

# UNA ESTÉTICA DEL CIRCO Y DE LOS ESPECTÁCULOS CIRCENSES CON ANIMALES<sup>1</sup>

MARTA TAFALLA

Universidad Autónoma de Barcelona

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es realizar una reflexión sobre la estética del circo, tradicionalmente desatendido por parte de la filosofía. En primer lugar, exploraremos de manera genérica los valores estéticos del circo, desde el marco teórico que nos ofrece la filosofía de Theodor W. Adorno. Y en segundo lugar, nos centraremos en los espectáculos de circo con animales, que analizaremos desde la estética de la naturaleza tal como la están desarrollando actualmente Yuriko Saito y Allen Carlson.

---

1. Una primera versión mucho más breve de este texto fue presentada en una comparecencia en el Parlament de Catalunya, en la Comisión de Agricultura, Ganadería, Pesca, Alimentación y Medio Natural, el día 22 de octubre de 2014, con motivo de la tramitación de la Proposición de Ley de modificación del artículo 6 del texto refundido de la Ley de Protección de los Animales aprobada por el decreto legislativo 2/2008. Dicha modificación se refiere a la prohibición de los espectáculos de circo con animales en Catalunya. La comparecencia, junto con las de otros ponentes procedentes de diversas disciplinas, puede verse aquí: [http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/index.html?p\\_cp1=7196648](http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/index.html?p_cp1=7196648). Finalmente, el día 22 de julio de 2015, el Parlament de Catalunya decidió prohibir el uso de animales salvajes en circos, y se comprometió a crear un observatorio para comprobar si el uso de animales domésticos en espectáculos circenses es compatible con su bienestar. Para ello promulgó la ley 22/2015, del 29 de julio, que puede consultarse aquí: <http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6927/1438308.pdf>. Quiero agradecer al Parlament de Catalunya que tomara esta sabia decisión, y también dar las gracias a la Fundación Franz Weber y a la asociación Libera! por organizar la campaña *Catalunya Lliure d'Animals en Circs* (CLAC).

Palabras clave: Estética, conocimiento, imaginación, peligro, dominio, olvido, animal, circo, arte.

ABSTRACT: *Aesthetics of Circus and Circus Animal Shows*

The aim of this article is to reflect on circus aesthetics, which has been traditionally neglected by philosophy. First, we will explore in a general way circus aesthetic values, from the theoretical framework of Theodor W. Adorno's philosophy. And secondly, we will focus on circus animal shows, analyzing them from the aesthetics of nature as it is now being developed by Yuriko Saito and Allen Carlson.

Keywords: Aesthetics, knowledge, imagination, danger, dominion, forgetfulness, animal, circus, art.

## 1. Los valores estéticos del circo

Desafortunadamente, la estética filosófica ha tendido a desatender aquellas disciplinas artísticas que no encajaban en la definición más académica y tradicional de las bellas artes, y a despreciar también, hasta época reciente, las manifestaciones artísticas más populares, lo que denominamos *arte de masas*. Por ambas razones, el circo apenas ha sido objeto de análisis filosófico. Y sin embargo, el circo es un espectáculo profundamente interesante, como lo demuestra que haya sido permanente fuente de inspiración para esas mismas disciplinas artísticas entre las cuales no se lo quiere aceptar, como son la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía o el cine.

Lo que denominamos el circo moderno surgió en el siglo XVIII en Gran Bretaña de la mano del ex-militar y jinete Philip Astley, quien supo reunir en un mismo espectáculo, en una misma pista y con unas reglas y una estética unificadoras, una serie de disciplinas populares muy antiguas, cuyos orígenes serían anteriores al circo romano. Sin querer entrar ahora a explorar la historia del circo, que no es el objetivo de este trabajo, vamos a centrarnos en analizar la estética del circo moderno, que ha mantenido unos mismos rasgos esenciales desde el siglo XVIII hasta hoy. Ciertamente es que en las últimas décadas ha comenzado a surgir un tipo de circo que se reivindica distinto del tradicional, un circo nuevo, experimental, a veces llamado *circo de autor*, que se alimenta del arte contemporáneo, la danza, el teatro y el arte callejero.<sup>2</sup> Sin embargo, dado que este nuevo circo está ya dejando de emplear animales reales en sus espectáculos, no entraremos a analizarlo.

---

2. J. Jané, «El circ avui: clàssic?, contemporani?, experimental?», en VVAA, *El circ i la poètica del risc* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007), p. 13-25.

De forma introductoria, podríamos decir que los principales valores estéticos que caracterizan al circo moderno son tres. El primero de ellos consiste en que el circo expresa un ideal de libertad y de inconformismo, que se manifiesta no solo en los espectáculos, sino también en la forma de vida que asumen sus artistas, cuyo hogar es un carromato itinerante. En una civilización como la nuestra, construida sobre los pilares fundamentales del sedentarismo y la propiedad de la tierra, que estructuran el sistema político-económico y nuestra forma de vida cotidiana, el circo recupera de manera festiva el nomadismo de nuestros antepasados. De ese modo, el circo expresa la libertad de no echar raíces en ningún lugar, de no atarse a las reglas de ninguna comunidad más allá de las suyas propias, y defiende una forma de vida alternativa que sería especialmente fecunda para la creatividad artística. Además, el hecho de que el circo ofrezca su espectáculo en una ciudad o pueblo, y después desmonte las carpas y se marche, otorga un carácter efímero a esta manifestación artística; el circo ofrece su espectáculo como algo pasajero y transitorio que no podemos retener. Por todo ello, el circo se envuelve en un aura estética de fugacidad, de lo que no se deja retener ni atrapar, y se ha convertido en un símbolo de libertad.

El segundo valor estético que hallamos en el circo es su promesa de mostrarnos aquello que parece imposible. Los espectáculos de circo emplean a toda una serie de artistas cuyo objetivo es desafiar nuestras creencias y asombrar nuestros sentidos: acróbatas, trapecistas, contorsionistas, escapistas, malabaristas, tragafuegos, lanzadores de cuchillos, faquires, marionetistas, ventrílocuos, hipnotizadores, magos... El circo adopta así una estética onírica, creando la ilusión de que las leyes de la lógica y de la física quedan en suspenso, mientras se imponen las reglas de los sueños. Para ello resulta imprescindible enfrentarse a un cierto grado de peligro, que es una de las características definitorias del circo: los artistas asumen riesgos, ponen su cuerpo a prueba, intentando una y otra vez superar sus límites, con el permanente lema del *más difícil todavía*. Es porque se enfrentan a su miedo y al nuestro con habilidad y valentía, por lo que despiertan nuestra admiración. El circo es así un arte del cuerpo, pero del cuerpo expuesto a un peligro real. Aunque la danza y el teatro son también artes corporales, el circo es la única disciplina artística donde los artistas corren el riesgo de morir, y de hecho, se ha cobrado muchas vidas y cuenta con una historia trágica. El peligro es el elemento del circo moderno que más claramente enraíza en los espectáculos del circo romano, y que lo vincula con el boxeo y las corridas de toros.<sup>3</sup>

---

3. R. De Ritis, «El cercle i la poètica del risc: esbós per a una història crítica de la posada en escena circense», en VVAA, *El circ i la poètica del risc* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007), p. 47-59.

Y el tercer valor estético del circo es el sentido del humor, que envuelve los dos valores anteriores con la broma y la ironía arrancando las carcajadas del público. Los payasos combinan la habilidad física para la pantomima con el ingenio de la palabra, de modo que el circo no es solo un arte del cuerpo, sino también del lenguaje, aunque ese elemento lingüístico esté muy concentrado en su expresión humorística. El humor de los payasos es el amortiguador necesario del miedo y la tensión que despiertan aquellos artistas que arriesgan su vida ante el público.

Una vez realizada esta breve introducción, ¿cómo podríamos avanzar en el análisis de la estética del circo? Theodor W. Adorno es uno de los escasos filósofos que nos ha ofrecido pistas para ello. En realidad, Adorno no se propone examinar la estética del circo como tal, sino explorar la relación dialéctica que existe entre el arte popular tradicional, que él considera el substrato primigenio del arte, y el arte elevado, los grandes clásicos de la tradición académica. Y si lo hace, es porque cree que en ese juego de las distancias y los contrastes, en las afinidades y las diferencias entre la música de Mozart o la pintura de Klee y las acrobacias de los artistas circenses, se revelan algunos de los elementos fundamentales del arte.

En su *Teoría estética*, que dejó inacabada y apareció publicada póstumamente en 1970, defiende Adorno que el significado de las obras de arte tiende a ocultarse, que el arte se nos presenta como un enigma. Ante él, la tarea de la filosofía es descifrar su configuración, pero sin pretender disolver ese carácter enigmático.<sup>4</sup> En esta labor de desciframiento puede ayudarnos el circo, pues algunas de las capas de verdad que en el arte elevado se hallan más ocultas, se nos muestran con mayor claridad en el arte popular tradicional. Dice Adorno:

Los géneros que están por debajo de la cultura aprobada (como los *tableaux* en las escenas circenses y en la revista, y ya los juegos mecánicos del agua del siglo XVII) admiten lo que las obras de arte auténticas ocultan en sí como su a priori secreto. Ahí son ilustradas porque quieren volver conmensurable a los seres humanos el horror interiorizado, que en la antigüedad mágica era inconmensurable.<sup>5</sup>

---

4. Acerca de la obra de arte como enigma, *vid.*: R. Pinilla, «El carácter enigmático de la obra y la tarea de la filosofía del arte en Th.W. Adorno», en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th.W. Adorno: Balance y perspectivas* (Palma: Universitat de les Illes Balears, 2007), p. 179-192.

5. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), p. 124 («Gesammelte Schriften», vol. 7); traducción de Jorge Navarro Pérez, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), p. 112. Las próximas citas de esta misma obra se indicarán del siguiente modo: *ÄT* para la edición alemana, y *TE* para la traducción española.

La idea que Adorno está elaborando en este pasaje es que el arte, como afirmaba Hegel, es un modo de otorgar sentido al mundo que habitamos, de convertir el mundo en un hogar comprensible y familiar. Para ello, el arte debe gestionar lo *extraño*, lo que nos resulta inconmensurable, lo que nos aterra, lo que se nos aparece como fuerzas irracionales de la naturaleza salvaje o misterios que no entendemos, aquello que el pensamiento arcaico intentaba conjurar con la magia. Y es precisamente el circo quien nos muestra de manera explícita que en el arte aprendemos a afrontar nuestros temores: el trapecista enfrentándose al peligro de una caída hace presente el miedo a la muerte, la vulnerabilidad de todos nosotros. Cada uno de los riesgos que asumen los artistas circenses son una forma de exorcizar nuestros terrores primigenios: a ser devorados por un animal salvaje, a caer desde las alturas, al fuego, a las armas, y en general a no poder comprender ni controlar el mundo que nos rodea. Y eso que en el circo es tan evidente, se halla también en el arte más elevado y sofisticado, aunque de una forma más oculta.

Pero el arte no sirve únicamente para conjurar nuestros miedos. Otra función que también se revela en el circo es su poder para transfigurar nuestra concepción de la realidad, al mostrarnos cosas que no existen, y que, sin embargo, en el arte se afirman como posibles. Es decir, el arte nos promete que el mundo podría ser de otro modo, que hay un margen de libertad para transformarlo. Así lo explica Adorno:

Un estúpido chiste de soldados de tiempos del káiser habla del asistente de un oficial al que su superior envía un hermoso domingo al jardín zoológico. El asistente vuelve nervioso y dice: «Mi teniente, esos animales no existen.» [...] En cada obra de arte genuina aparece algo que no existe. [...] La pregunta por la verdad del arte surge cuando algo que no existe se presenta como si existiera. De acuerdo con su mera forma, el arte promete lo que no es, y anuncia objetiva y torpemente la pretensión de que, como eso aparece, también tiene que ser posible.<sup>6</sup>

Lo que hace, pues, el arte, es abrir una brecha en la realidad, ponerla en cuestión, presentarla configurada de otro modo, y por tanto decirnos que el mundo puede ser transformado. El circo lo hace de una forma explícita, porque su objetivo es asombrarnos con cosas supuestamente imposibles. Y ahí, precisamente, los animales tienen un papel, pues no parece posible que un oso pedalee en una bicicleta o que un elefante haga piruetas en un taburete, y por ello la presencia de los animales se convierte en un tema central, al que dedicaremos la segunda parte de este artículo. El arte elevado también quiere producirnos ese mismo asombro que nos genera el circo, pero de un modo más intelec-

---

6. Th.W. Adorno, *ÄT*, p. 127-128; *TE*, p. 115.

tual y sofisticado. Ambos nos están diciendo que la realidad no está acabada, concluida y agotada, sino que hay cosas posibles que todavía no son reales, y que el arte puede revelarnos. El arte se presenta, así, como el espacio fundamental de la libertad.

Según Adorno, el arte más intelectual y sofisticado de los siglos XIX y XX sigue necesitando todavía alimentarse de ese sustrato primigenio. La relación entre el circo y el arte elevado es similar, en cierto grado, a la relación que se establece entre el cuerpo y el espíritu. El ser humano, que es un cuerpo, un animal, un miembro más de la naturaleza, aspira sin embargo a ser más que un cuerpo, a construir un mundo de ideas, y con esa aspiración crea el arte y la filosofía. El peligro radica en que, si ese mundo espiritual olvida su origen corporal, acaba perdiendo su propia esencia. Ése es, precisamente, el problema que sufre buena parte de la filosofía contemporánea, según Adorno. Ha olvidado su origen corporal, y por ello ha acabado por legitimar la explotación desmedida de la naturaleza y la represión del cuerpo, al mismo tiempo que ha perdido la capacidad de analizar cuestiones fundamentales como el placer, el dolor, la enfermedad, la muerte, la relación con los animales o la importancia de la belleza natural. Ese fracaso de la filosofía en el siglo XX solo se podría superar, creía Adorno, con el desarrollo de una *metafísica materialista*. El arte, en cambio, habría sido capaz de salvaguardar el vínculo entre lo corporal y lo espiritual, porque el arte más intelectual sigue nutriéndose de ese sustrato primigenio donde se halla el circo.<sup>7</sup>

Dice el autor:

Los momentos estúpidos de las obras de arte son los más cercanos a sus capas no intencionales y, por tanto, también a su misterio en las obras grandes. Temas disparatados como el de *La flauta mágica* y el de *El cazador furtivo* obtienen a través del medio de la música más contenido de verdad que *El anillo del nibelungo*, que con consciencia sería va a por todas. En el elemento payaso, el arte se acuerda consoladoramente de la prehistoria en el mundo animal. Los antropoides en el zoo hacen juntos algo que se parece a los actos de los payasos. El acuerdo de los niños con los payasos es un acuerdo con el arte, del que los adultos les expulsan, igual que del acuerdo con los animales. El género humano no ha tenido tanto éxito en la represión de su semejanza con los animales como para no poder reconocerla de repente y verse inundado por la dicha; el lenguaje de los niños pequeños y

---

7. Acerca del papel de la naturaleza en el pensamiento adorniano, y la forma en que el arte salva el recuerdo de la naturaleza sometida, se ha escrito muchísimo, pero merece la pena destacar dos textos recientes: P. López Álvarez, «Ocaso del individuo, recuerdo de lo vivo: Sujeto y naturaleza en Adorno», en J. Muñoz (ed.), *Melancolía y verdad: Invitación a la lectura de Th. W. Adorno* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), p. 33-70. C. Flodin, «Of Mice and Men: Adorno on Art and the Suffering of Animals», *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, vol. XLVIII, núm. 2 (2011), p. 139-156.

de los animales parece el mismo. En la semejanza de los payasos con los animales se inflama la semejanza de los monos con los seres humanos; la constelación animal/loco/payaso es una de las capas fundamentales del arte.<sup>8</sup>

Según Adorno, en el arte corporal del circo se revela claramente el carácter natural del ser humano, que se redescubre a sí mismo como animal al reconocer su semejanza con las otras especies. Esa corporalidad vivida con gozo y alegría, esa afinidad con los animales, es algo que, según Adorno, los niños son todavía capaces de sentir, pero es precisamente lo que la civilización reprime en ellos. Así como el ser humano rinde su lado más animal a su razón dominante, así el mundo del arte somete también los aspectos corporales en pro de un arte espiritual y elevado. El gran arte es para Adorno un intento de elevarse a un terreno espiritual, intelectual y ascético; un intento de alzarse por encima del colorido, la risa, el bullicio y la fiesta popular, con regusto infantil, de un espectáculo de circo. Y sin embargo, si el arte se alejara tanto de ese sustrato primigenio que lo perdiera completamente, entonces, para Adorno, dejaría de ser arte. Y así, según él, incluso el arte más ascético y sobrio de Beckett sigue siendo fiel al payaso de circo:

Donde falta esa capa sospechosa de infantilidad (la última huella del violinista ambulante para el espiritual músico de cámara, la última huella de la magia del teatro para el drama sin ilusiones), el arte ha capitulado. [...] Si las obras de Beckett, grises como después de la puesta del sol y del fin del mundo, exorcizan los colores del circo, le son fieles en tanto que tienen lugar en el escenario, y es bien sabido que sus antihéroes se inspiran en los payasos y lo grotesco cinematográfico.<sup>9</sup>

La interpretación que realiza Adorno de la relación entre circo y arte elevado se alimenta de diversas fuentes. No es difícil detectar la reivindicación schopenhaueriana y nietzscheana del cuerpo. Y está muy presente la denuncia que hizo Freud de la civilización como represión, en contraste con la idea de progreso que guía la filosofía del arte de Hegel. A partir de estas fuentes, Adorno propone una lectura interesante de la estética del circo, que nos permite entender la fascinación que muchos artistas han sentido por él.

Por otro lado, y aunque esta cuestión resulte secundaria respecto al objetivo del presente artículo, querría subrayar cómo los fragmentos recogidos aquí permiten contrarrestar la imagen distorsionada que algunos estudiosos han dado de Adorno en nuestro país, como si fuera un pensador petrificado en

---

8. Th.W. Adorno, *ÄT*, p. 181-182; *TE*, p. 163-164. He modificado muy ligeramente la traducción.

9. Th.W. Adorno, *ÄT*, p. 126-127; *TE*, p. 114.

una actitud solemne y elitista. En realidad, en Adorno, la profundidad del pensamiento no está reñida con la pasión ni con el sentido del humor, del mismo modo en que la admiración por el arte elevado convive con el entusiasmo por el arte popular.

## 2. El circo en las otras artes

Esta visión adorniana del circo como perteneciente al substrato primigenio y popular del que emana el arte elevado, permitiría explicar por qué durante los siglos XIX y XX ha sido tan frecuente que artistas de distintas disciplinas hayan buscado inspiración en él.

Un ejemplo paradigmático sería Charles Dickens. En su novela *Tiempos difíciles*, publicada en 1854, Dickens retrata la industrialización de Inglaterra, y denuncia una sociedad desigual, injusta, donde el único futuro de la gente humilde es un trabajo agotador en las fábricas que les roba las fuerzas y las esperanzas. Se trata de una de las novelas de Dickens más discutidas, pues aunque denuncia las condiciones de vida de los más desfavorecidos, se le ha criticado que no supiera valorar los elementos de progreso que contenía la industrialización, que no conociera bien la realidad de la clase obrera, que no comprendiera el papel de los sindicatos, y que ofreciera una visión caricaturesca de la filosofía utilitarista. Y, sin embargo, se ha destacado como una de las virtudes de esta novela, la profunda reflexión que contiene sobre la educación de niñas y niños, y es en esta materia en la que Dickens concede al circo un papel relevante.<sup>10</sup>

Dickens denuncia, mediante la escuela ficticia de Gradgrind, un modelo educativo destinado a convertir a los niños en futuros trabajadores adaptados a la sociedad industrial, que se entreguen sin cuestionarlo a su ideal de productividad. Niños que asuman una visión utilitarista y positivista del mundo, renunciando a la imaginación, a la fantasía, al juego, a la empatía, a sus propios deseos y a todo cuanto no tenga una finalidad estrictamente práctica. Así, se les dice a los niños en la escuela:

Voy a explicaros el porqué no debéis tapizar las paredes de un cuarto con dibujos de caballos... ¿Habéis visto alguna vez en la vida, en la realidad, que los caballos se suban por las paredes de un cuarto? ¿Lo habéis visto? [...] ¡Claro que no! Pues bien: lo que no se ve en la vida real, no debéis verlo en ninguna parte; no debéis consentir en ninguna parte lo que no se os da en la vida real. El buen gusto no es sino un nombre más de lo real. [...] Tenéis que suprimir por completo la palabra imaginación. La imaginación

---

10. F. Galván, «Introducción», en Ch. Dickens, *Tiempos difíciles* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 41-53.



no sirve para nada en la vida. En los objetos de uso o adorno, rechazaréis lo que está en oposición con lo real.<sup>11</sup>

Pero en esa escuela hay una niña que no logra adaptarse, que siempre desentona: Cecilia, la hija del payaso, que introduce así valores alternativos. En el circo residía, para Dickens, un elemento contracultural. Precisamente porque el circo vive en los márgenes de la sociedad y no participa del progreso de la industrialización, nos revela el precio de ese progreso. En su atmósfera arcaica, en su carácter inútil, el circo conserva la imaginación, el juego, la alegría, la empatía. En la pista del circo aparecen cosas que no son reales, pero que soñamos como posibles, y por tanto, el circo nos ofrece la posibilidad misma de cuestionar la realidad. Pero eso no significa que el circo sea solo juego: sus artistas llegan a serlo gracias a años de aprendizaje y disciplina, y cada acrobacia requiere una considerable habilidad, con lo que en realidad ofrece una visión alternativa de la educación. Como sostiene Fernando Galván, en el circo «el equilibrio, la confianza, la destreza, la habilidad bien trabajada con el esfuerzo natural, puro, son un contrapunto ideal a la escuela y a la educación del señor Gradgrind.»<sup>12</sup>

Esa reivindicación de la fantasía que representa el circo no se halla tan solo en el contenido de la novela, sino también en su forma. El autor no nos ofrece en *Tiempos difíciles* una descripción realista de la sociedad de la época (lo que podría ofrecerse como respuesta a algunas de las críticas recibidas), sino una fábula, o quizás mejor una parodia, narrada con un lenguaje circense, caricaturesco e irónico. En la novela abundan las metáforas que se refieren al registro simbólico del circo y de los cuentos infantiles, y hay continuas alusiones a animales reales o mitológicos. Por momentos parece que la historia esté siendo representada en la pista de un circo por una tropa de payasos. Como defiende Peter Ackroyd, esta novela, rebosante de imaginación y fantasía, se presenta ella misma como alternativa a esa mala educación que Dickens pretendía desautorizar.<sup>13</sup>

Más allá de la literatura, el circo también demostró ser atractivo para las artes visuales, especialmente durante las vanguardias. El principal foco de encuentro entre el circo y la pintura fue la ciudad de París. Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, diversos artistas encontraron en los circos parisinos temas para sus pinturas: Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Seurat, Tissot, Léger, Picasso, Matisse o Miró, entre otros. Pero la pasión circense se expandió por toda Europa: Macke, Kirchner, Klee, Beckmann...

---

11. Ch. Dickens, *Tiempos difíciles* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 91-92 (traducción de Amando Lázaro Ros).

12. F. Galván, *op. cit.*, p. 47.

13. P. Ackroyd, *Dickens* (London: Vintage, 1990), p. 364-372.

El circo ofrecía a los pintores un tema moderno, pues permitía retratar la vida cotidiana de las distintas clases sociales que acudían a ver un espectáculo popular; pero al mismo tiempo ofrecía escenas oníricas, extraños rituales celebrados en la pista circular, y ese contraste entre la cotidianeidad y la magia del espectáculo permitía crear composiciones interesantes. Los números de circo, además, invitaban a reflexionar sobre el espacio, el movimiento, la gravedad, el equilibrio, y a jugar con innovadoras perspectivas. Por otro lado, la habilidad de trapeceistas y jinetes ofrecía una magnífica oportunidad para la exploración del cuerpo, que se presentaba también como una exploración de la sexualidad más o menos explícita. Y los distintos artistas de circo, con sus disfraces, sus maquillajes, con su aura de vida marginal, se convertían en inspiración para retratos y autorretratos que reflexionaban sobre la condición del creador. Picasso pintó retratos de artistas circenses de gran profundidad simbólica: *La acróbata de la bola* o *La familia de saltimbanquis*, ambos de 1905, o sus diversos retratos de arlequín. Cuando el año 2006 el Museo Picasso de Barcelona dedicó una exposición a *Picasso y el circo*, reunió 300 obras, que demuestran la importancia de dicha temática para uno de los genios de las vanguardias.<sup>14</sup>

Calder sintió también una gran fascinación que expresó en dibujos y pinturas, así como en la fabricación de un circo mecánico en miniatura para el que creaba sus propias coreografías y con el que realizaba exitosas representaciones: *El circo Calder*.<sup>15</sup> Su exploración del espacio, el movimiento, el equilibrio y las fuerzas que rigen los espectáculos de circo resultó fundamental para el desarrollo del nuevo tipo de esculturas que Calder inventó, y que Duchamp bautizó como *móviles*.<sup>16</sup> Así pues, las representaciones del circo en la pintura y otras artes visuales jugaron un papel nada desdeñable en el desarrollo de las vanguardias, como ha estudiado Joan Maria Minguet.<sup>17</sup>

---

14. Vid. la web de la exposición: <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/exposicions/2006.html#expo05>. Y el catálogo: D. Dupuis-Labbé y M. Ocaña (comisarias), *Picasso y el circo* (Ayuntamiento de Barcelona, 2006).

Vid. también el recorrido por el circo en la pintura española, así como la muestra de carteles, recogidos en: VVAA, *Homenaje al circo*, Catálogo de la exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid, diciembre-enero de 1986-1987.

15. En Youtube puede verse la película que Carlos Vilardebó rodó en 1961 con el título de *El circo de Calder*, donde el artista realizaba una de sus representaciones: <https://www.youtube.com/watch?v=u4LdlxaxAFA>.

16. D. Gustafson, *Images from the World Between: The Circus in 20th Century American Art* (New York: The MIT Press, 2001), p. 10-84.

17. J.M. Minguet, «Imatge(s) del circ: metàfora i modernitat», en VVAA, *El circ i la poètica del risc* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007), p. 153-167.

El siglo xx trajo además una nueva mirada sobre el circo: la del cine, que al captar el movimiento se postulaba como el arte más adecuado para representar sus espectáculos. Y, sin embargo, desde un momento muy temprano, el cine comenzó a poner atención, sobre todo, en los lados oscuros del circo, desvelando un microcosmos de competitividad, envidias, intrigas, accidentes, crueldad y decadencia; una comunidad de personajes grotescos sujetos a la permanente amenaza del fracaso económico y personal; un mundo siniestro donde cualquier cosa puede convertirse en espectáculo: también la enfermedad, la deformidad, el dolor. Esos lados oscuros comenzaban a entreverse ya en *El circo* (1928) de Charles Chaplin o en *Pasa el cielo* (1930) de Frank Capra, pero fueron desvelados de una forma radical por Tod Browning en *La parada de los monstruos* (1932). Desde entonces, el cine ha vuelto una y otra vez a explorar de diversas maneras esas sombras oscuras que proyecta el espectáculo más colorista: *El mayor espectáculo del mundo* (1952) de Cecil B. De Mille; *La strada* (1954) de Fellini; *Trapezio* (1956) de Carol Reed; *El fabuloso mundo del circo* (1964) de Henry Hathaway; *The Clowns* (1970) de Fellini; *Buffalo Bill y los indios* (1976) de Robert Altman; *Bronco Billy* (1980) de Clint Eastwood; *Sombras y niebla* (1992) de Woody Allen; *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia. Incluso la cinta que Walt Disney produjo sobre el mundo del circo en 1941, *Dumbo*, es una historia sobre la crueldad que puede esconderse detrás de los espectáculos.

La fotografía, de una forma similar al cine, ha explorado a lo largo del siglo xx y hasta nuestros días un circo desencantado y decadente. La belleza indudable de muchos de sus espectáculos, el brillo efímero de los números, su exotismo, contrastan con el fracaso, la pobreza y la violencia en las imágenes de muchos fotógrafos. En los años 40, Walker Evans fotografió en diversas ciudades de Estados Unidos los carteles colgados por las calles que anunciaban la llegada del circo. Tiempo después de que el circo se hubiera marchado, los carteles continuaban allí, progresivamente dañados por el viento y la lluvia. Esas fotografías son imágenes muy potentes acerca de la fugacidad y la desilusión. Una tristeza similar despiertan los retratos que hacía Diane Arbus en los años 60 a los artistas de circo, o las fotografías que Mary Ellen Mark tomó en los años 80 y 90 siguiendo a diversos circos ambulantes por toda la India.<sup>18</sup> Pero el circo no solo posee esas vertientes oscuras, sino que permite reflexionar sobre lo que se ve y lo que se oculta, y las diversas formas de ocultación. De ahí es de donde parte el ciclo de fotografías que Cindy Sherman realizó en 2004, titulado *Clowns*. Después de décadas estudiando los modos de representación de la identidad, retratándose a sí misma disfrazada de todo tipo de personajes para captar imágenes icónicas de ciertas identidades socia-

---

18. [www.maryellenmark.com](http://www.maryellenmark.com).

les, Sherman explora en *Clowns* el concepto de la máscara, de las emociones que se ocultan bajo la sonrisa maquillada.<sup>19</sup>

En el arte contemporáneo, el circo parece haber perdido su encanto dickensiano, pero solo para revelar una tras otra nuevas capas de significado. Explorado por tantos creadores de disciplinas diversas, demuestra ser inagotable para la representación artística. Pensemos en la creación en vídeo de Bruce Nauman *Clown Torture*, de 1987. Dentro de una sala oscura, una proyección de vídeo en una pared nos muestra un payaso haciendo sus necesidades en el baño, mientras otra proyección de vídeo repite sin cesar cuatro escenas en las que cuatro payasos aparecen atrapados en la repetición cíclica de situaciones absurdas. Cuatro aparatos de televisión muestran también cada una de esas cuatro escenas, y se escucha el sonido de las seis proyecciones a la vez. Aunque cada una de esas escenas, si las viéramos de manera aislada una única vez, podrían evocar los gags de los payasos en el circo, su repetición continua y el sonido mezclado de todas ellas, nos trasladan de la experiencia del humor a la experiencia del absurdo. Mientras esas escenas se repiten una y otra vez nos provocan una sensación de angustia y fracaso, y sin embargo también de aburrimiento infinito.

No querría concluir este apartado sin mencionar otra visión del circo, la que ofreció Wim Wenders en *El cielo sobre Berlín*, de 1987. En esta bellísima cinta, lírica y filosófica, rodada parcialmente en blanco y negro, Wenders aborda la dualidad corporal/espiritual del ser humano en términos afines a los de Theodor W. Adorno. La historia de un ángel que quiere hacerse humano se cruza con la historia de una trapecista de circo, respectivamente interpretados por los geniales Bruno Ganz y Solveig Dommartin. Mientras el ángel renuncia a su inmortalidad para poseer un cuerpo, y descubre así el sentido del tacto, del olfato y del gusto en escenas memorables, la trapecista logra con su arte elevarse en el aire como si fuera un ángel. Hay en el circo un feliz entendimiento entre cuerpo y espíritu, que se revelará extremadamente seductor para ese ángel que está descubriendo su cuerpo. Las escenas finales de la película, en que el ángel ya convertido plenamente en hombre está ayudando a ensayar a la trapecista, son un intento de visualizar esa armonía posible entre las dos naturalezas del ser humano.

En resumen, como he intentado explicar en estos dos primeros apartados, el circo posee una gran riqueza de significado y valores estéticos muy potentes, que han inspirado a artistas de diversas disciplinas. Todo ello justificaría la necesidad de que sea más estudiado por parte de la filosofía.

---

19. M. Schlüter (ed.), *Cindy Sherman Clowns* (München: Schirmer Art Books, 2004).

### 3. Los espectáculos de circo con animales

Philip Astley, el creador del circo moderno en el siglo XVIII, que era un experto jinete, utilizó desde el principio caballos en sus números, pero pronto se vio que los animales salvajes llamaban más la atención. Introducir leones, tigres, panteras, pumas, elefantes, camellos, cebras, jirafas, focas, hipopótamos, osos, chimpancés... que encarnan la fuerza de la naturaleza y despiertan fantasías sobre tierras exóticas, y hacerlos actuar en la pista a las órdenes del domador, ofrecía un espectáculo extrañísimo que no podía verse en ningún otro lugar. Recordemos que en los siglos XVIII y XIX la inmensa mayoría de la gente apenas tenía ocasión de ver animales salvajes, sobre todo las especies que no eran autóctonas.<sup>20</sup>

En el apartado anterior nos referíamos al peligro como uno de los elementos esenciales del circo, y recordábamos la idea de Theodor W. Adorno de que el arte exorciza nuestros terrores ancestrales. Ahí encuentran su sentido los espectáculos circenses con animales: cuando el domador pone en riesgo su integridad física, evoca el miedo primitivo a ser devorado. Pero en el circo, ese miedo es conjurado de una forma festiva, y su superación, celebrada con las risas y los aplausos del público. En el espectáculo, el animal salvaje no solo no ejerce su poder sobre el ser humano, sino que le obedece, realizando a sus órdenes complejas coreografías. Un oso pedaleando en bicicleta, un tigre atravesando un aro de fuego, siete leones subiendo y bajando por unas escaleras al ritmo de la música, no solo exorcizan nuestros temores, sino que nos sumergen en una estética onírica. Parece que los animales hayan sido encantados, que las leyes de la biología hayan sido derrotadas por la fantasía, como si el arte pudiera salvarnos de los peligros de la naturaleza.

Sin embargo, el uso de animales en el circo ha sido cuestionado desde la ética. Más allá de los significados que los animales tengan para nosotros, cada animal es un sujeto de su propia vida, que sufre si no puede vivir en condiciones adecuadas. Por muy interesante que pueda ser su aparición en la pista para exorcizar temores humanos, los animales pagan un precio demasiado alto con su cautiverio y su sufrimiento. Tanto si nos limitamos a considerar su bienestar, como si apelamos al reconocimiento de unos derechos mínimos para los animales, su utilización en los espectáculos circenses aparece como una injusticia.

---

20. Para hacerse una idea del elevado número y la considerable diversidad de animales empleados en los circos a lo largo de estos siglos, *vid.* los capítulos que recogen la historia del circo en Madrid, Bilbao y Barcelona de: VVAA, *Homenaje al circo*, Catálogo de la exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid, diciembre-enero de 1986-1987.

Aunque ver actuar a los animales en la pista nos pueda generar un placer estético, es inmoral reducir a los animales a ser simplemente una fuente de placer estético. Y aquí debemos entender algo fundamental: lo que nos fascina estéticamente de los animales cuando aparecen en espectáculos de circo es sobre todo su apariencia externa. Pero dentro de esa apariencia, dentro de esa piel, un animal es alguien, un sujeto de su propia vida, un «yo» con un cierto grado de personalidad. Los mamíferos, los animales más explotados en el circo, son seres muy desarrollados, con capacidades cognitivas y emocionales, vida social y memoria de su pasado. Por ello, cuando son maltratados, sienten miedo, frustración y tristeza. Creo que un buen testimonio puede hallarse en los chimpancés rescatados por la Fundació Mona, en Riudellots de la Selva. Siete de los chimpancés que ahora viven en el santuario habían actuado en circos, en *shows* de televisión y en publicidad. Llegaron a la Fundació Mona después de historias terribles de cautividad y maltrato, y arrastran un sufrimiento psicológico que les genera miedos y trastornos de conducta no muy diferentes de los que sufriríamos nosotros en su situación.

Pensemos en el sufrimiento que acumulan los animales salvajes usados en el circo. En primer lugar, a estos animales se los extrae de su entorno natural, o incluso se los cría en cautividad, y por tanto ni siquiera se les permite nacer en su entorno natural, en el ecosistema donde podrían desarrollar la forma de vida a la que están adaptados por un proceso de evolución de millones de años. Aunque se suele argumentar a favor del circo que es muy antiguo, las formas de vida y los instintos de los animales son más antiguos que cualquier cultura humana. Por mucho que un ejemplar nazca en cautividad y sea sometido a la *doma* por el domador, no por ello está *domesticado*, es decir, no por ello pierde sus instintos salvajes. La transformación de una especie salvaje en una especie doméstica no se logra con un individuo en una sola generación. Domesticar una especie requiere someter a muchos individuos durante muchas generaciones a un proceso de selección artificial que sustituya la selección natural. El resultado son cambios genéticos, morfológicos y de conducta en toda una población de animales.

En segundo lugar, a estos animales, que conservan sus instintos salvajes, se los encierra en espacios reducidos y artificiales, y además se los traslada continuamente de un lugar a otro. Sonidos, luces y olores son distintos en cada nueva ciudad donde el circo se instala, y por tanto, los animales no pueden habituarse a un lugar estable, lo cual les genera permanentemente el estrés de no poder controlar su entorno.

En tercer lugar, a estos animales se les fuerza a realizar conductas anti-naturales, artificiales y caprichosas. Por supuesto, los animales no comprenden el sentido ni la utilidad de estas conductas, y se resisten a aprenderlas. Como de forma espontánea no quieren realizarlas, se les obliga con castigos físicos y psicológicos. Lo que genera un grado enorme de sufrimiento a estos

animales no son solo los castigos que reciben, sino el hecho fundamental de que no pueden comprender por qué están cautivos, por qué son trasladados de un lugar a otro, y por qué deben realizar conductas extrañas a su naturaleza.

En síntesis, a estos animales se les niega el menor grado de libertad. No pueden decidir dónde están, qué hacen, qué comen, no pueden decidir relacionarse con sus congéneres, no pueden huir de situaciones estresantes o que les asustan, no pueden protegerse ellos mismos ni a sus crías. No pueden decidir absolutamente nada sobre sus vidas. Toda su vida depende del capricho de sus domadores.<sup>21</sup>

Imponer este sufrimiento a los animales, simplemente por el placer de verlos actuar en el circo, no puede defenderse como moralmente legítimo. Así pues, desde la ética, hay buenas razones para pedir el fin de los espectáculos con animales. Como alternativa, podría salvarse el significado que estos espectáculos pretenden transmitir, substituyendo los animales reales por seres humanos disfrazados, marionetas o robots, como se hace ya en algunos circos contemporáneos.

Los defensores de los espectáculos de circo con animales suelen argumentar que se trata de *animales artistas*, completamente adaptados a las condiciones de vida en el circo, que incluso disfrutan aprendiendo nuevos trucos y actuando ante el público. Pero ésta es una visión antropomórfica de los animales, que proyecta en ellos intenciones humanas que éstos no poseen. Los animales no ingresan en el circo, ni actúan en él, de manera voluntaria. Nunca han dado su consentimiento para estar ahí. Los tigres o los elefantes no salen de sus hábitats y llaman a las puertas del circo porque quieren llevar vida de artistas. Los animales son capturados en su medio, o bien nacen en cautividad por una reproducción forzada. Precisamente por eso, viven enjaulados y encadenados, cautivos. Actuar en el circo no supone para estos animales ninguna de las ventajas que sí puede tener para los humanos que lo eligen libremente.

El problema de si es legítimo obligar a los animales a actuar en el circo suele plantearse como un debate entre las razones éticas para no usar animales, y las razones estéticas a favor de estos espectáculos. Sin embargo, a mi juicio, este planteamiento es simplista. Más allá de las razones éticas, la estética puede ofrecer también buenas razones contra el uso de animales en los circos. No olvidemos que las razones estéticas están presentes en la decisión de muchos circos contemporáneos de no incluir animales en sus espectáculos,

---

21. Pueden verse exposiciones detalladas del sufrimiento que padecen los animales salvajes, y también animales domésticos como perros y caballos, en las comparecencias de diversos etólogos y veterinarios en el Parlament de Catalunya, con motivo del debate sobre la prohibición del uso de animales en circos: [http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/index.html?p\\_cp1=7196648](http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/index.html?p_cp1=7196648).

o bien substituirlos por representaciones de animales, ya sean seres humanos disfrazados, marionetas o robots.

Para explorar las razones que puede darnos la estética contra el uso de animales en los circos, tenemos que ir más allá de la *filosofía del arte*, el territorio en el que hemos estado trabajando en las páginas anteriores, y trasladarnos a una disciplina vecina pero diferente, la *estética de la naturaleza*.

#### 4. La apreciación estética de la naturaleza

El uso de animales introduce un elemento distinto al resto de componentes del circo: *la naturaleza no humana*. En todas las artes hallamos *representaciones* de elementos naturales, ya sean paisajes, plantas, animales o el firmamento, pero el circo es una de las pocas manifestaciones artísticas que *presenta* animales reales. De manera que en esos espectáculos no hay solo arte: hay arte y naturaleza. Y la naturaleza no puede ser apreciada estéticamente del mismo modo que el arte. Esta cuestión se ha analizado profusamente en otros casos, como por ejemplo en el *land art*, movimiento artístico consistente en crear arte en parajes naturales. También se ha examinado en los jardines, donde la espontaneidad natural convive con el diseño humano. Pero el caso de los circos es especialmente interesante, y en cambio está menos estudiado.

La apreciación estética del arte y de la naturaleza son diferentes en algunos aspectos fundamentales. Cuando apreciamos estéticamente obras de arte (ya sea arte popular o elevado), apreciamos obras creadas por unos seres humanos para otros seres humanos. Cuando contemplamos una pintura de Velázquez, una película de Kathryn Bigelow o un espectáculo de teatro callejero, estamos ante obras que tratan sobre algo, que significan, que llevan en su interior ideas o preguntas, que nos dicen algo, por muy complejo que sea descifrar ese contenido. Sin embargo, cuando contemplamos la naturaleza, estamos ante una realidad que no hemos creado nosotros, que es independiente del ser humano. El vuelo de un colibrí o el firmamento nocturno no contienen en sí mismos significados humanos. Las nubes o los tigres no existen para decirnos algo, no llevan en sí un mensaje para nosotros. Y por ello, su apreciación estética ha de comenzar reconociendo esa diferencia. En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno se refería a la belleza natural como lo *no-idéntico*. Con esta formulación en negativo pretendía subrayar que la naturaleza es diferente de nosotros, y que esa diferencia no debe ser subsumida bajo la identidad humana.<sup>22</sup>

---

22. Acerca de la estética de la naturaleza en Adorno *vid.*: M. Tafalla, «Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno», *Environmental Ethics*, vol. 33 (2011), p. 45-56.

M. Tafalla, «T.W. Adorno y la estética de la naturaleza», en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th.W. Adorno: Balance y perspectivas* (Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2007), p. 123-135.



Hallamos una idea afín a la de Adorno, aunque presentada desde la estética anglosajona, en un artículo de Yuriko Saito que se ha convertido en un clásico: «Appreciating Nature on Its Own Terms».<sup>23</sup> Según Saito, si queremos apreciar estéticamente la naturaleza de una manera seria y profunda, tenemos que apreciarla como lo que ella es, y no como si fuera otra cosa. Para apreciar correctamente un objeto natural, hay que apreciar ese objeto en sí mismo, reconociendo que tiene sus propias características, su propia historia y su propia función dentro de la naturaleza, con independencia de los significados que los seres humanos proyecten sobre él. Si nos limitamos a proyectar en ese objeto nuestros símbolos, metáforas, asociaciones de ideas, emociones, etc. en vez de apreciar el objeto, estaremos apreciando nuestro propio entramado cultural, es decir, nos estaremos apreciando a nosotros mismos. Como afirmaba Adorno, apreciar la naturaleza exige el esfuerzo de abrirse a conocer lo que es diferente de nosotros, sin subsumirlo a la identidad humana. Si cuando creamos arte lo que hacemos es *decir algo sobre algo*, en cambio, para apreciar la naturaleza es necesario *escuchar*.

Estas ideas de Saito y Adorno resultan muy razonables, porque demasiado a menudo convertimos la naturaleza en un espejo en el que mirarnos. Muchas obras de arte que representan elementos naturales consisten en proyectar sobre la naturaleza nuestros ideales y valores. Así, las fábulas clásicas están protagonizadas por toda suerte de animales, pero éstos no aparecen en tanto que animales, sino como símbolos de virtudes o vicios humanos, para que nos reconozcamos en ellos. En pintura, fotografía, literatura o cine, es frecuente que los paisajes queden reducidos a escenarios de las historias humanas, o que sirvan para expresar las emociones de los personajes. El problema es que, mientras usamos la naturaleza como un espejo en el que observarnos, perdemos la oportunidad de apreciar estéticamente aquello que es diferente de nosotros.

Allen Carlson coincide con Saito en que apreciar estéticamente la naturaleza consiste en apreciarla en sus propios términos, pero su pensamiento se ha caracterizado por defender que el único modo de conseguirlo consiste en basar nuestra apreciación en los conocimientos que nos proporcionan las ciencias naturales. Según Carlson, los conocimientos básicos que nos ofrecen las ciencias naturales nos permiten comprender lo que nuestros sentidos nos muestran, y así podemos construir nuestra apreciación estética sobre una base objetiva y sólida. Carlson defiende una concepción cognitivista de la estética: para apreciar de manera apropiada una obra de arte, necesitamos los conocimientos que nos ofrecen la historia y la teoría del arte; de manera similar, para apreciar la naturaleza, necesitamos los conocimientos que nos proporcionan

---

23. Y. Saito, «Appreciating Nature on Its Own Terms», *Environmental Ethics*, vol. 20 (1998), p. 135-149.

las ciencias naturales. No se trata aquí de poseer los conocimientos especializados de un académico, sino más bien los de un naturalista aficionado. La cuestión clave, para Carlson, es que no hay apreciación estética apropiada si no se basa en el conocimiento del objeto, y en el caso de la naturaleza, ese conocimiento se obtiene a través de la ciencia.<sup>24</sup>

No todos los filósofos que trabajan en estos temas están de acuerdo con Carlson en que la ciencia sea una garantía de conocimiento objetivo y/o en que otras disciplinas no puedan ofrecer el conocimiento necesario para la apreciación estética de la naturaleza. La propia Saito ha defendido que, además de la ciencia, los mitos y otras formas de conocimiento tradicional también nos permiten comprender y apreciar la naturaleza, y Thomas Heyd ha añadido diferentes formas artísticas. Yo misma he argumentado que, aunque el arte a menudo haya transfigurado la naturaleza en otra cosa, eso no impide que haya obras de arte capaces de ayudarnos a apreciar estéticamente la naturaleza.<sup>25</sup>

Otras voces cuestionan más a fondo la teoría de Carlson, y proponen alternativas a su estética cognitivista. Noël Carroll planteó brevemente un enfoque basado en las emociones, mientras que Ronald Hepburn y Emily Brady han desarrollado una teoría compleja y sugerente centrada en la imaginación. Sin embargo, todos ellos coinciden en que la apreciación estética de la naturaleza, para ser profunda y seria, debe apreciar la naturaleza en tanto que naturaleza, como algo diferente del ser humano, que no debe quedar subsumido bajo nuestro mundo simbólico.<sup>26</sup>

## 5. La apreciación estética de los animales

La apreciación estética de los animales no ha sido tan estudiada como la apreciación de entornos naturales, paisajes y jardines; sin embargo, algunos autores han escrito recientemente trabajos sugerentes,<sup>27</sup> y el tema es de gran inte-

24. A. Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (New York: Routledge, 2000); —, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 2009).

25. M. Tafalla, «¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?», *Enrahonar*, 45 (2010), p. 155-172.

26. *Vid.* un panorama del debate en la antología de textos: A. Carlson y A. Berleant (eds.), *The Aesthetics of Natural Environments* (Peterborough: Broadview Press, 2004).

27. G. Parsons, «The Aesthetic Value of Animals», *Environmental Ethics*, vol. 29 (2007), p. 151-169; E. Brady, «Aesthetic Appreciation of Expressive Qualities in Animals», *Postgraduate Journal of Aesthetics*, vol. 6, núm. 3 (2009), p. 1-14; —, «Animals in Environmental Art: Relationship and Aesthetic Regard», *Journal of Visual Art Practice*, vol. 9, núm. 1 (2010), p. 47-58; N. Hettinger, «Animal Beauty, Ethics and Environmental Preservation», *Environmental Ethics*, vol. 32 (2010), p. 115-134; M. Tafalla, «La apreciación estética de los animales: Consideraciones estéticas y éticas», *Revista de Bioética y Derecho*, núm. 28 (2013), p. 72-90.

rés. La idea de apreciar la naturaleza en sus propios términos resulta también un buen fundamento para la apreciación estética de los animales; así pues, una apreciación seria y profunda de éstos debería consistir en apreciarlos como lo que son. Por desgracia, demasiado a menudo tomamos su apariencia para revestir nuestros ideales, como sucede por ejemplo en la publicidad: un gran número de anuncios de televisión y prensa escrita están protagonizados por animales, pero sus cualidades estéticas están puestas al servicio de valores humanos.

Si partimos de esta idea, resulta razonable sostener que la mejor manera de apreciar estéticamente a un animal salvaje sería observarlo en su medio natural. Dos razones para ello serían las siguientes. La primera es que el aspecto externo de los animales, esa apariencia que admiramos y que valoramos con cualidades estéticas, es fruto de su evolución en un entorno determinado, y se puede comprender mejor en ese entorno. Cuando vemos cómo el pelaje de un león se asemeja al color de la tierra de la sabana africana, cuando vemos cómo el crepúsculo ilumina la melena de un macho adulto que se pasea majestuoso al caer la tarde, haciendo que parezca rodeado por un aura de fuego, entendemos mejor un elemento tan sencillo como el color del animal. Lo mismo sucede con otras especies en las que el color responde a una función mimética con el entorno. Pero no se trata solo del color, sino de muchos rasgos del aspecto de los animales. Otro ejemplo sería que el pico de las aves está adaptado a la comida de la que se alimentan; si las vemos alimentarse en su entorno, entendemos por qué el pico de cada especie tiene esa forma y no otra. Profundizar en estas cuestiones nos llevaría a estudiar la evolución de cada especie en relación con las otras con las que comparte un mismo ecosistema.

La segunda razón es que si observamos a los animales salvajes en su entorno, podemos ver cómo realizan sus conductas naturales (explorar el territorio, alimentarse, jugar, cortejar, aparearse, comunicarse entre sí, pelearse, educar a las crías, expresar afecto, dormir...) y es en todas esas conductas en las que despliegan y expresan plenamente sus cualidades estéticas. Por ello, creo que el camino más adecuado para profundizar en el aprecio estético de los animales consiste en observarlos en su medio natural de forma respetuosa. Una buena alternativa es mirar documentales, fotografías, dibujos, pinturas, o leer literatura, que nos muestren a los animales viviendo sus vidas en sus entornos.

Dicho esto, es ya hora de que regresemos al circo. La pregunta que debemos plantearnos es: en los espectáculos circenses, ¿podemos apreciar estéticamente a los animales de una manera seria y profunda? Mi respuesta es que no. El espectáculo de circo consiste justamente en que los animales realicen conductas que nunca realizarían por ellos mismos de forma espontánea en su entorno natural, porque es precisamente eso lo que genera la estética onírica de peligro vencido que el circo pretende ofrecernos. Lo que vemos en la pista son animales forzados a dejar de comportarse como aquello que son. En el circo, el león no actúa como el león que es, no nos muestra sus conductas naturales,

ni despliega sus cualidades estéticas, sino que actúa negando su propia naturaleza. A los animales de circo se les impide vivir, comportarse y expresarse como los animales que son. Se les impide ser ellos mismos. Se les arrebató su identidad.

Si analizamos los valores e ideales que los animales de circo se ven obligados a encarnar, podemos decir que estos espectáculos nos ofrecen lo que propongo denominar una *estética del dominio*. El ser humano aparece mediante la figura del domador, armado con un látigo, calzado con altas botas, vestido con un traje que evoca una indumentaria militar, y ordena a los animales que se rindan. Esa rendición se escenifica en que los animales ya no actúan según su naturaleza, sino contra ella. Deben renunciar a su identidad para asumir la nueva identidad de animal vencido que se les impone. Lo que contemplamos, pues, son animales obligados a celebrar el dominio del ser humano sobre sí mismos.

Esta estética del dominio incluye la ridiculización del animal. Cualidades estéticas propias de los animales salvajes, como son la fuerza, la elegancia o la nobleza, están ausentes de los espectáculos circenses. Lo que aparece en la pista es un elefante con un gorro de color rosa que se sienta en una silla, un oso disfrazado de bailarina, un chimpancé vestido como un payaso, en números creados para arrancar las carcajadas del público. La manera en que se disfraza y obliga a actuar a los animales nos los presenta como si fueran muñecos, marionetas, juguetes, y el público celebra esa similitud con risas y aplausos.

Aquí debo introducir una aclaración. Es verdad que contemplar a los animales salvajes en su medio también puede hacernos reír, como sucede a menudo con los juegos de los cachorros. Otras veces es la curiosidad de los animales hacia los fotógrafos o cineastas que los están grabando lo que genera situaciones simpáticas. Recientemente, el fotógrafo de naturaleza Marsel van Oosten nos regalaba una instantánea divertida que tituló «Facebook update». Mientras van Oosten fotografiaba a un grupo de macacos bañándose en las fuentes termales naturales de Jigokudani, en el parque nacional Joshinetsu Kogen de Japón, una turista se acercó a un macaco para hacerle una foto con su iPhone, pero el animal se lo arrebató y rápidamente se metió en el agua con él. Sin hacer ni caso a la mujer, que le pedía que se lo devolviera, y ante la atónita mirada de los presentes, el macaco, sumergido en el agua, se puso a observar su nuevo juguete con tal concentración que parecía que pudiera usarlo. El iPhone acabó en el fondo del estanque, pero la imagen es tan divertida como cautivadora.<sup>28</sup> También nos hizo sonreír la fotogénica macaco que, en plena selva de la isla de Sulawesi, en Indonesia, se apoderó de la cámara del

---

28. <http://iso.500px.com/snow-monkey-iphone-photo/>.

fotógrafo David Slater y se hizo unos cuantos *selfies*, generando un debate fascinante sobre derechos de autor que, años después, todavía continúa.<sup>29</sup> Pero en esas situaciones, aunque los animales nos hagan sonreír, no dejamos de apreciar sus cualidades estéticas, no dejamos de apreciar su majestuosidad, su elegancia, su belleza. Porque esas imágenes son resultado de las conductas naturales de unos animales que, llenos de curiosidad, se han dedicado a explorar y experimentar con esos nuevos elementos que han aparecido en su entorno. De hecho, esas fotografías nos permiten observar sus expresiones faciales de curiosidad, interés, juego.

Lo que sucede en el circo es radicalmente distinto. Las carcajadas del público aparecen cuando el animal salvaje no solo ha sido despojado de su fuerza, sino reducido al estado de la ridiculez. Recordemos que en estos espectáculos se celebra que el ser humano vence su temor a ser devorado por el animal. Pero esa superación del miedo no se escenifica con una reconciliación entre el ser humano y el animal, sino con el sometimiento del animal. El animal debe obedecer al domador, y al cumplir sus órdenes, ya no actúa como el animal que es, sino como si fuera una marioneta, un juguete sin voluntad propia. Presentar a los animales como si fueran juguetes, seres de fantasía, imágenes oníricas de un mundo de cuento, puede llevar a algunas personas a creer que realmente son así. En las comparecencias en el Parlament de Catalunya, el señor Carles Raluy, director del Circ Raluy, ofreció como *prueba* de que los animales se divierten en el circo la película de dibujos animados *Madagascar 3*; es decir, había llegado a confundir a los animales reales con los animales de dibujos animados.<sup>30</sup>

Creo que aquí hay otra idea interesante que podemos analizar recuperando de nuevo la voz de Theodor W. Adorno. Adorno estudió durante décadas las distintas formas de dominio, tanto de dominio de la naturaleza, como de unos seres humanos sobre otros, como del propio sujeto sobre sí mismo. Y una de sus tesis fundamentales era que toda relación de dominio se sostiene en el olvido, y solo es superable si se recupera la memoria de lo olvidado. Ese olvido funciona a diversos niveles y de maneras distintas. Cualquier situación de dominio suele imponerse como si fuera atemporal, necesaria y natural, como si nunca se hubiera dado una situación distinta y no existiera alternativa. Se olvida, pues, que en el pasado las cosas fueron de otro modo, y que en el futuro podrían ser diferentes. Al mismo tiempo, se fuerza a la víctima a olvidar su propia identidad, y asumir la que el sistema de dominio le impone. Pero, por

---

29. <http://www.theguardian.com/technology/2014/aug/22/monkey-business-macaque-selfie-cant-be-copyrighted-say-us-and-uk>.

30. *Vid.*: [http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/videos/index.html?p\\_cp1=7178941&p\\_cp2=7179462&p\\_cp3=7179326](http://www.parlament.cat/web/canal-parlament/sequencia/videos/index.html?p_cp1=7178941&p_cp2=7179462&p_cp3=7179326).

otro lado, a menudo las víctimas son también invisibilizadas, para que el resto de la sociedad no sea consciente de ese dominio que se está produciendo. Contra esa estructura del dominio basada en el olvido, Adorno propuso una filosofía de la memoria.<sup>31</sup>

Creo que esta idea ilumina lo que sucede en los circos. En los espectáculos, el animal es obligado a olvidar su propia naturaleza, sus instintos, su conducta. Debe reprimir su identidad y someterse a la identidad que el domador le impone: actuar como un juguete, como una marioneta, realizar conductas artificiales, caprichosas, ridículas. Por tanto, en los espectáculos de circo con animales encontramos lo que podríamos llamar *estética del olvido*: animales que olvidan su propia identidad, y un público que olvida también cómo son los animales salvajes. Así, aunque en el circo hay animales de carne y hueso presentes en la pista, en realidad están ahí para que el público olvide lo que es un animal. Se logra algo paradójico: *que el propio animal fomente el olvido de sí mismo*. Las gentes que van al circo y aplauden al oso disfrazado de bailarina, están olvidando lo que es un oso; las gentes que ríen con el elefante haciendo piruetas, están olvidando lo que es un elefante. Los animales están *presentes* en la pista, pero no se *representan* a sí mismos. De hecho, *representan su propio olvido*. Así, los circos con animales nos hacen ciegos a los animales.

En los espectáculos de circo con animales perdemos una vez más la posibilidad de apreciar aquello que es diferente de nosotros, y que podría regalarnos experiencias de admiración y aprendizaje. Este olvido de los animales resulta aún más preocupante en un momento en que los seres humanos estamos provocando, con la destrucción de hábitats, la caza, la contaminación y el cambio climático, una extinción masiva. La Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) cifra en más de 23.000 las especies de animales y plantas en diferentes grados de peligro de extinción. Nos encaminamos a toda velocidad hacia un mundo en el que ya no habrá tigres en estado salvaje. Quedarán, en cambio, los tigres de los circos, que han dejado de ser tigres. Nos encaminamos hacia un mundo donde ya no habrá elefantes en libertad. Sin embargo, quedarán los elefantes de los circos, que han olvidado quiénes son. Está en marcha una catástrofe biológica, que es también una catástrofe estética.

---

31. M. Tafalla, *Theodor W. Adorno: Una filosofía de la memoria* (Barcelona: Herder, 2003).

## **6. Conclusión**

Como decíamos al principio de este artículo, actualmente está teniendo lugar un proceso de renovación dentro del circo. Lo que se puede denominar circo contemporáneo, circo nuevo o circo de autor, que se alimenta del arte contemporáneo, la danza, el teatro y los espectáculos callejeros, se ofrece como alternativa al circo moderno o tradicional. Este nuevo circo, en su mayor parte, está abandonando el uso de animales reales, y creo que ha tomado la dirección correcta.

En la primera parte de este artículo he intentado explicar, desde la filosofía del arte, por qué el circo tradicional utiliza animales, y a continuación he reunido una serie de razones estéticas por las que debería dejar de hacerlo. Es cierto que la mayoría de razones que se ofrecen contra el uso de animales en el circo son de tipo ético, y a menudo se plantea el problema como un debate entre las razones éticas contra el uso de animales y las razones estéticas a favor de estos espectáculos. Sin embargo, en este artículo he argumentado que se trata de un planteamiento simplista, y he defendido que también la estética ofrece buenas razones para poner fin a las actuaciones de animales.

Para concluir, me gustaría recuperar los tres valores estéticos del circo que enumeré al principio de este texto. Decíamos en primer lugar que el circo es un símbolo de libertad. Sin embargo, pierde ese valor si posee animales cautivos, obligados a vivir en carromatos, a los que además traslada continuamente de un lugar a otro. El circo no puede ser un símbolo de libertad y andar por el mundo arrastrando jaulas. Decíamos en segundo lugar que el circo es el reino de una estética mágica y onírica, donde los sueños se hacen realidad. Sin embargo, se convierte en una pesadilla para esos animales obligados a realizar conductas artificiales y caprichosas contra su propia identidad. Y en tercer lugar, decíamos que el circo reivindica el sentido del humor. Sin embargo, lo traiciona si lo usa para ridiculizar a los animales. Así pues, los espectáculos con animales traicionan la propia estética del circo, al mismo tiempo que nos ofrecen la terrible paradoja de mostrarnos animales condenados a escenificar su propio olvido.