

¿EL CIRCO, ESPECTACULO POPULAR?

En Madrid primero, en Barcelona después, el Circo de Moscú está completando su segundo ciclo de actuaciones en España. La ocasión se presta a algo más que un comentario sobre el valor de este gran colectivo circense. Pienso que es el momento adecuado para plantear los valores y el porvenir del circo en el mundo de hoy, sus posibilidades de supervivencia en nuestro país.

Por su propia naturaleza, el circo es espectáculo de masas, pero incuestionablemente también obra de cultura y crisol de técnicas y astucias populares acumuladas durante siglos. El circo es algo más que un entoldado que se planta en solares inhóspitos durante las fiestas. La presencia del Circo de Moscú puede ayudarnos a comprender.

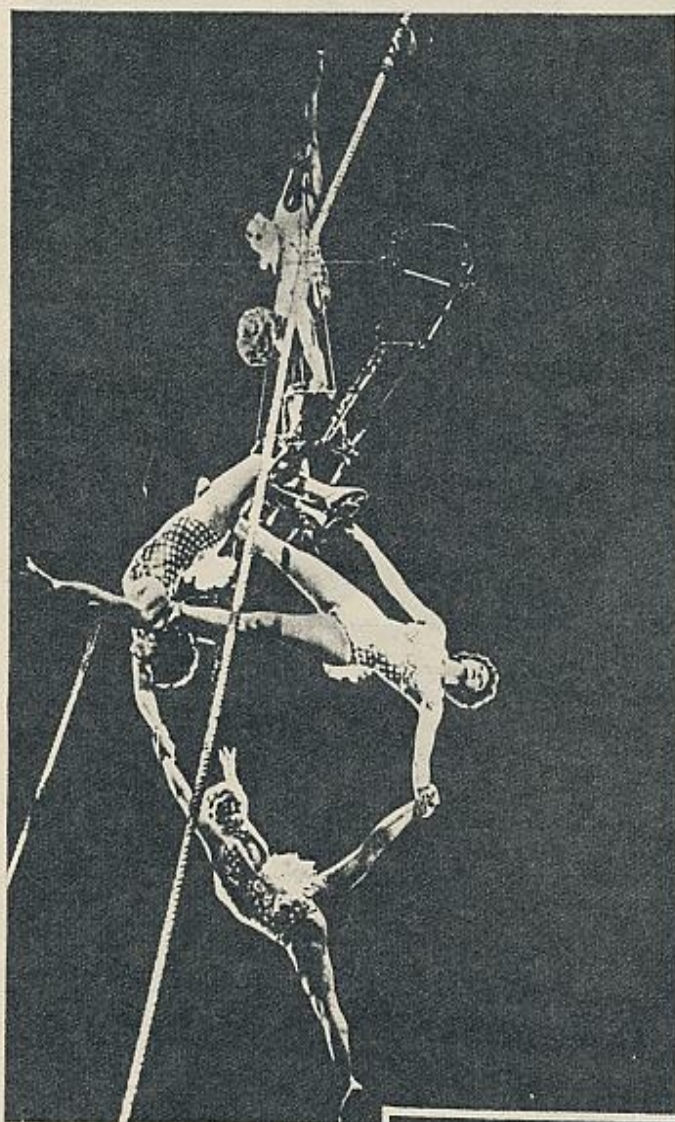
En España no hemos tenido todavía tiempo de desarrollar una crítica materialista, anti-ilusionista, no sentimental, de espectáculos como la ópera, el ballet o el circo. El resultado más evidente, fácil de comprobar, es que tanto su práctica creadora como social se han dejado en manos de las élites burguesas cultas.

El circo, a pesar de contar con un público masificado, de las difíciles condiciones de vida de quienes para él trabajan, sucumbe ante el «mare magnum» ideológico de la peor sensibilidad pequeño-burguesa. Cientos de veces hemos oído llamarlo espectáculo de la luz y el color, de la risa y la amabilidad, lonas que se hinchan como montaña de ilusiones, contraído suspense ante la estúpida forma de jugarse la vida de trapecistas y domadores, etcétera.

Casi nunca se ha hablado de la depurada tecnología del artista circense, de su dominio escrupuloso de los instrumentos de su trabajo, del tipo de comunicación que establece con el público, y mucho menos de cuáles son las reales condiciones de vida que tienen que afrontar en nuestro país esa especie de oficinantes de la succulenta pendejada de la luz y el color.

El Circo de Moscú que hemos visto en España es heredado de los logros y realizaciones en el terreno cultural y social iniciados en la URSS a partir de su triunfante revolución de 1917. Al igual que el cine y el teatro, tras la toma del poder por los bolcheviques, los circos fueron nacionalizados. A partir de entonces, su valor de mercancía quedó abolido, considerándose en lo sucesivo como bienes de cultura.

Los circos pasaron a depender del Comisariado del Pueblo para la Educación, presidido en aquel



Gimnastas aéreas de Elena Buhnova, haciendo acrobacias a veinte metros de altura, bajo la cúpula del circo.

JUAN ANTONIO HORMIGON

momento por Lunacharski. En un artículo titulado «Circos» («Cirk», número 1, 1925), el propio comisario reflexiona sobre las dificultades halladas en los primeros años que siguieron a 1917 y la actitud de algunos grupos, cita el ejemplo de Ucrania, que consideraron al circo como «un arte absurdo y burgués».

Lunacharski sostiene la importancia del circo como arte de masas y «por la importancia educativa de muchos de sus elementos esenciales». La biomecánica, dice,

alcanza aquí su autenticidad. Finalmente plantea los graves problemas organizativos y de financiación, que en pleno período de la NEP subsisten todavía.

El artículo es ante todo una prueba del grado de preocupación que ocupó el circo en el primer momento posrevolucionario. Una ardua polémica surgió entre los partidarios de teatralizar el circo, de introducir el circo en el teatro, y los que deseaban destruir el circo y el teatro en nombre de un utópico «nuevo espectáculo proletario».

Estas corrientes respondían a las diferentes concepciones del arte, presentes y polemizantes en la vida soviética de los años veinte.

Mayerhold y Maiakovski, ante todo, se obstinaron en incorporar la técnica del actor circense, los trucos del circo, a sus espectáculos. Las experiencias de Lazarenko, extraordinario «clown», del escenógrafo Boris Erdman, sus testimonios, nos hablan del intento de teatralizar el circo. Varios escritores y poetas se entregaron a la labor de dotar de diálogos y monólogos a los «clowns», de construir trajes y escenografías inspiradas en las tendencias artísticas de vanguardia, de realizar puestas en escena teatralizantes, etcétera.

Pasado el primer momento de entusiasmo, pudo fácilmente comprobarse el carácter específico del espectáculo circense. Es cierto que una parte importante de las técnicas generales del artista del circo pueden servir al actor teatral, pero es innegable que el concepto global, el ritmo del espectáculo teatral, no puede imponerse nunca al circo.

El propio Erdman, en un artículo publicado en 1928 («Cirk i Estrada», «Circo y Variedades», número 3-4, febrero 1928), ofrecía este desastroso balance: «Los hombres de circo se indignaban sinceramente viendo nuestros bocetos. Acostumbrados a un conjunto sobrio en la combinación de colores, se avergonzaban saliendo a la pista con nuestros trajes variopintos, que, además, no respondían a las principales exigencias de su trabajo, obstaculizando cada vez sus movimientos. Los hombres del circo, acostumbrados a que sólo su palabra suscitase la risa del público, se sentían incómodos interpretando la literatura de nuestros «poetas». Pero la necesidad de un «renacimiento» del circo vencía todos los obstáculos, y nosotros seguíamos tenazmente nuestra obra de «teatralización del circo». Erdman concluye con estas palabras tajantes: «¡Si hubiésemos podido comprender que el circo es sólo circo y el teatro sólo teatro!...». La «teatralización» del circo se desarrolló a tientas, y sin conseguir un solo éxito verdadero.

Dos años después, sin embargo, en 1930, Maiakovski compone una obra, «Moscú arde. Año 1905», escrita para ser totalmente interpretada en un circo, con sus recursos, sus medios y su diversidad de especialistas. Radlov y Bordarenko realizaron la puesta en escena, grandiosa y espectacular en todos los detalles. La crónica de Fevralski ante



Los Kantemltov, uno de los grupos actuantes en el Circo de Moscú.

el estreno de la obra por el Circo de Moscú, una semana después de la muerte del poeta, habla del entusiasmo de los actores ante el proyecto, del éxito, el carácter propagandístico, grandioso, humorístico, punzante, audaz, de las situaciones, que recuerdan al «Misterio bufo», y los problemas mecánicos de la falta de recursos que enlentecieron el ritmo del espectáculo («Rabochij i Iskusstvo», núm. 25, 5 de mayo de 1930).

Hoy, el Circo de Moscú que hemos podido contemplar, vuelve a poseer la absoluta especificidad del género. Sus artistas trabajan en la acrobacia, el equilibrio, la excentricidad, el humor o el dominio de animales con enorme perfección, que se convierte en su propio fin. La tradición y la experiencia sirven de base a estos magníficos especialistas.

No obstante, el Circo de Moscú que hemos visto posee una amplia serie de características que le son propias. La primera es su noción del espectáculo. El carácter aislado de los números no impide que exista un nexo de unión rítmica creado por la orquesta y la permanente actuación de Nicolaev, un espléndido «clown», del que hablaremos después.

La segunda novedad es su carácter colectivo, todos trabajan para todos, eludiendo un estrellato artificial. Viendo trabajar a esta compañía, yo recordaba los consejos de Meyerhold a los actores cuando les dice que comieran y durmieran bien, huyeran de la patología y la neurosis como formas de motivarse, que estuvieran siempre alegres y dominaran su técnica, etcétera. Los artistas del Circo de Moscú me han parecido estos hombres alegres, dueños de sus formas y medios de trabajo.

En tercer lugar debemos referirnos a los sistemas de seguridad. El circo es siempre un trabajo peligroso. El trapecio o los tigres lo son potencialmente más que los malabaristas o los excéntricos, pero todo en el circo es minuciosa precisión, exactitud. Cuando el artista deja de ser el

bufón de la burguesía y se convierte en artista para el pueblo, la búsqueda del más difícil todavía, del riesgo inútil, de la tensión emotiva ante el ejercicio, desaparecen. Todas ellas son formas de venta, de excitar el consumo del espectáculo, circense o teatral, en este caso da lo mismo. Todos los artistas soviéticos que trabajan en las alturas lo hacen sujetos de hilos que, sin menoscabar sus movimientos, liberan al espectador de la angustia ignominiosa del miedo al accidente. Es más, esos hilos son voluntariamente mostrados, y con ellos se elaboran efectos y una forma de humor regocijante. De estos trucos se sirve Anatoli Vyazov para convertirse en un «clown» del trapecio. La misma seguridad se aprecia con los domadores. Los tigres de Stepan Denissov pueden acompañarle en un paseo por las calles de Madrid, pero eso no es obstáculo para que un numeroso equipo de ayudantes rodee constantemente la jaula y las mangueras de agua estén dispuestas para entrar en acción ante cualquier eventualidad.

La última de las especiales características de este circo no se ve en la pista, existe en su propia base. Estos trabajadores del circo desconocen las tres funciones diarias, los solares inhóspitos, el carromato estrecho —que sólo el sentimentalismo ramplón ha convertido en poético—, y las angustias de una taquilla miserable. Considerado obra de cultura, el circo tiene vida propia, independiente de los ingresos procedentes de los espectadores. Los viejos entoldados se han convertido en grandes edificios de cristal y aluminio, con calefacción, mullidos sillones y un altavoz por butaca, que hace similares la audición y la visibilidad para todas las plazas del local. Los artistas tienen sus camerinos, su función diaria, su día de descanso y su sueldo seguro. Es el circo estable, bien dotado, en el que trabajadores y espectadores pueden encontrarse en plenitud de condiciones.

El Circo de Moscú trae hasta nosotros dos tipos de humor: el

excentricismo y el payaso. El primero es una forma de grotesco, de larga tradición en la Unión Soviética, consistente en distorsionar las formas culturales clásicas, establecer contrastes de tipos, de actitudes, de situaciones, etcétera. Amvrossieva y Shajnin crean un número estrictamente musical, con temas de Brahms, Monti y Chopin, lleno de humor, de agudeza y de astucias.

El segundo apartado lo llena por sí sólo un «clown» joven, formidable, que tiene el nombre de Nicolaev. La tradición occidental —estas afirmaciones se recogen en los programas de mano— ha hecho del payaso una máscara pintarrajeada, de vestidos extravagantes, grandes zapatones y escasísimo nivel de inteligencia. Todavía se habla muchas veces de «los tontos» del circo. El «clown» ruso procede de tradiciones muy distintas, y, reproduciendo otra frase del programa, «el público no se ríe del payaso, sino con el payaso». Nicolaev aparece como último sucesor de Lazarenko, los hermanos Tanti, Durov, Bim-Bom, Carandache, Popov, Engubarov, Nikuline, Chudine, Akram Yussup, Constantin Berman, Viatkine y muchos más cuyos nombres desconozco, artífices de una comedia humanista y democrática.

Nicolaev, con su cara al fresco, la nariz ligeramente deformada, su camiseta a rayas, su chaqueta oscura, los pantalones un poco anchos, los zapatos un poco largos, es un hombre normal, productor de un humor basado en contrastes permanentes, en sorpresas, en el cultivo sistemático de la habilidad. Desde hace cincuenta años, el «clown» soviético intenta descubrir ante todo su máscara. Se apoya en la palabra, pero también en la acrobacia como medio expresivo. Nicolaev, ante el público francés, inglés o español, sólo puede servir de muy pocas expresiones comunes y apoyar su trabajo, ante todo, en su expresividad gestual y física. Conoce prácticamente todas las astucias del circo, no es un virtuoso, pero puede cantar, bailar, hacer malabarismos y equilibrios de todo tipo, juegos de manos, mimo, y elaborar con ellos su humor, dotar al espectáculo de su ritmo interno, comunicar directamente con los espectadores.

Para el público español, acostumbrado a la imagen de nuestros payasos, esta comedia, muchas veces sutil, irónica, astuta, siempre racional, carente de groserías, no ha dejado de ser una sorpresa. Pienso que en España hay magníficos «clowns», que por la organización imperante tienen que dedicarse a contar chistes. Insulsos por las tardes, para los niños; arrevestados y groseros por la noche, para los adultos; consideran que es una

forma de atraer al público heterogéneo de las ferias.

La lección de Nicolaev no puede pasar inadvertida para nuestros espectadores ni para nuestros actores, como muestra de dominio de los distintos utensilios de trabajo, de racionalidad y de humor, del que tanta falta nos hace. Además, para los que tanto desconfían de la razón y la preparación en el arte, tanto Nicolaev como los demás componentes de la compañía han salido de la Escuela Central del Circo, de Moscú, en donde se forman desde muy pequeños y en donde reciben la base tecnológica que desarrollarán y enriquecerán después.

No cabe la menor duda de que el circo, espectáculo de multitudes, no debe desaparecer, y para ello necesita protección y apoyo. Convertido en mercancía, librado a las leyes mercantiles del capitalismo, sometido al régimen fiscal de una empresa, no puede subsistir.

Hace algunos años comenté una amarga entrevista que había escuchado en televisión, en la que hablaron el empresario Carceller y los Hermanos Tonetti, empresarios y trabajadores a un tiempo en su circo. Fue una conversación amarga y desconsoladora. Se habló de los alquileres astronómicos que deben pagar por solares destartados, sin asfaltar, sin accesos, en ocasiones sin agua y lejos del punto de luz más próximo. Se habló de los gastos enormes de mantenimiento de artistas, personal, animales y material, etcétera.

Sostener todo eso con los únicos ingresos de taquilla exige las tres funciones de muchos días, los desplazamientos agotadores, ínfimas condiciones de vida y de trabajo, etcétera. El riesgo permanente de no cubrir gastos planea sobre las frentes de estos artistas casi heroicos. Las consecuencias las sufre el propio espectáculo, cuya calidad disminuye.

Las tradiciones del circo en España se están perdiendo. Desaparecen las familias que eran la única cantera y escuela de artistas. Cada vez más hay que acudir a extranjeros para llenar huecos. Los entoldados no ofrecen las menores comodidades de visibilidad o audición, pero el precio de las entradas sube, no hay otro remedio.

El circo, potencialmente popular, deja de serlo por todo este cúmulo de circunstancias. Como en el caso del teatro o de toda forma de cultura, el único medio de devolverlo al pueblo es liberarlo de su servidumbre mercantil, protegerlo, garantizar el futuro a sus artistas. La lección del Circo de Moscú puede ser un ejemplo, aunque el precio de sus localidades, claro está, no lo sea. ¿Podría ocurrir de otro modo? ■