolla* (1943) dirigida por Gilberto Martínez Solares. El aeronauta aparece aquí como hombre acaudalado y caprichoso,¹⁶ e incluía un vuelo de don Joaquín cayendo sobre la casa de uno de sus admiradores, pero siendo bien recibido. Todo esto como añoranza de la época de sus vuelos y pretexto para una comedia musical en la cual se trama la fuga de unos enamorados con la eventual aparición de un león de circo.

Ramón Cano Manilla pintó el óleo *El globo* en 1930, representando una de estas esferas de papel (a los que se empezó a denominar “globo de Cantolla” en referencia al personaje porfiriano) que se eleva por encima de los habitantes de un poblado del Valle de México. En este cuadro la “identidad comunal parece afirmarse en la celebración de un ritual cívico (fiestas septembrinas quizá),¹⁷ símbolo lúdico de congregación y autonomía de los pueblos. María Izquierdo en su óleo *La niña indiferente*, de 1947, retomó la figura de estos globos como signo complementario de distanciamiento infantil ante la habitualidad hogareña.¹⁸ En este mismo año, Diego Rivera incluyó, en su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, a Joaquín de la Cantolla con uno de sus globos. Antonio González Orozco elaboró su retrato al óleo. Así, esas imágenes del cine y la pintura quedarían adheridas a un imaginario sobre el libre albedrío, la diversión y la historia social.

Regresando a la obra de Salvador Toscano, también podemos encontrar a *El cómico de moda* (en el lapso de 1897-1900) en su antología *Memorias de un mexicano*. Es un fragmento en el que aparece un personaje vestido con abrigo de tela a cuadros, corbata de moño, la cara maquillada, nariz de payaso y sombrero bombín, realizando unos muy breves gestos. En la misma cinta se muestran unos muñecos cabezones y gigantes de la *Fiesta de la Covadonga en el Tívoli del Eliseo* (1904).

¹⁵ Ricardo Pérez Monfort, “Circo, teatro y variedades en la Ciudad de México a fines del porfiriato”, *Alteridades*, vol. 13, núm. 26, México, julio-diciembre de 2003, p. 64.

¹⁶ *México en el Tiempo*, núm. 19, julio-agosto de 1997, en <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/3843-En-tiempos-de-Cantolla>.

¹⁷ Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 336.

¹⁸ *Ibidem*, p. 318.

Por estos años se presentaron más filmes sobre circo en otras partes del país, de las cuales sólo disponemos de algunos datos sobre su proyección. Entre ellas están *Ilusionista fin de siglo* y *Clowns en sus saltos peligrosos* en el Teatro Principal de Toluca (1902); *Aventuras de un payaso en París* en el Teatro Santos Degollado de Guadalajara (1905); *Los clowns Antonio y Averino* exhibida en la sala de la Compañía Cinematográfica Nacional (1906);¹⁹ *El tragador de sables* y *Magia moderna* en la Sala Pathé de la ciudad de México (1907) y *La hija del saltimbanqui* en el Salón Morelos de Morelia (1910).

El circo más importante de esta época era el Orrin. De los actos de sus integrantes se realizaron algunas escenas cinematográficas, una de ellas fue *Los elefantes amaestrados del circo Orrin*, exhibida por Enrique Rosas y el señor Servín en julio de 1904 en Toluca. Otro filme de este circo fue realizado por los Hermanos Stahl, con el título *Acróbatas en el Circo Orrin* o *Gimnastas excéntricos, célebres artistas del Circo Orrin*, el cual apareció publicitado en 1906 en Guadalajara y Tepic.²⁰ Otra muestra cinematográfica de este circo, de autor desconocido, se proyectó en 1908 en San Luis Potosí con el título *Acto cómico por Bell y Martinetti*.²¹ En esta última cinta interviene Luis Martinetti,²² uno de los tres hermanos que, ya desde 1894, participaban como grupo de acróbatas en el Circo Orrin, donde también se presentaba Ricardo Bell.²³ De este cortometraje, como de los otros dos, se ignora su paradero, pero se conserva uno europeo, el de la Cía. Edison, filmado por W. K. L. Dickson y William Heise en octubre de 1894, en el que aparece Louis Martinetti realizando contorsiones y acrobacias en argollas gimnásticas, recreando una famosa escena que destaca tanto por su tema como por su antigüedad.

En 1892 se inauguró el Circo Teatro Orrin en la Plazuela Villamil (donde hoy se encuentra el Teatro Blanquita). Era un nuevo espacio amplio y lujoso, con estructura de metal y techo de cristal; ahí se realizaron exitosas temporadas de ópera, teatro, zarzuela, títeres (como la de la Compañía Rosete

¹⁹ *El Arcón de las vistas*, fichas 0289 y 0221, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/08/01/vistas-exhibidas-en-toluca-durante-1902/>.

²⁰ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 38. Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 40.

²¹ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven, op. cit.*, p. 3.

²² Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: tercera parte. El circo y el cinematógrafo*, México, Juan Pablos Editor-Voyeur, 2009, p. 166.

²³ Julio Revollo, *op. cit.*, p. 173. Manuel Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, México, Editorial Cultura, 1932, p. 162.

Aranda).²⁴ En este mismo lugar convivieron cine y actividad circense. La estructura del Orrin fue desmantelada en 1910. Fue el lugar donde Ricardo Bell, el payaso más famoso de fines del siglo XIX y principios del XX en México, se presentó y llegó a ser propietario del mismo junto con Edgard Walter Orrin.

LA FICCIÓN

Hasta estos años, la actividad cinematográfica mexicana se centraba en el registro de los acontecimientos tal como ocurrían, en un afán por mostrar la vida cotidiana del país, lo que posibilitó la realización de documentales sobre la Revolución, con escenas en primer plano. Pero en la segunda década del siglo XX se difundió una nueva concepción del cine: la ficción. Las imágenes dejaron de ser empleadas exclusivamente para capturar la realidad y pudieron trasladarse hacia escenas pasadas o futuras, reales o ficticias.

Dentro de este nuevo enfoque, en torno a dos personaje del espectáculo circense y teatral, se presentó *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, filme producido por los hermanos Alva en 1912. Vicente Enhart y Antonio Alegría eran una pareja muy popular que se desenvolvía en esos días en el Teatro Lírico. Los autores debieron rodar estas imágenes “como publicidad del clown Enhart”.²⁵ En ellas, se muestra un relato imaginario cotidiano en que Enhart y su esposa despiertan y, en medio de sus actividades diarias, la mujer lo obliga a llevar flores a su suegra en el aniversario de su fallecimiento. Después de detenerse a comprar el ramo y emborracharse, el cómico se introduce al sepulcro y hace revolotear los restos óseos de su suegra, por lo que la policía lo lleva preso. Ante sus súplicas, el comisario le permite salir y ayudado por su amigo el malabarista Antonio Alegría, va a cumplir con su trabajo en el teatro. Al llegar a la entrada causa con sus torpezas múltiples destrozos, es perseguido por los agraviados pero logra burlarlos al atravesar mágicamente las rejas cerradas.

Aunque influido por las comedias del estadounidense Mack Sennett y el actor francés Max Linder, esta cinta sobre Enhart procura un cine propio

²⁴ Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *Anales del cine en México...*, op. cit., pp. 53, 141, 153 y 158.

²⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, op. cit., p. 27.

al capturar escenas costumbristas de interiores y exteriores de la ciudad de México, como la casa del actor cómico y el puesto de flores.²⁶ La acción en el camposanto recuerda el humor de su contemporáneo José Guadalupe Posada y de Manuel Manilla, con sus grabados de esqueletos festivos. Es una película de ficción que recurre a personajes reales que se representan a sí mismos en la Plaza de Río de Janeiro, en la colonia la Roma, y en la Sexta Delegación. Para divertir a la gente se desarrolla un argumento basado en la vida real del *clown*.

En 1921 los hermanos Stahl realizaron la película *El crimen del otro* (en 10 partes), con actuación de Carlos Stahl, Amparo Rubio, José de Jesús Curiel, el niño Porfirio Cárdenas, la niña Chavela Rubio y, entre otros más, el atleta Álvarez Gayou.²⁷ En este filme una niña es raptada para que un primo se apropie de su herencia. La llevan con un saltimbanqui con quien trabaja un tiempo, pero los maltratos la hacen huir con un niño amaestrador de animales. El destino los lleva a ser protegidos por un hombre, que sin saberlo resulta ser el padre de la niña. Los niños crecen y se protegen mutuamente del primo ambicioso (con el cual también se han topado de nuevo) hasta que se revela la verdad. La película se anunciaba con la indicación de que el niño era interpretado por Porfirio Cárdenas, personita “muy popular en la capital por trabajar con sus perritos en las principales avenidas”.²⁸

El cine nos presenta imágenes relacionadas con el circo como una mirada documental, en la que las actuaciones son tomadas directamente y como habitualmente se realiza el acto. Personajes como los saltimbanquis y domadores empezaron a integrarse a las tramas como una figura más de la ficción, como sucede en *El crimen del otro*. Pero en otras películas más parece que la ficción del cine se apega a otra ficción: la teatral. Es el caso de *Payasos nacionales* (1922), con la actuación de María Conesa acompañada por tiples, coristas y bailarinas. La cinta se proyectó en el Teatro Colón alternando con la pieza cómica *Pierrot mexicano*, de Guz Águila y Rivera Baz. Esta ficción se desarrolló “en los pintorescos campos del rumbo de San Cristóbal Ecatepec y San Juan

²⁶ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. I, Vivir de sueños (1896-1920)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 129-131.

²⁷ Quizá se trata del mexicano que efectuó por primera vez un salto en paracaídas.

²⁸ Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, p. 75.

Teotihuacán”.²⁹ Otra cinta es *Su última canción* (1923), de la Cía. Nacional Productora de Películas, dirigida por John H. Aver y Fernando de Fuentes e interpretada por Alfonso Ortiz Tirado, María Luisa Zea, Víctor Urruchua, María Ramos y Josefina Aguilar, entre otros. Un cantante de ópera alcohólico y en desgracia se regenera al enamorarse de una joven a la cual protege, pero ella únicamente lo ve como un padre; desilusionado por el rechazo, el cantante vuelve al alcohol. “Los tres personajes centrales [aparecen] disfrazados como los de la *commedia dell’ arte*: Con un Pierrot sollozante y alcohólico.”³⁰ Ambas cintas se conocen únicamente por referencias textuales.

En todas estas películas algunos actores representan, sin serlo, a bufones de un drama. De modo parecido, en otros filmes las acrobacias se efectúan sólo en apariencia gracias a la ayuda de los trucos del cine, como en *Fanny o el robo de veinte millones* (octubre de 1922), producida por socios de Anáhuac Film. Es una cinta interpretada por María Cozzi, María Teresa Álvarez, Olga Dubois y Néstor Vargas. Unos asaltantes roban veinte millones de pesos al erario público de México, en su huida el botín queda enterrado en Algibes, Puebla, ubicación señalada en un plano que es partido en dos. La acrobacias suceden en la persecución de uno de los asaltantes por las calles y el campo, quien huye con su amante Fanny Goodman y el plano secreto. Incluye descensos por ventanas, caminatas por cornisas, deslizamientos sobre cables de luz para pasar de un edificio a otro, saltos desde un avión a un ferrocarril en movimiento y otras peripecias para rescatar la otra mitad del plano.

El argumento se enmarcaba en dos acontecimientos de la época: el primero se refiere al rumor, durante los últimos meses del gobierno del presidente Venustiano Carranza, de que un militar había robado unos planos en la Secretaría de Guerra y Marina para un agente de Estados Unidos; el segundo se refiere a una eventual cantidad monetaria del Tesoro Nacional que Carranza llevó consigo al ser derrotado en Algibes durante su huida a Veracruz y que es similar al título del filme.³¹

²⁹ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. 1920-1924*, vol. II, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp.167-169.

³⁰ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*, tomo I, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, 1992, p. 78.

³¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vol. II*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 91-95.

Esta, como otras películas, hace uso de “secuencias aéreas y peligrosos saltos de un automóvil a otro corriendo a 50 kilómetros” o brincos de una motocicleta a un automóvil en movimiento. Así acontece con *Los compañeros del silencio* (ca. 1925) de Basilio Zobiaur (esta película quedó enlatada por la mala fotografía), y *Enigma* (ca. 1925) de Ángel E. Álvarez.³²

Los descendientes de Ricardo Bell incursionaron, después de la muerte de éste, en la producción de cintas mexicanas junto con Jesús H. Abitia. Entre ellas encontramos *Fausto y Margarita* (1922) y *El último sueño* (1922). En esta última, actuada por la mayor parte de la familia Bell, se cuenta la historia de un rico y noble industrial que, fallecido, tiene que luchar contra la perversidad de su libertino sobrino por medio del espiritismo.³³ Otra de sus producciones fue *El pulpo humano* (1933) dirigida por Jorge Bell,³⁴ la historia de un joven separado de su novia cuando es acusado del asesinato de un agiotista que arruinó a su familia; en el desenlace se descubre al verdadero asesino, el joven es liberado y puede casarse.³⁵

Los argumentos de estas bandas cinematográficas no tuvieron que ver directamente con el recurso fácil de retomar vistas circenses y se aventuraron más por la ficción, como la época lo demandaba.

EL CIRCO DETRÁS DE LAS HISTORIAS DEL CINE

Entre las cintas de relato-ficción, ya en la época del cine sonoro, se encuentra *Payasadas de la vida* (1934) dirigida por Miguel Zacarías.³⁶ Los personajes

Similitudes con la realidad política que se difunden más por el rumor, también acontecen en otras cintas, como *La banda del automóvil gris* (1919) y, muchos años más tarde, *La sombra del caudillo* (1960, basada en la novela de 1929); el cine desde su ficción objeta y examina la realidad social.

³² Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 113. *Filmografía mexicana de medio y largo metraje 1906-1940*, México, Cineteca Nacional, 1985, p. 19.

³³ Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 98.

³⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, *op. cit.*, p. 90.

³⁵ David Mondragón Olivares, *Catálogo de fichas de películas sonoras y parlantes mexicanas: 1929-1936*, tesina para licenciarse en Historia, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación de Historia, 2002, p. 48.

³⁶ *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes 1906-1940*, *op. cit.*, p. 30.

principales son una hija adoptiva y un payaso que funge como su tutor. La chica es desairada por su origen circense cuando pretende casarse con el hijo de un ejecutivo bancario. El payaso (interpretado por Manuel Medel) revela que el verdadero padre de la joven es el dueño del banco (que es a la vez patrón del ejecutivo). Al asumir el verdadero padre la protección de su hija el conflicto se supera.

El escenario de este filme es el Gran Circo Fernandi (también llamado Circo Hipódromo Fernandi). Lo fundó el coronel del ejército mexicano Alberto R. Fernandi, y llegó a ser el segundo más importante de México de 1922 a 1940. Esta empresa se desarrolló en años difíciles, motivo por el cual, al igual que otros circos, recurrió a alternar sus funciones con la exhibición de películas mudas³⁷ y variar sus presentaciones en diferentes plazas (sobre todo del norte del país) e incluso a viajar a poblados de Estados Unidos.³⁸

Contrario al anterior filme, en el que el escenario “tiene un carácter fuertemente documental”,³⁹ en *El circo trágico* (1938, antes conocido como *La tragedia del circo*), dirigida por Manuel R. Ojeda, la carpa es un espacio simulado en un estrecho estudio, aunque ambas cintas comparten la figura del payaso como personaje protagónico. En *El circo trágico*, una trapecista casada es desdenada por su compañero de suertes. Después de herir al joven volatinero, huye del circo y de su marido. Este último es *Tony*, el payaso que a pesar del dolor que le provoca la infidelidad y el abandono tiene que seguir con sus actuaciones (estereotipo del sufrimiento oculto por la risa). Al recibir Tony una cuantiosa herencia, la ambiciosa acróbata regresa con el payaso, pero éste descubre que ella tiene un amante con el cual se enfrenta y se genera un incendio en el circo en el cual muere la mujer. Al final, el payaso reconstruye el circo con su dinero. En esta cinta reaparece, como amigo de Tony, el *clown* gimnasta Vicente Enhart recreando la pantomima *Los recién casados* (este cómico interpretaría un papel más en la película *El hotel de los chiflados* de 1939). Antonio Alegría también se incorporó en este filme como malabarista y lanzador de cuchillos.

El faquir Harris (o Harry Wieckede), que había llegado a México en 1935, aparece también en *El circo trágico* interpretándose a sí mismo. En la cinta expone el manejo de su oficio al clavarse agujas en el cuello y el rostro. Tam-

³⁷ Julio Revollo, *op. cit.*, p. 351.

³⁸ *Ibidem*, pp. 390-395.

³⁹ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1991, p. 177.

bién había trabajado en el Teatro Lírico y el Follies comiendo clavos, lumbre y encajándose objetos filosos y puntiagudos en el cuerpo.⁴⁰ Este actor volvió al celuloide doblando escenas peligrosas en la cinta de episodios *Calaveras del terror*. En el capítulo *La prueba de fuego* se humedece con gasolina y envuelto en llamas se tira a un estanque. El 26 de agosto de 1943, el faquir se exhibió 21 días en el “Palacio hindú” (en San Juan de Letrán número 5, frente a Cine-landia) clavado en un tablero reclinado. Lo visitaron 150 mil personas, incluyendo personajes como *Cantinflas*, Antonio Badú, Tito Junco, Arcady Boytler, Maximino Ávila Camacho y Alberto J. Pani.⁴¹ Desclavado el 16 de septiembre y después de cinco días en un hospital, falleció el 21 del mismo mes. Este incidente fue recreado por Luis Alcoriza en el tríptico cinematográfico *Fe, esperanza y caridad* en 1972.⁴²

Otra película contemporánea a *El circo trágico* fue *La bestia negra* (1938), dirigida por Gabriel Soria A. y Jorge Ferretis. En ella se alude a la vida de los conductores del ferrocarril y de los cirqueros, como un paralelismo al nomadismo solitario y melancólico; aquí la referencia al circo es un pretexto para aludir al escape de una niña maltratada. Algunos personajes del circo se convierten en villanos y dos ferrocarrileros en héroes que amparan a la niña.

AUGE DE LA MUJER FATAL Y LOS NO DESEADOS, 1945-1955

La hija del payaso (1945), cinta dirigida por Joselito Rodríguez, repite personajes clásicos de películas anteriores como el payaso ebrio con el alma destrozada o la mujer fatal en el circo (ahora como acróbata ecuestre que juega con los destinos y ejerce dominio sobre animales y hombres, pagando con su vida tal trasgresión). Se recrean también personajes como el trapecista inválido que se convierte en mozo del circo. La niña actriz Evita Muñoz *Chachita* es

⁴⁰ Horacio Muñoz Alarcón, “Harry Wieckede. El hombre de la profesión inverosímil”, *Luna Córnea*, núm. 30, México, 2005, p. 190.

⁴¹ *Ibidem*, p. 186.

⁴² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, vol. 2, p. 57; vol. 3, p. 15. José de la Colina: la literatura que ocurre en silencio, en http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escriitores/escriitores_more.php?id=7405_0_15_0_M.

separada del circo por sus tías, pero al final regresa con su padre, el payaso, para continuar con su acto, junto con un elefante y tocando la marimba.

Quien quiera conocer cómo era el Circo Argentino, el tercero en importancia de México en la época, cuenta con esta película que lo presenta como escenario. Esta empresa se fundó en 1921, con una carpa blanca y celeste, por los hermanos mexicanos Felipe y Leandro Castillo, que iniciaron con contorciones y zancos. Felipe (asesor de la película) se especializó en la doma de una amplia gama de animales, y llegó a ser considerado uno de los “más grandes domadores que México haya tenido en su historia”;⁴³ su hermano Leandro se convirtió en el payaso musical *Pirri*. “El Argentino era un circo pequeño pero siempre lo mantuvo muy bien arreglado su propietario (Felipe del Castillo), quien era muy cuidadoso de que el público se llevara una buena impresión de su espectáculo.”⁴⁴ En 1948, los Hermanos Atayde lo adquirieron para ayudar al empresario brasileño Razzoe a refundar su circo que había perecido en un naufragio. Felipe se dedicó a trabajar con los Atayde,⁴⁵ mientras que Leandro ya lo hacía desde antes con otros circos.

Quizá el filme de esta época que más se distingue en la construcción de la mujer fatal en el ámbito circense es *La venenosa* (1949), basada en la novela *El caballero audaz* de José María Carretero. Dirigida por Miguel Moraya, incluye diálogos sugestivos y provocadores en los que los personajes reflexionan sobre el paralelismo entre la forma de poner la vida en peligro de un grupo de asaltantes que aparece en la trama y los riesgos mortales que afrontan una trapecista y un domador; los ambivalentes reproches dirigidos a un público que gusta ver arriesgar la vida de otros, todo lo cual se complementa con las expectantes miradas del payaso y del empresario hacia una joven realizando acrobacia en las alturas.

La cinta se realizó en los Estudios Clasa y en el Circo Atayde Hermanos. En ella el gran trapecista Linares Rivas (Víctor Masseti) sobrevive a una caída, pero ya no puede volver a trabajar por temor a las alturas. Por lo anterior, opta por enseñar su arte a Liana (Gloria Marín), quien desempeña su papel mientras él se transforma en su administrador y comparsa como el payaso *Cara Blanca*. Ante el asedio de los hombres *La venenosa* se muestra esquiva, ya que los caballeros que logran besarla mueren en accidentes. Esta fatalidad de

⁴³ Julio Revollo, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 401.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 405.

la mujer acaba también con su *manager*, el payaso, con el cual contrae matrimonio, y del mismo modo con el asaltante Luis de Sevilla (Armando Calvo), que se cruza en su destino y del cual ella se enamora.

En la película aparecen en labores de doblaje, realizando las suertes del trapecio, las famosas *Águilas Humanas* interpretadas por los Hermanos Esqueda: Emilio, Ramón, José y Angelita. Esta última fue la primera mexicana que ejecutó el doble salto mortal.⁴⁶ Esta dinastía fue fundada en 1893 por Ascensión Esqueda, quien se inspiró en los patios de maromas decimonónicos. Más tarde sus integrantes instituyeron El Circo Fénix. Para la década de 1940 la tercera generación de los Esqueda era conocida como la troupe *Las Águilas Humanas* y trabajaba en diferentes circos, pero se desintegró en 1956 cuando José Esqueda se fracturó en un ensayo (probablemente poco después de realizada la segunda versión de *La venenosa*; curiosa coincidencia de tramas entre las vidas José Esqueda y Víctor Masseti). En 1928, con el mismo título, ya se había realizado en Europa una primera y excelente versión muda, trama de la misma novela de J. María Carretero, dirigida por Roger Lion. El papel principal lo desempeñó Raquel Meller, cantante destacada de la época. En 1957 el mismo Miguel Moraya dirigió una segunda versión con Ana Luisa Peluffo en el rol estelar y muchos intérpretes de la otra cinta repitiendo su aparición. Esta versión, coproducción México-Argentina, introduce ligeras variantes en la trama desplegada en Sudamérica.

Otra película con temática relacionada con el circo fue la del director Agustín P. Delgado: *Los que no deben nacer* (1953). Producción de México y Cuba, desarrolla un argumento sórdido sobre el nacimiento de dos hijos “anormales” en el seno de una familia acomodada. El primero carece de piernas y es intercambiado por uno “saludable” proveniente de una mujer pobre y desamparada. El niño deforme es vendido por la familia pobre a un circo que lo exhibe como fenómeno. Se desencadenan entonces tragedias que caen en el melodrama cursi y clasista. El hijo “fenómeno” resulta saludable de alma en medio de la pobreza y el ambiente circense; en cambio, el segundo hijo, que físicamente nace sano y es conservado en la familia adinerada, se vuelve drogadicto y pervertido hasta la locura.

Se incluyen vistas breves de La Habana y de un simulado Circo Fultón, que en realidad es el Circo Atayde (quizá con tomas de archivo), con equili-

⁴⁶ La información sobre la familia la recopila Julio Revollo, *op. cit.*, pp. 305-319.

bristas, trapecistas y una foca amaestrada. Otras escenas, realizadas en estudio, muestran un pasillo donde se exhiben fenómenos evidentemente falsos, entre ellos una barbuda, una mujer araña y el desafortunado hijo sin piernas realizando retratos al óleo. Es imposible no hacer cierto paralelismo entre esta cinta con la mezcla de dos películas: la estadounidense *Freaks* (1932) de Tod Browning y *Angelitos negros* (1948), que aluden a las anomalías de los normales, a la discriminación y al ocultamiento de enfermedades luéticas en el seno de las familias acomodadas.

Venganza en el circo (1953), dirigida por Roberto Rodríguez, guarda semejanzas en su argumento con *Circo trágico*, pues incluye a un payaso abandonado y alcohólico. Aquí la mujer fatal aparece como domadora de leones, y viste de negro para evidenciar que gusta intervenir perversamente en el destino de otros. Tenemos también el contrapeso de su imagen: una trapecista con atuendo níveo a la que todos quieren. La domadora se interpone entre el amor de una pareja de acróbatas trapecistas. Doblemando la voluntad de los hombres llega a sabotear el acto de la gimnasta rival, causándole un accidente casi fatal. Al ser descubierta sus compañeros tratan de lincharla pero antes cae víctima de las garras de un simio al que también maltrataba. El elenco real del circo actúa como fondo: el mono que, fuera de la función, fuma y enciende un cigarro, los payasos jugueteando con muñecos enormes de personas y animales, perros salchichas amaestrados, el “doble salto mortal” y “el paso de la muerte” realizados con las cabezas cubiertas por los trapecistas, una motocicleta corriendo en el interior de una esfera (“el bólido humano”), el hombre que se para en un dedo sobre un foco (tal vez el cubano Roberto Muñoz) y acróbatas colgando del “avión de la muerte”.

LOS CÓMICOS DEL CINE MEXICANO EN EL CIRCO, 1940-1960

En esta época se realizaron al menos tres cintas humorísticas con cómicos famosos cuyo atractivo sólo radicó en estar ambientadas en el prodigioso escenario del circo y sus inverosímiles personajes. Por lo demás, sus argumentos resultan muy simples.

El circo (1943), filme dirigido por Miguel M. Delgado, tenía asegurado su éxito gracias a la aparición de Mario Moreno *Cantinflas* como protagonista principal en su mejor época de “peladito de barrio”. Interpretaba a un mozo

de circo que, por amor a la bella dama ecuestre y por salvar al circo de los sabotajes con que pretenden inducirlo a la ruina, incursiona en los actos más peligrosos salvándolo con su graciosa suerte.

La cinta contó además con el trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa, quien proporcionó a las escenas iluminación y contrastes de lujo, convirtiéndola visualmente en la mejor de su género. Los personajes se destacan cruzando entre las cortinas blancas de la carpa, en las que a veces se genera un juego de sombras como gigantes figuras chinescas proyectadas sobre nubes. Figueroa crea un juego de líneas caleidoscópicas muy plásticas con los gajos de lona que techan la carpa y la figura de *Cantinflas* al momento de realizar el legendario y mítico salto desde un trampolín a un barril. El mismo toldo de la carpa central parece una pantalla gigantesca de cine en la cual se proyectan las Águilas Humanas en vuelo. A veces se utilizan tomas fijas que acrecientan el suspenso del trapecio, que entra y sale de cuadro, sin perder los momentos críticos de la escena.

En los créditos aparecen los actores Gloria Lynch, E. Schellinsky, Ed Arozamena y, entre otros, “numerosos elementos del circo mexicano”. Estos últimos, los cuales no se mencionan de manera particular, ejecutan acrobacias ecuestres y de ciclismo, doma de cebras, malabarismo con platos y equilibrismo en cuerda floja. Participan también los Hermanos Esqueda,⁴⁷ quienes se caracterizan por sus complicados ejercicios en el trapecio y la báscula (saltos con trampolín); este último se puede apreciar en la cinta. Con el impulso de la tabla saltan sobre sí mismos para ir formando, parados, una columna de tres niveles; luego, cuando el segundo se suelta, el tercero, al dar una maroma, cae sobre los hombros del primero. Según un especialista de la historia del circo,⁴⁸ esta suerte era un acto clásico de los Esqueda.

Otra de estas películas de cómicos es *El vagabundo* (1953), estelarizada por Germán Valdez, *Tin Tan*. Dirigida por Rogelio A. González Jr., nos relata la vida de un vagabundo (Charles Chaplin y su película vienen a la memoria tanto en éste como en el anterior filme) que llega a un circo. Conoce a una mujer, a la cual trata de agradarle incursionando en los más atrevidos números circenses. Otra chica que verdaderamente ama al vagabundo constantemente lo salva de los peligros, mientras otros personajes tratan de provocarle accidentes. El filme contiene parodias interesantes, como aquella en la que

⁴⁷ *Ibidem*, p. 309.

⁴⁸ *Idem*.

Tin Tan se disfraza de Shazkewuala, mujer de las tribus del norte que actúa como blanco a un lanzador de cuchillos ebrio, o cuando un fortachón golpea a su mujer y *Tin Tan* caballerosamente lo impide, pero sale mal parado pues la mujer le reclama su intervención. Wolf Ruvinskis y Marcelo Chávez refuerzan con su buen desempeño la actuación de Germán Valdez.

El fotógrafo de esta cinta, Raúl Martínez Solares, logra un atractivo efecto al mostrarnos el exterior de la carpa amplia y modesta (mediante un juego de reflejo en una bola de cristal) y al capturar en el interior los momentos en que una mujer camina en la cuerda floja, un acróbata que se desliza desde las alturas sobre un cable inclinado, al domador de leones y a los pulsadores (ejercicios equilibrando sobre sus manos) y antípodas (recostados y manipulando objetos con los pies) como fondo de escenas.

La última de las cintas que cierra la década de 1950 sobre el tema del circo es *Angelitos del trapecio* (1959). Dirigida por Agustín P. Delgado y actuada por *Viruta* (Marco Antonio Campos) y *Capulina* (Gaspar Henaine), dos merolicos que llegan a una feria e incursionan en el circo atraídos por dos jóvenes mujeres trapecistas, hijas del dueño y *clown* del circo. La fotografía es de Agustín Jiménez, quien muestra buenas imágenes de una carpa mediana con el nombre de Circo Esqueda, empresa que se rehizo en 1949 después de tres accidentes que destruyeran carpas anteriores bajo la dirección de Juan Esqueda Torres.⁴⁹ Es de las pocas películas que señalan créditos específicos a los circenses que aparecen apoyando la historia, en este caso los trapecistas Carlos y José Esqueda y los porchistas Raúl y Armando Silva. Como fondo aparecen también actuaciones de contorsionistas, malabaristas, pulsadores y alambristas.

INICIOS DEL CIRCO: DETRÁS DE ALGUNAS HISTORIAS DEL CINE

A partir de la década de 1950 se realizaron muchos trabajos cinematográficos que tienen que ver con el circo, cuyo análisis, por el espacio disponible para este trabajo, dejaremos para otra ocasión. Sólo haremos mención de algunas que nos ayudarán a visualizar y completar la historia del circo en México.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 308, 309 y 313.

Calzonzin inspector (1973), dirigida por Alfonso Arau, es una sátira de la mecánica social y de la corrupción del sistema político mexicano cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) monopolizaba el gobierno. Es la representación de *Los supermachos*, personajes paródicos de la historieta de Eduardo del Río mejor conocido como *Rius*. Una secuencia muestra un festejo en una plaza de toros de provincia. Aparecen personajes chuscos en juegos de sube y baja, parados en un barril, recostados con una olla que contiene palomas, sentados a la mesa o colgados de lazos voladores de un poste. Todos ellos tratan de evitar ser embestidos por un becerro mientras realizan sus juegos; es posible que varios de estos artistas fueran miembros de la cuadrilla bufa Roquete y Pesadilla. Esas escenas se presentan como remanente de lo que en el siglo XIX en la ciudad de México eran diversiones conocidas como monte Parnaso, el palo encebado, la jamaica y otros juegos. Se llevaban a cabo en la plaza de Toros de San Pablo, pero empezaron a decaer a raíz de la prohibición de las corridas en 1867.

El monte Parnaso consistía en “un madero de cuatro o cinco metros de altura, cubierto con pañuelos de color y otros objetos, situado en medio de la plaza de toros. Los individuos del populacho pretendían ascender a porfía para apoderarse de los objetos que pendían del árbol; pero el toro impedía el éxito y las risas y los aplausos amenizaban la fiesta tan deseada y comentada en los barrios”.⁵⁰ Un juego semejante, en el que el poste era embarrado de grasa, fue exhibido en la sala cinematográfica Pathé, de la ciudad de México, con el título *El palo encebado* (febrero de 1907).⁵¹

En su momento, en el toreo de Paseo Nuevo también comenzaron a efectuarse estos juegos: “locos, vestidos como los payasos de los circos, empezaron a ejecutar sus gracejadas, ya tirando por lo alto una naranja para recibirla en su enharinada frente, en la que aquella se estrellaba, ya poniéndose a bailar, gesticulando y haciendo grotescas contorsiones. Otras de sus gracias consistía en acostarse al lado del toro, muerto ya, o en montarse en el vientre de éste para ser juntamente con él arrastrado por las mulas”.⁵² Un fragmento de esta diversión fue mostrada en el cortometraje *Charlotada* en siete salas mexi-

⁵⁰ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. II, México, Editorial del Valle de México, 1972, p. 148.

⁵¹ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas*, ficha 0499.

⁵² Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, p. 272.

canas de cine en diciembre de 1920. Se podía ver una corrida de toros bufa llevada a cabo por Charlot´s, Llapisera y sus botones, producida por Ediciones Camus, con una duración aproximada de quince minutos.⁵³

Las jamaicas eran una emulación del Edén con manjares populares:

[...] casitas de madera se alzaban en el recinto destinado de ordinario al sangriento espectáculo de las corridas de toros; arcos de yerbas, flores y aromáticas ramas formaban vastos salones de verdura, sin faltar amenos bosquecillos con sus misteriosas callecillas indispensables para la circulación; cuartitos dispuestos bajo la fresca enramada, contenían los puestos con vendimias y bebidas para refrescarse; el mole de guajolote y el pato en fiambre aparecían al lado de los gigantescos vasos llenos de bebidas rojas, verdes, amarillas y azules, entre multitud de flores.⁵⁴

De estos eventos se realizaron tomas cinematográficas, como *Jamaica del 5 de febrero en la Alameda de Orizaba* (1905), realizada y exhibida por Gonzalo T. Cervantes en Orizaba;⁵⁵ *Jamaica escolar* (1905), producida y exhibida por Enrique Rosas (septiembre de 1905); *Jamaica y desfile del 5 de mayo* (1908) tomada por Juan C. Vasallo en Orizaba, Veracruz.⁵⁶

La cinta *Santa sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky fue una de las películas más extravagantes de su época. Realizada en coproducción italo-mexicana, escrita, entre otros, por Claudio Agento, y en la que aparecen varios personajes y escenarios mexicanos. La parte principal de la trama se desarrolla en un circo donde se logran escenas visualmente sorprendentes, como la muerte y sepelio de un elefante. El director incluye escenas del inusitado cortejo fúnebre circense: por las calles de la ciudad desfila la compañía vestida de duelo pero con la elegancia de su atuendo original; la hilaridad y lo sobrenatural vestidos de luto. Al final, el séquito despeña el ataúd gigantesco por un barranco, abajo un grupo de pordioseros arrasa con los restos.

Este pasaje de la cinta evoca, quizá sin proponérselo, un suceso análogo a los inicios de la historia del circo en México. Se trata de Mogul, un elefante

⁵³ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, vol. II, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 78.

⁵⁴ Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁵ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, vol. I, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 29.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

que trajo un empresario al país por Veracruz en 1932 y que en su lento viaje hacia la capital fue admirado y muy apreciado en los pueblos,⁵⁷ pues la mayoría nunca había visto algo parecido. Les resultó tan exótico como maravilloso, pero al siguiente año, ya en la capital, enfermó y murió. La noticia del deceso causó gran consternación; “ricos y pobres, grandes y pequeños llamaron al pasado año el año del elefante”.⁵⁸ Aun muerto Mogul, siguió siendo un negocio para su dueño pues “vendió los colmillos a los joyeros, los huesos se limpiaron para armarlos y exhibirlos como esqueleto de un animal prehistórico, cobrando la entrada a dos reales en la calle de Zulueta y su carne se vendió a los elaboradores de antojitos”.⁵⁹

Los circos con el tiempo empezaron a traer más elefantes. En 1884 el Circo Orrin presentaba a “la elefante Julieta, que interpretaba una deliciosa pieza con organillo”.⁶⁰ El cine desde sus inicios se encargó de difundir más a estos animales, como en *Los elefantes acróbatas* (1906), proyectada en la ciudad de México, o *Elefantillo* (1908) en San Luis Potosí.⁶¹

En la cinta *Santa sangre*, aparece también una mujer tatuada colaborando en un ejercicio con el lanzador de cuchillos. Jodorowsky logró caracterizar con originalidad a este personaje al otorgarle el papel a la *vedette* Thelma Tixou, quien le imprimió un erotismo extravagante acorde a la propuesta de la película. La actriz tenía que ser pintada y retocada en el cuerpo durante seis horas diarias por Sergio Arau, sin poder bañarse en siete semanas.⁶² Ya en 1883 en el Circo Orrin, se exhibía en la ciudad de México una mujer tatuada llamada Zodiaco que causaba novedad con su cuerpo “lleno de colores impresos a la manera de los salvajes de Oceanía y Nueva Zelanda”.⁶³ Para 1912 era famosa en Estados Unidos Maud Stevens Wagner, con su cuerpo grabado a mano, y que inicialmente se desempeñaba como aerealista en la Feria Mundial de San Luis (1904).⁶⁴

⁵⁷ Revollo, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ *Tiempo de México*, primera época, núm. 7, México, abril de 1829 a diciembre de 1832.

⁵⁹ Revollo, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 163.

⁶¹ *El arcón de las vistas*, ficha 0322 y 0835; se desconoce el origen de la producción de estas cintas.

⁶² <http://impreso.milenio.com/node/8625266>.

⁶³ Revollo, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁴ “La fotografía sin pedigrí”, *Luna córnea*, núm. 30, México, 2005, p. 114.

Aproximadamente en 1864, años después de Mogul, otro personaje ingresó por Veracruz al país y logró fama inmediata. Vestía con una túnica oriental y se dedicaba a vender un elixir y otros remedios para curar “todos los flatos, dolencias, cólicos, malos humores, asperezas de la piel y hasta para la extirpación completa de callos y callosidades”.⁶⁵ Para 1879 aún se paseaba por la ciudad de México “en soberbia carroza y con acompañamiento de músicas, hacía extracciones de muelas, disparando al momento de hacer la operación —probablemente con objeto de sorprender al descuidado paciente para que sintiera menos el dolor”.⁶⁶ Los médicos mexicanos denunciaban que “el espectáculo reemplazaba el arte de curar”. Este protagonista era Rafael de J. Meraulyock o Meroil-Yock, cuyo nombre se corrompió por *merolico* como sinónimo de charlatán.

Los charlatanes eran comunes en las calles y ferias de la ciudad mexicana, incluso en 1833 Adolphe Theodore y el empresario Manuel Barrera realizaron un fraude al cobrar por una ascensión en globo que nunca se llevó a cabo.⁶⁷

Dos películas del cine nacional han integrado la presencia de este tipo de personajes: en la primera de ellas, *Caballo a caballo* (1939) de Juan Bustillo Oro, participaron Enrique Herrera y Leopoldo Ortín, cómicos famosos de la época. En la cinta, un mago elegante hace gala de sus trucos y de su fácil palabra para embarcar a un asaltante en la tarea de embaucar a las personas con que se encuentran.

La segunda es *Del can-can al mambo* (1951) del director Chano Urueta. En ella se muestra a un charlatán con un aparato mágico, que a la vista del público y accionada por éste produce monedas de oro a partir de polvos blancos. El timo se consolida cuando el embaucador afirma que “ocho años de arduos trabajos y estudio fueron precisos para que mi aparato funcionara de manera tan perfecta”, regala a un incauto las primeras monedas para constatar su eficacia y luego le vende el aparato. Con este recurso la cinta hace una comparación entre los años finales del porfiriato y la modernidad del siglo XX, aunque a pesar de todo continúan los ingeniosos estafadores haciendo de las suyas.

⁶⁵ Claudia Agostoni, “Médicos científicos y médicos ilícitos en la ciudad de México durante el porfiriato”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 19, México, 1999, nota núm. 32.

⁶⁶ *Ibidem*, nota núm. 34.

⁶⁷ Ana Lau Jaiven, “Primeras ascensiones en globo en la ciudad de México: un empresario de espectáculos (1833-1835)”, *Secuencia*, núm. 46, México, enero-abril de 2000, pp. 27-34.

CONCLUSIONES

Este repaso es sólo una pequeña muestra de las cintas relacionadas con las actividades circenses, de las que aún falta mucho por estudiar. Desde filmes como *Payasos nacionales* (1922) y *Su última canción* (1923), en las que aparecen actores que simulan ser mimos, bufones o saltimbanquis para representar un drama o una comedia (no para efectuar un acto gracioso), hasta esas otras donde es posible observar el universo de los actos de ilusionismo y acrobacias sin alterar, o con actuaciones originales de payasos y malabaristas. En este sentido, el acto circense aparece generalmente como fondo escénico de una trama. Al relato ficticio se incorporan imágenes reales del circo, como en la cinta *El circo trágico* (1938) con la pantomima de *Los recién casados* realizada por Enhart, o como ocurre en *Venganza en el circo* (1953) que incluye el acto del “doble salto mortal”.

Asimismo, el cine también nos presenta actos manipulados con ayuda de su técnica y recursos. Desde el punto de vista de la cámara, ya no del ojo, se engaña al público para posibilitar un nuevo efecto de ilusión. El ilusionismo se convierte en una ficción sobrepuesta dentro del cine (más tarde también lo hará frecuentemente el video). Ya no es un acto “real” como el que realizaría un mago, es más una manipulación de la mirada. Ejemplos de ello son la parte final de *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, en que este personaje atraviesa los barrotes de las puertas del teatro. Otro caso es cuando el mago Karma, en *Venganza en el circo*, convierte en antorcha humana a un voluntario hipnotizado sin que le pase nada. Este trucaje arranca desde los juegos de George Méliès, con sobreexposiciones de imágenes, la suspensión del movimiento para insertar otras imágenes como si fuera la continuación de la misma, el uso de la reversa, los planos horizontales simulados como verticales, etcétera. Algunos de esos trucos son usados en filmes de aventuras, incluso los magos modernos han llegado a utilizar la cámara de cine o de video para “trucar” sus actos, sin cuya participación sería imposible su efecto (desaparecer barcos y tanques militares o caminar sobre el agua de una piscina).

El cine, a la par, ayudó a difundir y percibir de otra manera imágenes de un México múltiple y regional, e incluso a construir imaginarios de esas realidades muy cercanas, dentro de la misma ciudad o de un local como el circo, el teatro y la vida callejera.

Además de ser una nueva diversión, la imagen en movimiento nos ha ayudado, con el paso del tiempo, a contemplar cómo eran nuestras antiguas diversiones y cómo nos mostrábamos ante ellas. Desgraciadamente varias cintas de nuestra historia cinematográfica no se han conservado. Pero nos ha quedado el registro de su existencia en fotografías, grabados de carteleros y otras referencias escritas. Esas fuentes y el estudio de las películas que se conservan permiten conocer en parte nuestro patrimonio cultural y su contenido social.



Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo
se terminó de imprimir y encuadernar en noviembre de 2012 en los talleres de impretei,
Almería 17, Col. Postal, México, D. F.
El tiraje consta de 1 500 ejemplares
Coordinación: Gerardo López Luna
Edición: Carlos Martínez Gordillo y Amadís Ross González
Diseño y formación: Yolanda Pérez Sandoval

CIRCENSES



Investigadores de diferentes disciplinas analizan el fenómeno del circo a partir de aproximaciones singulares: desde los orígenes de las artes circenses, la evolución de personajes como el arlequín o el payaso, los inicios de esta actividad en México y sus manifestaciones populares, hasta el papel del entretenimiento y el sentido del humor en nuestras vidas, las representaciones pictóricas referentes al circo o ejemplos del cine que lo emplea como temática o recurso narrativo. Panorama multifacético que ofrece una visión integradora del espectáculo público por antonomasia.

FRONTERAS



Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas



Centro de
Investigación Teatral
Rodolfo Usigli



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



ISBN: 978-607-605-176-4



9 786076 051764