

## Por una lectura semiótica del circo

Josep Maria SALA VALLDAURA, *Universitatea din Lleida, Spania*

En su brevedad y con la consciencia de sus muchas lagunas argumentativas, las líneas que siguen pretenderán describir la encrucijada en que poesía, teatro y pintura se encuentran y hablan con el circo y desde el circo. Por tanto, el lector hará sabiamente si, en lugar de querer subrayar un artículo con pretensiones de rigor académico, se deja llevar por una expresión más afectiva y subjetiva del conocimiento. Este trabajo anda escaso de razones fundamentadas desde el análisis concienzudo, mientras que va sobrado de entusiasmos y atrevidas especulaciones. Por tanto, en el fondo de lo que aquí presento, pidiendo en primer lugar la benevolencia de sus destinatarios, subyace una convicción que apenas puede ser razonada en pocas páginas y que es merecedora de una competencia bastante más profunda de tan extensos campos artísticos. Sea como sea, estoy convencido de que el circo, en su deformidad de mundo soñado y de mundo mágico inalcanzable, se ha convertido en una de las mejores metáforas de la sociedad contemporánea y el ser humano moderno, escindido entre lo que desea y lo que le es dado vivir como realidad.

Para ello, a lo largo del presente trabajo, los lenguajes y la recepción del circo son comparados con los del teatro, de manera que resulte clara su muy parecida adscripción al modo dramático. Una vez se han establecido tales vinculaciones y equiparaciones, el circo pasa también a ser correlato metafórico del *theatrum mundi*. Luego, el siguiente análisis comparativo ratifica la primera convicción, la que late bajo todas estas líneas: el tratamiento del circo como tema pictórico en la modernidad ejemplifica la asociación metafórica y alegórica con las peculiaridades de nuestra sociedad contemporánea, es decir, sus sueños, deseos, imposibilidades, peligros, etc. Sendos cuadros, de Seurat y Magritte, lo ejemplifican, aunque podríamos haber recurrido a muchas otras pinturas con los mismos propósitos e idénticas conclusiones: así, obras de los catalanes Salvador Dalí y Joan Miró, de Picasso, de Jean Crotti..., todos ellos con un importante elemento en común, el ser copartícipes de las inquietudes de la vanguardia. Además, las conexiones interartísticas del circo con otras artes, particularmente con el cine, ratificarían la eficacia metafórica del circo a la hora de materializar los desequilibrios existenciales del ser humano moderno.

Un escritor y un artista, Ramón Gómez de la Serna y Alexander Calder, sirven de excelentes cicerones para iniciar el camino, puesto que comparten el amor por el circo. Además, el escritor español se sumerge en las realidades y las frustraciones humanas con la ayuda alegórica del arte circense. En efecto, la mirada de Ramón Gómez de la Serna sobre el mundo se explica desde el lugar que dibuja su deseo más íntimo, desde el corazón de la pista: renueva así la ciencia (el saber) por medio de la inocencia –si cabe la paradoja etimológica, pues ambos vocablos remiten al verbo latino „scire„–.

## CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE

Alexander Calder, *Cirque Calder* (1926)

Por eso Ramón daba conferencias a lomos de un elefante o encaramado en un trapecio, manifestaba que su verdadera profesión era la de „cronista del circo” y lo comparaba con el „Paraíso terrenal, del que tiene toda la ingenuidad, la claridad y la gracia primitiva y edénica” (Gómez de la Serna 1968: 11).

Por su parte, Alexander Calder, nueve años después de *El circo* (1917) de Ramón Gómez de la Serna, invitaba en su casa parisina a Jean Cocteau, Piet Mondrian, Joan Miró y Fernand

Léger para la primera sesión del „Cirque Calder” un circo de juguete que utilizó hasta su muerte cincuenta años más tarde (1976). En él, con su esposa ocupándose del tocadiscos para que el acompañamiento musical fuera adecuado a la función, Calder prestaba movimiento y voz a los personajes –leones, trapevistas, lanzadores de cuchillos...– que había fabricado con trapos, alambres, madera, etc. Se trataba de funciones para los íntimos: teatro de títeres convertido en homenaje y réplica del espectáculo circense.

El circo era, para Ramón Gómez de la Serna, el „mundo pintoresco” el „mundo humanado” y, para Alexander Calder, las posibilidades mágicas y taumatúrgicas guardadas desde la niñez, posibles por su habilidad técnica de gran artesano y artista. Quizás porque el circo forma parte de un sueño infantil, porque es el deseo nómada en nuestra vida sedentaria, porque tiene fronteras con lo imposible, se transforma –para Ramón, para Calder y para muchos de nosotros – en el último confín del teatro del mundo, en el continente más exótico del mundo del teatro. Al fin y al cabo, la poesía vive de la desproporción y hasta de la analogía imposible: su riqueza se alimenta de su pobreza y eleva en el globo de las metáforas el globo a punto de reventar de la Tierra. Éstas son precisamente la analogía y la desproporción de Tristan Tzara al mencionar el „circo universal” que une los extremos, según el Manifiesto Dada de 1918: Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo. (Tzara 1972: 18)

Así, la pista y la lona que cubre risas y miedos tienen el tacto de la poesía, pero también las caras que se disimulan en los espejos de las roulottes, el engaño de las ropas deslumbrantes o la vida miserable de las bestias enjauladas, los secretos que cada una de las máscaras oculta.

El espacio escénico es igual en el circo y en el teatro clásico, un círculo – como el de Tzara– que el público rodea para reír y llorar. La tragedia une en una sola emoción, la comedia en una misma liberación, y ambas cuentan la vida y la muerte. En el circo se juega también a vivir y a morir, pero hay más: la ilusión de verdad –esa verosimilitud que durante tantos siglos ha regido el poder de la literatura dramática– es verdadera: el

---

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**


---

trapecista cae y muere, el domador se equivoca y pierde la vida... En la sintaxis de las dos funciones, la dramática y la circense, late un cañamazo común: „las escenas, como los números, alternan la comicidad, el solista, el dúo, el romanticismo, el suspense, el conjunto, el conflicto” (de Ritis 2007: 51).

El gesto y la palabra del payaso comparten el sentido con las figuras de la *commedia dell'arte* y con tantos y tantos entremeses y tantas y tantas farsas y chistes escenificados o escenificables. Bajo la carpa del circo, al aire libre del tablado de la plaza mayor o a la luz de las grandes arañas que iluminan el coliseo, la música prepara y subraya, marca los ritmos de la emoción. (Desde la pantalla plana, Buster Keaton, Charlot o Mister Bean no tienen más remedio que envidiar la realidad y la alegoría del teatro y del circo en tres dimensiones, en vivo y en directo.) La intensidad cognoscitiva y comunicativa tanto del teatro como del circo resulta incuestionable y equiparable, aunque en la pista se balancee mucho más sobre la cuerda floja de la emoción que en el escenario: la persona se convierte en personaje sin dejar de ser persona de carne y hueso; y el espacio escénico se amplía por el uso del patio de butacas, las gradas o los palcos, por el aprovechamiento de lo sonoro, por las posibilidades propias de lo contiguo y lo latente, por lo que acontece fuera del escenario o de la pista, etc.

La equiparación resulta incuestionable desde los ámbitos más pobres hasta los más lujosos, no en balde el teatro y el circo más humildes se pasean por las mismas calles, a la busca de un público que abra un pequeño paréntesis y demore su tarea o su paseo. Desde las pirámides humanas (las de los acróbatas chinos) hasta el podio en que se yergue la cabra, el teatro y el circo de calle crean un espacio escénico afín al son de una trompeta o de un tambor o gracias a la captación de interés de un modesto atrezzo o de alguna llamativa ropa. En el poema „Saltimbanques” de *Alcools* (1913), Guillaume Apollinaire se acerca muy bien a esa humildad callejera:

Tienen pesas redondas o cuadradas  
tambores con aros dorados  
el oso y el mono animales doctos  
piden algunas monedas a su paso.<sup>1</sup>

Si los signos y los lenguajes dramáticos y circenses se confunden en esos circuitos populares, también cabe parangonar la expresión corporal de los actores del teatro físico con la de los artistas del vuelo y el equilibrio. Tampoco se diferencian sustancialmente el cómico, el farsante y el payaso por el texto que representan o por la apariencia externa, los gestos, la mímica y los movimientos con que lo exageran y ridiculizan.

Aunque el circo alcanzó a comienzos del siglo XX la triple pista con actuaciones simultáneas, el espacio múltiple formaba parte de la tradición del teatro, particularmente el religioso, al menos desde el Medievo. No conviene, pues, establecer demasiadas barreras conceptuales entre la teatralidad y la espectacularidad, hijas ambas de una misma práctica estética de las emociones primarias propias del ser humano. Como

---

1. Traduzco del original francés: „Ils ont des poids ronds ou carrés/ Des tambours des cerceaux dorés/ L'ours et le singe animaux sages/ Quêtent des sous sur leur passage”.

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**

advertie Roland Barthes (Barthes 1983: 309-310), los signos tanto en la representación teatral como en la función circense se suceden pero comparten en su simultaneidad canales visuales y acústicos, se suman y multiplican en progresión geométrica, cobran significado en un instante o a lo largo de varios minutos, porque la teatralidad y la espectacularidad consisten en una verdadera „polifonía informacional”.

Por ejemplo, desde la época barroca cabe hablar del concepto de „espectáculo total”: la dramaturgia busca el asombro del público, boquiabierto ante la sobreabundancia de efectos acústicos y lumínicos. Ante la grandiosidad de los desfiles, paradas, batallas terrestres y naumaquias. Ante el detallismo y el lujo de telones y bastidores. Ante la capacidad pirotécnica, ante el aprovechamiento de la música y el ruido, ante la variedad de entradas y salidas con partes practicables repartidas horizontal y verticalmente por toda la caja escénica...

El espectáculo total enseña, deleita y conmueve, como deseaba la preceptiva clásica, pero sobre todo conmueve: emociona, asombra, asusta, enternece... Así, con su tendencia a la acumulación (a menudo tragicocómica) de risa, amor y violencia verbal y factual, el espectáculo total (la llamada „fiesta” en la literatura dramática española del siglo XVII) recoge toda clase de „modelos de identificación”: la asociativa, la admirativa, la simpática, la catártica y la irónica (Jauss 1992: 243-291).

Nos situemos en la Edad Media, en el siglo XVII o hace algunas décadas, los afectos y pasiones del alma (como diría René Descartes) continúan siendo los mismos: la emoción estética cruza los siglos sin excesivas variaciones. Lo que se aplica al barroco vale igualmente para la época contemporánea. Hoy como ayer, el teatro y el circo comparten lujosos coliseos, barracas de feria o la intemperie, pero, sobre todo, una recepción directa, „verdadera” de las emociones por obra y gracia de la representación; lo que se denomina el modo dramático.

Hoy como ayer existe un arte *povera*, al que se acogen –aunque sea por causas exclusivamente económicas y no de voluntad estética– tantos artistas de la calle. Son los que pasean un oso o una cabra o los que llevan consigo, en su cuerpo y su vestuario, todo lo necesario para crear un paréntesis en la realidad de la calle. Son los que suscitan los afectos y las pasiones en un reducido espacio escénico, creado con sus palabras o sus habilidades corporales, sobre los adoquines o el asfalto de la plaza del pueblo.

La intemperie, la barraca, los circos de obra y los lujosos locales. En las antípodas de dicho arte *povera* –tan mínimo y minimalista– y a años luz de lo preconizado por Grotowski, el Cirque du Soleil y bastantes circos chinos hacen „realidad” el espectáculo total. Disuelven el prodigio individual de los números en un continuo muy parecido a la puesta en escena del espectáculo total. Sus funciones, tan ricas como las del teatro encomiástico y palaciego del siglo XVII español, coinciden en su ostentosa y ostensible dramaturgia y, asimismo, en su sintaxis dramáticonarrativa: cada número, cada actuación individual, cada parte, fragmento o escena refuerzan la colectividad, la simultaneidad y la sucesión sin pausa de signos musicales, visuales, cinéticos, etc. Los estímulos sensoriales prevalecen y la doble pulsión del modo dramático

---

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**


---

(inmersión/distanciación) logra la máxima conexión estética con el público gracias a la acumulación, la fusión y la continuidad de toda clase de signos; se trata de una verdadera y real fiesta de los sentidos.

Sin desdeñar la literatura dramática que acoge o distancia intelectualmente al público por medio del texto, el circo y el teatro contemporáneos alimentan a menudo con otra poesía, la de la hipérbole de lo imposible; en palabras de Robert Abirached, fascinan „por la imagen y la emoción visual, la valorización del cuerpo y el descubrimiento del poder simbólico del gesto” (Abirached 1992: 183). El ritmo en el Cirque du Soleil o en algunos de los grandes espectáculos, con los que se inauguran festivales y toda suerte de actividades ciudadanas, es trepidante y todos los estímulos se encabalgan sincrónica y diacrónicamente. Tanto en el teatro como en esos lujosos circos, asombrarse por la habilidad corporal del artista no excluye que, al mismo tiempo, admiremos su vestuario y maquillaje y que nos dejemos llevar por los espacios escénicos que crean o resaltan la luz, el movimiento de los otros actores, al compás unificador de la música.

Cabría añadir otras similitudes entre los lenguajes circenses y teatrales: el valor de lo histórico que lleva tanto a representar clásicamente los clásicos del teatro, como a actuar según se hacía a principios del siglo XX, con idéntico vestuario y casi los mismos medios en la escenotecnia: el Circ Raluy de Barcelona. El teatro pánico, la provocación, los insultos al público de Peter Handke encuentran parangón en el espontaneismo de los Roncalli italianos o las mordacidades y agresiones de Leo Bassi. Tadeusz Kantor se convierte en un verdadero director del escenario a la manera de quien rige lo que sucede en la pista. Aun en las fronteras más ajenas al lenguaje circense, proclive a la exactitud de la repetición, el *performer* se vale para su improvisación de los mismos signos que el payaso, el malabarista, el acróbata, el mago...

El teatro corporeiza la palabra poética, incluso al revés, como demuestra esta serie de acotaciones referida al idioma, obra del poeta Joan Brossa:

ENTREACTO

Las palabras corren a cambiarse  
de traje. Bajan los telones, y las bambalinas  
cubren de nuevo los bastidores.  
Los sujetos, los verbos y los adverbios,  
ya vestidos de otra manera, vuelven  
a escena. Queda un grupo  
de adjetivos mirando por el agujero del telón.  
El siguiente poema empezará ahora.<sup>2</sup>

El circo corporeiza los miedos, los asombros, las lágrimas y las risas del teatro. Poesía hecha teatro hecho circo. Puede incluso invertir la realidad, travestirse con los

---

2. Traduzco del original catalán: „ENTREACTE. Els mots corren a canviar-se/ de vestit. Baixen els telons, i les bambolines/ vénen de nou damunt els bastidors./ Els subjectes, els verbs i els adverbis,/ ja vestits d'altra manera, tornen/ a escena. Resta un grup/ d'adjectius mirant pel forat del teló./ El poema següent ara començarà” (Brossa 1977: 553).

---

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**


---

ropajes de un poema escénico y aparecer con la hechura de unos versos que admiten la representación invertida, circo hecho teatro hecho poesía. He aquí estos textos del mejicano Luis Felipe Hernández (Hernández 2007: 62) que lo demuestran:

**RASGADURA**

El público se horrorizó cuando, a mitad del escalofriante acto, el tragasables sufrió un ataque de hipo.

**PESADILLA**

Despertó empapado en sudor. Soñaba que sus postizos y su maquillaje de payaso se habían vuelto permanentes. Suspiró aliviado, rascó su nariz roja de bola, alisó el verde pelo de estambre de su cabeza, volvió a dormir.

O, como tercera muestra que confirma la relación que asocia el circo con el sueño y lo imposible, a la vez que los teatraliza:

**REUBICACIÓN**

Mientras en la pista se realizan emocionantes proezas, ya muy viejo para actuar, él vende golosinas al público y da el cambio con su larga trompa.

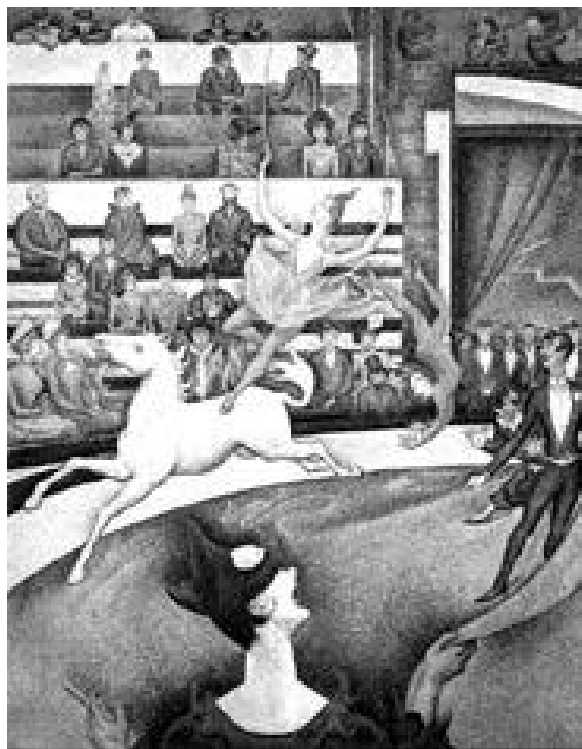
El circo puede analizarse como equivalente de la metáfora y la hipérbole de la poesía; como espacio comunicativo, hermano gemelo de la poesía dramática; o, incluso –en una cadena que asocia artes y lenguajes–, como representación icónica y moral de la modernidad. Joan Maria Minguet recalca que los signos icónicos circenses aumentan y se diversifican en las últimas décadas del siglo XIX, con lo que configuran un „imaginario gráfico proteiforme” (Minguet 2007: 160) del circo. Ese imaginario se nutre de objetos decorativos, pinturas, esculturas, narraciones, poemas, hasta conseguir que el circo devenga representación icónica, literaria y moral de la modernidad desde codificaciones distintas pero semióticamente convergentes. Atraída por la marginalidad, el color, la creatividad estrambótica, etc. del circo y fiel a su manera crítica de entender la sociedad coetánea, la vanguardia de entre guerras desarrollará todavía más la enorme posibilidad alegórica que el circo tiene para representar el teatro del mundo. Así lo avalan desde el cubismo, el movimiento Dada, el expresionismo, el surrealismo, etc., especialmente pintores y cineastas.

El famoso cuadro *Cirque* (1890-1891), de Georges Seurat, sería una de las puertas de entrada de la vanguardia y la primera manifestación moderna del tratamiento del tema circense, según Catherine Strasser (Strasser 1991). Para ella, la mirada con que Seurat nos ofrece el objeto de su lienzo incorpora una ruptura de la perspectiva muy propia de la fragmentación característica del arte contemporáneo experimental. En mi opinión, tal ruptura supone concretamente que el circo pase a ser un muy eficaz equivalente analógico de las imposibilidades, deseos y sueños de la sociedad moderna.

El *Cirque* de Seurat presenta así la realidad con esa imposibilidad de armonía que angustia a los seres humanos contemporáneos, aunque sólo sea porque cada uno de sus personajes protagonistas aparece aislado. Hay un halo de gloria en la caballista,

## CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE

pero, sorprendentemente, se encuentra en el dinamismo y la amenaza de caída que se cierne sobre su movimiento, tan parangonables con nuestra manera de vivir. Por otra parte, la sociedad nos contempla hoy de modo semejante al de los espectadores observando la pista, la caballista, la yegua, el contorsionista, el malabarista, el director de pista, el payaso: con una distancia atenta, curiosa y en algunos casos insolidaria. El plano primero del *clown* revela también qué actitud predomina, pues él nos abre lo que podemos ver; se trata de una mirada irrisoria y un tanto grotesca, acorde con el gesto de los otros artistas. La serpiente del látigo nos recuerda que nuestra libertad no es sino una libertad condicional y condicionada, quizás por el esfuerzo o por una autoridad oculta que la modernidad tiende a considerar inexplicable y hasta cruel.



Georges Seurat, Cirque (1890-1891)

Asimismo, el pintor ha seleccionado una parte de la pista con artistas y una parte de la grada con público. Merced a esto último, Seurat conecta el circo con su hermano gemelo, el teatro, pues existen en la medida que hay quien les da su razón de ser básica, el espectador. Ambas artes comparten ritmos, músicas, palabras, gestos, sintaxis... y dejan de existir cuando desaparece el espectador. (Recordemos, de pasada, que el étimo remite al latín „expectator” es decir, „el que aguarda, espera” y hasta „el que teme” y que del mismo tronco léxico provienen „expectación” „expectante” o „expectativa”). Sin embargo, en este cuadro de Seurat, el público no puede recomponer todo el espectáculo, no puede abarcar todos sus signos y valores, contrariamente a lo que potencialmente le suele otorgar una función de circo o de teatro: la ilusión propia de la comunicación dramática da paso, por tanto, a ser completada por la imaginación. Según Anne Ubersfeld, en el teatro (y podríamos añadir, en el circo y en el cuadro de Seurat),

uno no está solo, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo.

[...] El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento). Posiblemente no exista una actividad que exija semejante toma de posesión intelectual y psíquica. (Ubersfeld 1993: 32)

---

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**

---

En *Cirque*, el lienzo de Seurat, la historia ha llegado sólo a medias a cada espectador. Una nueva metáfora, convertible en símbolo, haría intercambiables este público sabio y lego a la vez con el ser humano actual, ignorante también de toda la realidad manifiesta y presente, del inmediato destino de la caballista y del alcance de la absurdidad y la risa del mundo. El teatro del mundo, el mundo del teatro. La poesía del circo, el circo de la poesía.

El cuadro quedó sin terminar y Seurat aplicó en él esa reducción cromática y ese puntillismo que lo singularizaron, iniciando el camino que irá enlazando la serie de neos, del neoimpresionismo al neomodernismo. Se trata de una prueba adicional de su vigencia, pues Seurat se ha apartado de la voluntad estrictamente mimética de la pintura, por causa de las posibilidades de representación que habían ido surgiendo con el arte de la fotografía, según Jenaro Talens (Talens 2000: 368-393) argumenta como explicación general de la evolución de las artes plásticas. El cine añadirá secuencialidad, sintaxis, movimiento a la fotografía, y arrinconará un tanto el mero costumbrismo decorativista de la pintura.

El *Cirque* de Seurat inicia un camino de analogías que, repitémoslo, los comienzos del siglo XX fortalecerán con un acercamiento de las artes visuales, escénicas, decorativas y verbales. Hoy, en los albores de otra centuria, la perspectiva permite afirmar que las sinergias estéticas entre toda clase de lenguajes creativos permitió la ampliación de las funciones sociales de la pintura, incluso las de la contestación y la rebeldía, así como su capacidad para reflejar las contradicciones psíquicas de la modernidad. Por tanto, el siglo XX no sólo ha servido estéticamente para darnos cuenta de hasta qué punto el yo y la realidad estaban fragmentados, sino que también ha procurado construir puentes entre los distintos brazos del río creativo: la voluntad transversal, interartística que anida en el arte de Vladimir Mayakovski o en el de Jean Cocteau. Y se podrían sumar toda clase de ejemplos: *Ubu roi* de Alfred Jarry; Gordon Craig, Georg Fuchs o las aportaciones en Tiflis y en el „Teatro de Arte” en pro de la teatralidad, de Vsevolod Meyerhold. En el ensayo „El montaje de las atracciones” (1923), Sergei M. Eisenstein (Eisenstein, 1990) proclama que el cine debe aprender del music-hall y el circo la fuerza emotiva con que saben conmover al espectador. Plasticidad y movimiento, circo y poesía y teatro y cine.

En ese contexto que busca nuevos lenguajes y correlatos simbólicos para captar las nuevas realidades, otro cuadro famoso, *Les idées de l'acrobate* (1928), más conocido por *The Acrobat's Exercises*, de René Magritte, atestigua el empleo del circo como un equivalente metafórico de la imposibilidad, el sueño y el deseo del ser humano moderno. Si *Cirque*, de Georges Seurat, ofrecía una mirada más colectiva, René Magritte opta por un solo personaje. Si el cuadro del francés encabezaba la metaforización del circo en su conjunto para mostrar algunas de las características de la sociedad moderna, la obra del belga permite la visión figurada del ser humano que la habita. Además, el acróbata de Magritte, como metáfora y hasta como metonimia simbólica, no sufre la desamentización de la figura del payaso. Al ser un tema tan repetido a lo largo del siglo



**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**

XX, el *clown* personifica a veces unos valores significativos similares a los del artista marginado del modernismo (equivalente del poeta, el pierrot, el bohemio, el inventor...), pero también, en otras ocasiones, se reduce a mera ilustración, a manierismo kitsch. Ni siquiera Magritte busca en su pintura el aspecto más sentimental y tierno, algo decorativo, de Picasso en *La familia de acróbatas*.

En *The Acrobat's Exercises* se encuentran similares metonimias simbólicas –parecidos signos icónicos– a los que observábamos en *Cirque*, de Seurat. Asimismo, el lienzo de Magritte nos ofrece otra analogía desproporcionada u otra desproporción analógica, la que vincula al ser humano moderno con uno de sus objetivos imposibles: el perfeccionismo. Desde este punto de vista, esta pintura del artista belga guarda un claro paralelismo literario con el cuento de Franz Kafka, *Un artista del trapecio*. Ambos desarrollan hasta el absurdo la aspiración perfeccionista, y los dos refieren en su desarrollo metafórico tanto las muy altas exigencias de nuestro sistema competitivo, en el plano social, como la imposibilidad de un acorde interior entre el deseo y la realidad, en el plano individual. (Más adelante comentaremos las estrategias con que la composición de Magritte anula la relación afectiva con el personaje, en el plano sentimental.)

No resulta muy difícil colegir de la composición del cuadro no sólo el influjo del cubismo o, incluso, su afinidad con la pintura metafísica, sino también el divorcio entre el yo y el superego, al que Freud había dado carta de naturaleza y autoridad científica. En el circo pintado por Seurat, los espectadores o el payaso podían comunicar y comunicarse con los otros personajes, ya fuese de modo más o menos burlón, de manera respetuosa y hasta desde una actitud nacida de la indiferencia. Ahora, en la composición de Magritte, el fondo muestra el vacío, el precipicio de las alturas contra el que ningún muro o puerta nos protege. Las nubes no amparan, no miran, no acompañan la dura tarea del ser humano sobre el límite abismal de su existencia. A partir de la dislocación del acróbata y del fondo que lo ignora, cabe hablar de la ruptura interior del ser humano, pero también de su desamparo en el medio social, así como de su orfandad divorciada de la realidad. De esta manera, la propia dislocación del mundo que supone el circo –pintoresco y humanado, según Ramón Gómez de la Serna– le permite ser espejo de la dislocación del ser moderno.

Desde el plano sentimental de la comunicación entre un ser humano y otro, esa orfandad existencial se traduce también, en cada uno de los tres rostros del cuadro, mediante la imposibilidad de que se miren. Los cuerpos han sido sometidos a una desarticulación profunda, la que no permite aunar el deseo y la realidad interiores, mientras los objetos –el arma, el instrumento musical– se convierten en sendas metonimias simbólicas de una disparidad o heterogeneidad insoslayables. Lo ratifica la carencia de rasgos con que se anula hasta la deshumanización la tercera de las caras. Han desaparecido igualmente la solidaridad, el asombro o la indiferencia, que tenían un alto papel en *Cirque* de Seurat, del público como representación de la sociedad y como razón de ser de la teatralidad y la espectacularidad.



René Magritte, *The Acrobat's Exercises* (1928)

Por todo ello, sin duda hay un mayor desamparo en la fragmentación de *The Acrobat's Exercises* que en la de *Cirque*: han transcurrido casi cuarenta años, y la historia política (la primera de las dos guerras mundiales) y la historia del arte (las vanguardias) lo han hecho posible. Así, pues, la inquietud, la angustia, la fragilidad y el sin sentido del esfuerzo han aumentado, y con ello, la impresión de fragilidad de la existencia. Si ponemos en relación el propio título, *The Acrobat's Exercises*, con lo que sintetiza, concluiremos que el objetivo de perfección resulta tan loable como inalcanzable: el ideal artístico, el sueño, el deseo se truncan en la realidad, y el circo ha cobijado una vez más la ambiciosa fascinación de otra vida mejor o más perfecta, mágicamente y socialmente.

En todos los casos, como ejemplifican, entre otras muchas obras, los cuadros de Seurat y Magritte, el circo impide la mirada mimética a la realidad de la fotografía objetiva, pues la realidad del circo se sitúa en el área de la metáfora y la desproporción: el propio payaso, al igual que el arlequín, lleva en su vestuario y en su rostro el expresionismo y la subjetividad. El circo no admite la representación simplemente costumbrista del mundo, porque en el circo todo es otra cosa: sorpresa, exageración, asombro... y, siempre, ruptura del eje de la normalidad icónica, verbal, gestual, cinética, existencial. Acciones, situaciones y personajes, para emplear términos de la historiografía teatral, aparecen en otro „diccionario” el propio de un idioma que es sueño, deseo y viaje. En el circo y con el circo recorreremos, pues, un camino paralelo al de la poesía dramática y al de la poesía, *tout court*, sin más. 🗝

- Bibliografía:** Abirached, Robert, *Le théâtre et le prince*, 1981-1991, París, Plon, 1992.  
 Barthes, Roland, *Nuevos ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1983.  
 Brossa, Joan, *Poemes de seny i cabell*, Barcelona, Ariel, 1977.  
 De Ritis, Raffaella, „El cercle i la poètica del risc: esbós per a una història crítica de la posada en escena circense” *El circ i la poètica del risc*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007, pp. 47-59.  
 Eisenstein, Sergei M., *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990.  
 Gómez de la Serna, Ramón, *El circo* (1917), Madrid, Espasa-Calpe, 1968.  
 Hernández, Luis Felipe, „Circo de tres pistas” *Circo. Arte y poesía*, monográfico de *Artes de México*, 83 (2007), pp. 62-63.  
 Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992, 2a ed. corr. y aum.  
 Minguet, Joan Maria, „Imatge(s) del circ: metàfora i modernitat” *El circ i la poètica del risc*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007, pp. 153-168.  
 Strasser, Catherine, *Seurat. Cirque pour un monde*, París, Adam Biro, 1991.  
 Talens, Jenaro, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra – Universitat de València, 2000.

---

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE**

---

Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra – Universidad de Murcia, 1993, 2a ed.

### Despre o lectură semiotică a ciroului

**Rezumat:** Cu ajutorul unor exemple din literatură și pictură și pornind de la estetica receptării și de la metodologia semiotică, *Pentru o lectură semiotică a ciroului* pune în relație spectaculosul ciroului cu structura dramatică și, prin aceasta, cu toposul *theatrum mundi*. Grație acestei relații, a doua parte a articolului își propune să evidențieze modul în care, din primele decenii ale sec. XX, în contextul modernismului și al mișcărilor de avangardă, ciroul devine o metaforă a dezechilibrelor sociale și individuale ale modernității.

**Cuvinte-cheie:** literatură, pictură, circ, estetica receptării, metodologie semiotică, structură dramatică, toposul *theatrum mundi*, modernism, avangardă, metaforă.

### For a Semiotic Reading of the Circus

**Summary:** Using examples from literature and painting, and starting from the aesthetic perception and from semiotic methodology, *For a Semiotic Reading of the Circus* points out the relation between the theatre spectacular with the dramatic structure and thereby to *theatrum mundi* literary topos. Due to this relationship, the second part of the article aims at highlighting how, in the first decades of the XXth century. The circus becomes a metaphor of social and individual imbalances in the context of modernism and avant-garde movements.

**Keywords:** literature, painting, circus, aesthetic perception, semiotic methodology, dramatic structure, *theatrum mundi* literary topos, Modernism, avant-garde, metaphor.