

# Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica

Jordi JANÉ

Freelance

ORCID: 0009-0009-9278-6701

[jordijane.r@gmail.com](mailto:jordijane.r@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Enginyer tècnic en Construcció de Maquinària (Escola d'Enginyeria Tècnica Industrial de Barcelona, 1970). Mestre de Català (UB / Òmnium Cultural, 1975). Actor, escriptor, periodista i crític de circ. Professor d'Història i Dramatúrgies de circ a l'Institut del Teatre, UAB, ERAM (UG) i altres centres docents. Co-comissari d'exposicions de circ, amb una desena de títols publicats sobre arts escèniques.

## Resum

L'article parteix de l'evidència que les modalitats de circ clàssic i contemporani són dues branques de la mateixa art escènica en tant que tenen arrels antropològiques comunes i responen a la tríada cos-intel·lecte-emocions. Identifica les essències de l'espectacle de circ tradicional presents en el circ d'autor i remarca el fet positiu que els autors-intèrprets actuals relativitzin alguns canons clàssics per construir els seus espectacles amb total llibertat creativa. Analitza alguns dels aspectes de l'actual moment evolutiu del circ, reflexiona sobre les característiques dels artistes, n'explora l'íntima relació amb els aparells i l'attrezzo i exposa les tendències del circ d'autor i els elements dramaturgics constitutius del *circ del jo*.

Investiga també les raons artístiques i socials del retrocés d'algunes especialitats del circ clàssic i deixa constància, amb exemples concrets, de la recuperació i actualització que en fa el circ contemporani per adaptar-les a la sensibilitat del públic d'avui. Finalment, dedica un apartat al decisiu rol dramaturgic de l'espectador circense.

Com a mètode, el treball es desenvolupa mitjançant l'anàlisi de diferents espectacles, reflexions teòriques, declaracions d'artistes de diferents tendències i especialitats, i referències contrastades de textos d'autors de diverses èpoques, convenientment especificats al text.

**Paraules clau:** circ, clàssic, contemporani, autor, artista, intèrpret, dramaturgia, espectador

Jordi JANÉ

## Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica

### Introducció

L'article analitza alguns aspectes significants de l'actual estat evolutiu del circ a Catalunya contrastant-lo amb realitzacions del circ europeu i assenyalant-ne implícitament o explícita les diferències més evidents, causades, entre d'altres circumstàncies, per les dissemblants polítiques culturals. Esmenta el recorregut de l'espectacle circense a partir del *circ modern* de Philip Astley (Londres, 1768, avui conegut com a tradicional o clàssic), documenta els inicis d'un *nou circ* català (Barcelona, 1976) i desemboca en les actuals creacions experimentals que fan possible el circ d'autor. Situa cada fase d'aquest recorregut en el corresponent context social i polític, i dona veu a artistes, estudiosos, teòrics, historiadors i crítics que testimonien les diverses tendències del circs clàssic, contemporani i d'autor.

Exposa les essències de l'espectacle de circ i argumenta que la tradició fa possible la contemporaneïtat (tots els estils i tendències circenses neixen de la mateixa arrel, encara que puguin atreure públics matisadament diferents). Constata la voluntat dels creadors circenses contemporanis de tractar en els seus espectacles temes individuals o col·lectius propis de les societats actuals tot ressaltant l'íntima connexió entre circ i comunitat. Detalla algunes de les virtuts que acompanyen l'artista circense i mostra l'íntima relació que manté amb els seus aparells i attrezzo; analitza algunes tendències del circ contemporani d'autor i teoritza sobre la projecció personal de l'artista en el que anomena *circ del jo*.

Planteja algunes hipòtesis sobre les causes artístiques i sociològiques que motiven l'impàs letàrgic d'algunes especialitats del circ tradicional i detalla amb exemples concrets com el circ d'autor en tempteja processos de recuperació mitjançant eines dramàtiques que les integren a la contemporaneïtat i als gustos del públic actual.

Finalment, especula sobre l'importantíssim rol de l'espectador com a motor i destinatari suprem de qualsevol producte escènic, remarca l'heterogeneïtat perceptiva i d'interessos vitals del públic i, en aquest aspecte,

destaca la imprescindible seducció que des de la pista, el carrer o l'escenari han d'irradiar les creacions circenses per tal de captivar el ventall més ampli possible de sensibilitats i expectatives dels espectadors.

### L'espectacle de circ

El circ clàssic ha evolucionat cap al circ contemporani a diferents velocitats en funció de les polítiques culturals de cada país. En el cas català, i malgrat la positiva receptivitat del públic, des dels primers intents de fer «un altre circ» (*Tripijoc Joc Trip*, Cia. La Tràgica, 1976; Germans Poltrona, 1976; Circ Cric, 1978) fins a dia d'avui, en què ja parlem desimboltament de circ d'autor,<sup>1</sup> el circ contemporani ha crescut en un context aspre i difícil en aspectes com la formació dels artistes, la creació i exhibició d'espectacles i les relacions amb unes administracions culturals no excessivament entusiasmades pel circ i més preocupades pel vessant comercial que no pas per l'evolució artística.

Federico Fellini, un dels pocs cineastes que ha tractat el circ amb notable coneixement de causa i una íntima visió personal, assegurava:

El circ és el pare de tots els espectacles coneguts i per conèixer. L'espectacle circense és una forma de crear i de viure alhora, de submergir-se en l'acció sense les normes que solen encotillar la feina d'un escriptor o d'un pintor. I em sembla que el cinema és exactament el mateix. (Strich, 1990: 115)

L'iconoclasta pallasso Leo Bassi, hereu d'una nissaga circense fundada el 1850 pel seu besavi Giovanni Bassi, declara:

El circ es basa en una actitud crítica i lliure. La gent del circ s'havia venut a un sistema basat en la nostàlgia i el públic infantil. Però la força dels meus avantpassats era que el circ passava a ser un lloc lliure on tot estava permès. I també un espai de coneixement: és al circ on Europa veu per primer cop una bombeta elèctrica, cinema o animals exòtics com elefants o lleons. Hi havia un moviment filosòfic d'alliberament de l'ésser humà, un alliberament popular, proletari, enfrontat a espectacles com l'òpera, fets per a la classe alta (Gutiérrez, 2013: 48).

Leo Bassi es refereix al circ anomenat tradicional o clàssic, el que havien viscut els seus avantpassats i va viure ell mateix, però aquella *actitud crítica i lliure* continua present en els projectes dels circaires contemporanis.

Amb prop de seixanta anys de recorregut<sup>2</sup> i entre d'altres factors constitutius, el circ contemporani es diferencia del clàssic en aspectes com els codis escènics, el llenguatge de símbols i els sistemes de creació, producció, comunicació i exhibició. La funció social de bona part dels espectacles d'aquesta modalitat no és tant entretenir o divertir l'espectador (que també)

1. Cal no confondre els termes *circ contemporani*, *circ d'autor* i *circ d'ara*. El *circ d'autor* és una branca del circ contemporani, i convé considerar que la denominació *circ d'ara* —com ho indica el mateix nom— engloba totes les modalitats del circ que es fa actualment, clàssic inclòs.

2. Recordem que a Europa, el *nouveau cirque* francès hi apareix en paral·lel als fets de maig del 68.

com proposar-li espectacles que li aportin experiències emotives, material de reflexió i algun benefici existencial.

Aquesta expressió circense s'elabora a partir d'una acolorida diversitat d'universos estètics i conceptuals sorgits de la pulsio creativa de cada solista o companyia, pulsio molt sovint motivada per una dèria experimental que comporta que algun sector de públic, emmirallat en l'estètica del circ clàssic, blasmi els espectacles de circ d'autor amb l'argument —tan recurrent com inexacte— *d'això no és circ*.

Tot i que històricament, ja des la fórmula d'espectacle establerta per Philip Astley el 1768, el circ és —com totes les arts— un ésser viu en evolució i mutació constants (Thétard, 34), l'aparició del circ contemporani al segle passat va somoure les estructures mentals d'alguns directors i empresaris del circ tradicional, que van considerar la incipient fórmula escènica com una usurpació, una mena d'heretgia perpetrada *contra el circ de sempre*, tot desqualificant-la amb arguments tan forassenyats com «això del nou circ són quatre arplegats que el primer que han de fer és dutxar-se». Una bona mostra del fonamentalisme més anquilosat i reaccionari que, per sort per a l'evolució de les arts del circ, avui és cada cop més residual.

Però l'argument *això no és circ* es va tornar a sentir, per exemple, quan l'abril del 2014 Cesc Casadesús va programar al Mercat de les Flors l'espectacle solista *Secret*, de l'equilibrista, malabarista, inventor i manipulador d'objectes Johann Le Guillerm (Cirque Ici). Vegem els motius d'aquella reacció.

A mitjan segle xx, el crític d'art i d'espectacles Sebastià Gasch (1897-1980) havia afirmat que «les quatre columnes sobre les quals se sustenta el circ són força, equilibri, gràcia i destresa», una afirmació tan vàlida per al circ tradicional que Gasch coneixia en profunditat com per al contemporani que tot just va veure néixer.

Tant a *Secret*<sup>3</sup> com en espectacles posteriors,<sup>4</sup> Johann Le Guillerm<sup>5</sup> no treballa amb aparells ni attrezzo convencionals de circ i, des del punt de vista formal i visual, les seves produccions tenen poc a veure amb les de cap altre artista circense, ni clàssic ni contemporani. Ara bé: aquest creador no fa altra cosa que recollir, mantenir i potenciar, amb una inventiva que sembla infinita, els quatre ingredients bàsics de la tradició circense proclamats per Gasch (força, equilibri, gràcia i destresa), als quals afegeix el fruit de les seves experimentacions en els camps de la física, la biomecànica i la dinàmica de sòlids i de fluids, entre d'altres.

Per a Johann Le Guillerm, el circ és «interrogar els límits i obrir les possibilitats» (Le Guillerm, 2014). Aquest artista experimental posa a prova la seva força física fent una espiral a partir d'una barra metàl·lica de perfil rodó per, després, usar-la com a parella de ball; s'arrisca fent equilibris damunt de fràgils construccions de fusta fetes al moment; basteix una cúpula entrellaçant cairats de més de dos metres per tot seguit enderrocar-la amb un sol toc, o provoca un espectacular fibló que s'eleva lluminós fins al sostre de la

3. [https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f\\_KrEUM](https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f_KrEUM) (1').

4. <https://www.youtube.com/watch?v=OSftcUxFt5U> (3' 48").

5. *De l'idée à l'objet*: <https://www.youtube.com/watch?v=4x05rBrfzQU> (1'33").

carpa. Estem parlant d'exercicis que demanen força, habilitat, equilibri, enginy, risc, proesa i tensió emocional. És a dir: estem parlant de circ. Com sostenia Joan Brossa, «el to experimental acompanya sempre l'evolució de l'art» (Brossa, 1985). Uns quants anys més tard, Woody Allen personalitzava el mateix concepte: «No pots avançar com a artista si tens por d'experimentar, i jo no tenia cap intenció de limitar-me al que ja sabia que em sortia bé» (Mora, 2020).

Totes les arts (també el circ) responen a una manera de mirar i de comprendre el món i de comunicar aquesta mirada tot assumint el risc (i, doncs, el dret) d'equivocar-se. En aquest primer terç del segle XXI es multipliquen els temes i els arguments dels espectacles de circ contemporani i, en conseqüència, la dificultat de traslladar conceptes i sensacions a una expressió escènica bàsicament cinètica i habitualment no textual.

És interessant d'observar com força companyies europees de circ coincideixen en alguns eixos temàtics que reflecteixen (o en fan metàfora) certes problemàtiques o inquietuds individuals i/o col·lectives del nostre temps: harmonia, conflictivitat/integració entre persones i/o grups socials; incursions en la subtil frontera entre humanitat i animalitat; preocupació pel desastre climàtic; acció-reacció-acció entre subjecte i objecte, etc., etc. Remarquem que són eixos temàtics que evidencien l'intent d'aprofundir en l'ànima humana mitjançant la investigació en les capacitats expressives de l'acrobàcia, la pallasseria, l'equilibri, la manipulació d'objectes i altres habilitats físiques.

Vegem-ne tres exemples (en una mínima mostra de l'amplitud d'arguments susceptibles de ser tractats amb llenguatge circense): mitjançant l'acrobàcia, *NUYE* (Companyia de Circ "eia", Mercat de les Flors, 2021) explora les relacions de parella i algunes afinitats personals estigmatitzades encara avui; *Insània*, de la trapezista i pallassa Aïda Pascual (Ciacaïda, Fira de Circ de la Bisbal, 2023) planteja el delicat tema de la salut mental en les societats d'ara; *L'absolu* (espectacle de «circ metafísic» de la companyia Boris Gibé/Les Choses de Rien —autodefinit com *una domesticació del buit*, Grec 2023) mostra la peripècia d'un ésser humà en un espai aeri i aquàtic perillosament hostil.

Són tres exemples que evidencien que els espectacles de circ contemporani, lluny de convidar només a l'evasió contemplativa, busquen respostes a la dicotomia individu-ésser social i generen una presa de consciència que, tornant a Brossa, ens convida «a viatjar sense fugir» (Brossa, 1982: 156-157).

### Herència i conquesta en el circ d'autor

Ja des de Philip Astley, l'espectacle de circ s'ha mostrat sempre receptiu a les innovacions tècniques i tecnològiques, així com als encreuaments amb altres gèneres artístics. Es tracta d'una característica essencial continuada pel circ contemporani, en què els autors preparen els seus espectacles amb total llibertat creativa i experimenten sense complexos en tècniques, especialitats, aparells, metodologia, arguments o dramaturgia. Seguint Giorgio Agamben, el catedràtic Pere Martí Bertran afirma: «Els que mantenen viva una tradició

no són aquells que s'hi conformen, sinó aquells que la transformen» (Martí Bertran, 2023).

En circ, contemporaneïtat i tradició són dues realitats indissociables que es retroalimenten mútuament.

Un exemple remarcable d'aquesta afirmació és *Vetus Venustas (Bella vella)*, Cia. Cíclicus, SAT, Grec 2023).<sup>6</sup> L'espectacle, que aplega artistes de circ clàssic i contemporani d'edats compreses entre els 30 i els 78 anys, explora una via molt eficaç per transmetre la tradició tot renovant-la. En la convivència durant tot el procés de creació, els artistes veterans han traspassat un cúmul de coneixements als joves. I en les pauses, els àpats, les converses disteses i les bromes, tots plegats han compartit les essències del circ, les diferents maneres d'encarar la vida i l'ofici, petites anècdotes, grans històries i, sobretot, la imprescindible deontologia circense. El fet de poder viure i treballar uns mesos junts ha representat un estímul a la innovació, tant per als artistes joves com per als veterans.

En un article publicat a la revista italiana CIRCO, la pedagoga escènica Alessandra Galante-Garrone escrivia: «Més enllà de les denominacions i, especialment, més enllà de les modes, el que compta de debò és el lligam entre la memòria i la modernitat, entre el passat i el present, perquè un art se situa sempre entre la història i la creació» (Galante-Garrone, 2000: 9).

El seu criteri coincidia plenament amb el de Joan Brossa, qui en el seu discurs als Jocs Florals de Barcelona de 1985 declarava que «una manera de vèncer la tradició és de continuar-la, no de repetir-la» (Brossa, 1985: 561). I, en una lloa al poeta Enric Casassas, acabava dient: «Per això soc dels qui creuen que cal entendre la tradició com una conquesta i no pas com una herència» (Brossa, 1997: 740). En efecte, Joan Brossa sabia, intel·lectualment i empírica, que per a fer evolucionar una tradició l'artista hi ha de pouar allò que més s'adiu als seus paràmetres personals per, a continuació, incorporar-hi el seu talent innovador.

Si ens fixem en la trajectòria d'artistes tan diferents com Carles Santos, Benet Casablanca o Pina Bausch, i en companyies de circ contemporani francès com Cirque Archaos, Baró d'Evel, el Théâtre Équestre Zingaro de Bartabàs o l'abans comentat Johann Le Guillerm, veurem que s'han fet seus alguns elements de la tradició per construir un llenguatge propi que contribueix sens dubte a l'evolució de les respectives arts. Són artistes que fan bo el lema del poeta i dramaturg francès René Char (1907-1988) defensant la perennitat de la tradició: «A la nostra herència no la precedeix cap testament».

En realitat, la contemporaneïtat no és altra cosa que la suma de la tradició i el temps transcorregut. Val la pena tenir-ho present quan alguns artistes de *circ d'ara* reneguen de la tradició mentre continuen inventant la sopa d'all, o quan alguns artistes i empresaris del circ tradicional encara consideren que el circ contemporani *pot ser contemporani però no és circ*.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=BgonYUVG-v4> (3'20").

## L'artista de circ

L'acròbata romanès a les cingles Nicolai Oprescu 'The Great Nicolai' em desvelava el 1992 en una entrevista: «Encara que un número sigui tècnicament complicat, l'artista l'ha de saber *vendre* com una creació senzilla i harmònica. La força física i l'esforç hi han de quedar sempre en segon terme» (Jané, 1998: 85).

El circ és evidentment una art escènica, però és també un acte d'amor a un ofici artesanal que vol responsabilitat, passió, sacrifici, resiliència i capacitat de superació personal i grupal. Per als artistes que s'hi dediquen és una filosofia de vida, una manera de ser i d'estar-se al món. Com va fer notar Sebastià Gasch «El circ són jocs del cos i de l'esperit» (Gasch, 1931: 5).

### Sinceritat escènica

És un requisit que considero indispensable. En l'autor-artista de circ, la sinceritat es manifesta buidant-se físicament i sensorialment en tot el procés de creació, és a dir des de la primera idea del futur espectacle fins a la trobada amb els espectadors. Gasch considerava que el circ és l'imperi de la veritat (Gasch, 1954a), i que la nua veritat dels artistes és la clau de l'èxit, és la força i la permanència de l'espectacle circense. Un espectacle —hi afegeixo— basat en la dramaturgia conjunta del cos i la imatge, dos elements que juguen amb el temps i l'espai per generar figures emotivament significants.

En el circ d'autor el virtuosisme, el risc i la proesa tècnica no són els objectius primordials de l'artista ni el màxim desig de bona part del seu públic, però les citades consideracions de Sebastià Gasch i Nicolai Oprescu sobre la veritat i l'harmonia continuen vives en el circ contemporani. L'autor-intèrpret usa les disciplines circenses com a vehicle d'idees i arguments —i això situa l'art del circ contemporani en un altre graó del lema *encara més difícil*, tan característic del circ tradicional. En efecte, aquesta dificultat afegida de les creacions contemporànies rau en la transformació de les tècniques de circ en un llenguatge dramàtic que es posa al servei de narratives no forçosament diegètiques ni descriptives, en què gairebé tot hi és suggerit i obert a la lliure recepció i interpretació personal de l'espectador.

El substrat antropològic del circ contemporani aflora en la tríada cos-intel·lecte-emocions. A l'artista-autor li cal estar constantment connectat amb el públic i atent al batec que emana de la platea, la grada o el carrer. I ha de saber, doncs, jugar amb eines tan fràgils com el ritme, la intenció, la metàfora, l'abstracció, el simbolisme o la imatge poètica (crec que va ser Paul Valéry qui va establir que la força de la poesia radica en les imatges). El circ contemporani presenta una gran varietat de tècniques, formats, intencions i resultats escènics però, com totes les arts, en última instància i amb major o menor intensitat, s'adreça a l'ànima humana. El contemporani és un circ tan divers i atomitzat com ho són les diferents personalitats i orígens geogràfics dels seus autors/intèrprets.

En aquest primer terç de segle, el circ d'autor experimenta una certa inclinació cap al minimalisme formal, i alguns solistes i companyies exhibeixen espectacles de petit format en iurtes o en petites carpes, tot recuperant

la pista —el retorn a la pista és un retorn al cercle, a l'espai de relació més directa i sensorial. Obviant ara i aquí els factors econòmics i de mercat que sens dubte contribueixen a aquestes opcions minimalistes, m'agradaria pensar que aquesta tendència obeeix sobretot al fet que les actuals generacions d'artistes han reconnectat amb les pulsions essencials de l'ésser humà i les volen compartir amb el públic des de la proximitat i la immediatesa. Avui, l'autor-intèrpret de circ bascula entre la proesa, l'escriptura escènica i el cos poètic (manllevo el concepte a Jacques Lecoq per referir-me a l'artista que busca transmetre sensacions, suggeriments o estats d'ànim servint-se bàsicament de la fisicitat). Es podria dir que amb el circ d'autor circulem també pel passatge que va de l'espectacle tradicional de circ cap al circ poètic.

### Qüestió de noms

Últimament he detectat que alguns circaires joves (especialment els que per manca d'una escola superior de circ a Catalunya s'han hagut de formar a l'estranger) prefereixen no anomenar-se *artistes*, sinó *performers* o *actors de circ*. Tot i que el nom no fa la cosa, considero que artista és qui fa art, performer qui fa performance, i que el substantiu actor denomina l'intèrpret teatral. Segons el *Diccionario del Teatro* del semiòleg i professor Patrice Pavis, la performance «associa, sense idees preconcebudes, les arts visuals, el teatre, la dansa, la música, el vídeo, la poesia i el cinema» (Pavis, 1998: 339-340). I defineix performer dient «Terme anglès utilitzat de vegades per senyalar la diferència amb el terme actor, considerat massa exclusiu de l'intèrpret del teatre de text». Pel que fa a la paraula actor, especifica: «L'actor, en *interpretar* un paper o encarnar un personatge, se situa al centre mateix de l'esdeveniment teatral» (Pavis, 1998: 33).

Cal tenir present que, per molt que l'espectacle de circ es mostri porós i festegi amb el teatre, la dansa, el faquirisme, el mim, l'il·lusionisme o les arts plàstiques, no significa que el circaire sigui actor, ballarí, mim, il·lusionista o artista plàstic. Encara que hagi adquirit un cert domini d'aquestes especialitats, continua essent artista de circ, una denominació que especifica de manera molt precisa la persona que es dedica a qualsevol modalitat i disciplina d'aquest art mil·lenari.

Enllà dels apel·latius, però, l'important és que els artistes de circ contemporani facin dels seus espectacles un acte comunicatiu que generi emocions i aporti alguna mena de contingut existencial als espectadors. L'autèntic creador circense és el que posseeix un sòlid bagatge artístic, tècnic i humà, té alguna cosa nova a dir i la sap expressar mitjançant un estil i un llenguatge escènic propis i diferenciats.

Per això mateix és precís que els artistes-autors siguin cada cop més polivalents. Charlie Chaplin va deixar dit que l'ofici de l'artista de circ és fet de vint oficis alhora. Jo hi afegiria que són aquests vint oficis, més una ànima creativa, més un arrelament al seu temps i al seu espai geogràfic els que veritablement poden configurar la universalitat d'un artista de circ.



### Artista, aparell, objecte

La dèria investigadora del circ també es projecta en l'attrezzo, els aparells i l'escenografia: del trapezi volant inventat per Jules Léotard<sup>7</sup> (Strehly, 1903: 173-183) fins a les planxes saltadores de la Cie. XY,<sup>8</sup> la història del circ és plena de troballes escenotècniques.

En un fragment finalment no redactat d'una entrevista del 2018, la filferrista i funàmbula Mariona Moya (Cia. La Córcoles) em declarava: «els artistes actuals, en comptes d'ajustar-se a les limitacions de l'aparell o l'objecte modelen els objectes i els aparells als seus criteris i les seves necessitats expressives».

És, en efecte, particularment interessant la relació d'alguns artistes amb els aparells i l'attrezzo amb què treballen. En el circ contemporani, la relació física de l'artista amb l'objecte pot anar més enllà de la utilitat funcional per entrar en una dimensió menys tangible. Per raons ben entenedores, l'artista hi manté un vincle i una interdependència tan íntims que fan que la seva relació de treball arribi a ser gairebé una simbiosi subjecte-objecte (i, en algun cas, que s'hi arribi a establir fins i tot un vincle amor-odi). La poesia escènica que en algunes ocasions esclata entre l'artista i el seu aparell és més el resultat d'una relació anímica que no pas el d'una estricta manipulació mecànica —qui hagi llegit *Traité du funambulisme* de Philippe Petit (1997) sabrà de què parlo. La relació amb l'attrezzo o amb l'aparell pot fins i tot arribar a ser una manera de projectar el jo, una metàfora de la dicotomia “jo individu ↔ jo ésser social”.

Ara bé: també estic d'acord amb el director i coreògraf circense Samuel Jornot quan diu que l'objecte o l'aparell no s'han d'entendre des d'una concepció animista. Certament, el que cal és que l'artista s'hi relacioni seguint-ne el comportament físic, que hi estableixi un diàleg en funció de com respon als seus estímuls —actitud que no exclou el fet poètic comentat al paràgraf anterior. Es tracta, simplement (!) que artista i objecte creïn *conjuntament* l'espectacle.

Un bon exemple de la conjunció artista-aparell són les investigacions escenotècniques del malabarista i filferrista Manolo Alcántara: *Locomotivo* (2005),<sup>9</sup> *Plecs* (2010, en col·laboració amb Enric Ases i Karl Stets),<sup>10</sup> *Rudo* (2014)<sup>11</sup> i *Maña* (2023),<sup>12</sup> són quatre espectacles en què la personalitat artística es fon amb la maquinària, els aparells i els objectes per produir un elevat i sorprenent nivell poètic.

7. Gimnasta nascut a Tolosa de Llenguadoc (1838-1870), Léotard va presentar *La cursa als trapezis* el 1859 al Cirque Napoleon de París (avui Cirque d'Hiver) i va ser el primer trapezista a fer un salt mortal entre dos trapezis. Leotard treballava amb unes malles molt cenyides que en el seu moment van ser una novetat i són usades encara avui amb la denominació de 'leotards' en honor seu.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=fV2sIEqod4A> (4' 10" a 4'48").

9. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_l2JTFhKTo](https://www.youtube.com/watch?v=_l2JTFhKTo) (2'56").

10. <https://www.youtube.com/watch?v=Th8Hz-Frjco> (2'55").

11. <https://www.youtube.com/watch?v=KZtxxVn9x9E> (1'42").

12. <https://www.youtube.com/watch?v=txkorumlfl> (2'437").

En la mateixa òrbita podem situar les performances del coreògraf i performer Jordi Galí<sup>13</sup> o espectacles com *Le vide / Essai de cirque* (2009-2016)<sup>14</sup> en què Fragan Gehlker planteja reflexionar sobre l'absurditat de la vida mitjançant una performativa relació amb la corda llisa que estableix un paral·lelisme amb la sofrent relació entre Sísif i la seva roca.

En aquest apartat, cal també citar la mena d'artistes que porten fins al límit de l'obsessió la seva relació amb l'objecte o l'aparell. Puc citar, entre d'altres, el malabarista sobre rodes Professor Karoli,<sup>15</sup> fascinat per cavalcar tota mena d'aparells de forma circular, i el filferrista, funàmbul i home orquestra Karl Stets, que amb els espectacles *Cuerdo*<sup>16</sup> i el citat *Plecs* situa totes dues especialitats clàssiques en un altre nivell conceptual. També el *Senyor de les Baldufes*,<sup>17</sup> en què el xilè Pablo Potocnjak (Cia. Penélope y Aquiles) fa giravoltar des de baldufes *invisibles* fins a «la baldufa més gran del món», o el malabarista francès François Chat, que qualifica la seva relació amb els objectes com una simbiosi, fins al punt que arriba a tenir la sensació que no és ell qui manipula l'objecte, sinó l'objecte que el manipula a ell (Moreigne, 2010: 39).

Un cas similar és el del suís Maedir Rigolo (Swiss Nouveau Cirque), creador de *Sanddorn*,<sup>18</sup> un número d'equilibri amb llargs pecíols de fulla de palmera que sembla inspirat en els mòbils d'Alexander Calder. L'artista comença dipositant delicadament una lleugera ploma d'au en equilibri horitzontal damunt d'un pecíol. Tot seguit col·loca ploma i pecíol damunt d'un altre nervi de palma i els diposita tots tres sobre un altre pecíol. Amb una mà sosté el pecíol que acaba de posar sota de l'íestable conjunt, i amb l'altra mà (després amb els dits d'un peu) agafa de terra el pecíol següent i el col·loca sota el mòbil en construcció. És com una lenta, pausada i penetrant dansa zen.

Així, calmadament, en un procés de muntatge similar a la construcció d'un castell aixecat per sota (i amb una oscil·lació constant que fa perillar la delicada estabilitat del conjunt i provoca una magnètica tensió en l'espectador), va construint un mòbil de tretze pisos de nervis de palma en fràgil equilibri l'un damunt de l'altre, amb la ploma oscil·lant sempre al capdamunt, com una enxaneta. Quan té tot el conjunt muntat, se'l col·loca curiosament en equilibri sobre el cap. Després, amb un cautelós però hàbil gest d'un peu aixeca i posa vertical un pecíol molt més gruixut que també tenia estirat a terra. És la peanya on diposita el mòbil, que es continua gronxant en equilibri manifestament íestable. La proesa arrenca un fervorós aplaudiment del públic (de vegades no, perquè els espectadors es troben absolutament xuclats *dins* de l'acció).

Però el número encara no s'ha acabat. Quan els aplaudiments afluïxen, l'artista s'acosta al mòbil i en retira la lleugera ploma del capdamunt. La construcció s'enderroca estrepitosament tota sola. Una metàfora?

13. [https://www.youtube.com/watch?v=fothwk\\_M8\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=fothwk_M8_Q) (2'10").

14. <https://www.youtube.com/watch?v=3PYO7h94eeY> (1'36").

15. <https://www.youtube.com/watch?v=lZVqTBJ46KI> (2'27").

16. [https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f\\_Snw](https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f_Snw) (1'22").

17. <https://www.youtube.com/watch?v=LGb5EMloB6c> (1'31").

18. Presentat actualment per Marula Rigolo: <https://www.youtube.com/watch?v=DpXlc-WkMoU> (14').

## El circ del jo

Algunes de les tendències observades en aquest primer terç de segle reflecteixen les inquietuds de les actuals generacions de circaires. Hi ha, en general, un desig de sincerar-se personalment, de transmetre experiències més o menys pròpies mitjançant l'espectacle. No es tracta —dit també en general— d'individualisme ni d'egolatria personal o d'equip, sinó d'una desinhibida i positiva actitud vital que busca exposar i compartir vivències, pors, inquietuds, desitjos, il·lusions, esperances, frustracions... amb els espectadors (que són, no ho oblidéssim, la motivació final de qualsevol espectacle).

Amb el títol *El circ del jo* intento establir una prudent distància amb els conceptes *literatura del jo* i *teatre del jo*, que tanta polseguera aixequen últimament.

La literatura del jo pot abastar des del gènere memorialístic a la poesia i la cançó passant per la narrativa i la novel·la (categories que admeten totes un variable marge d'autoficció). L'escriptora Carlota Gurt defensa que, en un o altre grau, la vida de l'autor és sempre present en la seva obra (Gurt, 2024). Però vull remarcar un aspecte bàsic: entre l'autor literari i el lector hi ha sempre una distància (temporal i d'espai).

En el cas del teatre d'autoficció, el personatge interpretat per l'actor o l'actriu pot ser un reflex més o menys proper a determinats trets i vivències del dramaturg o de l'interpret, però (amb algunes excepcions, com Ada Vilarró, que amb *360 grams* o *La memòria del gel* explicita directament moments reals de la seva experiència vital), el cert és que l'actor o l'actriu *interpreten* personatges que no són exactament ells, i que, doncs, en un grau o altre, *fingeixen*.

Però el circ del jo és un cas dissemblant dels de la literatura del jo i el teatre del jo: el circ no és, en cap de les seves modalitats i formats, un art de ficció. A més, i a diferència de la distància temporal i d'espai entre l'escriptor i el lector, en circ l'artista i l'espectador viuen i respiren en el mateix moment i en el mateix espai. I cal tornar a dir que totes les accions i situacions s'hi esdevenen de manera estrictament real: un trapezista volant pot aconseguir o no el triple mortal, però la fracció de segon que separa totes dues possibilitats no deixa marge per a l'engany. Com proclamava Gasch, el circ és l'imperi de la veritat.

D'altra banda, i a diferència del teatre del jo, en el circ del jo l'artista no interpreta: fa. El seu cos (poètic) obeeix a les seves pulsions naturals. Aquesta dissemblança, que algú podria considerar menor, és determinant. No és res de nou: les avantguardes històriques ja proclamaven l'abolició de la frontera entre l'art i la vida.

Probablement, el lector d'aquest dossier ha vist espectacles de circ d'autor en què sembla que no hi hagi cap distància entre l'obra i les experiències vitals de l'artista o la companyia. Encara més: de vegades sembla que l'espectacle sigui una prolongació sublimada de la vida interior de l'artista-autor: si és així, pot molt ben ser una conseqüència del fet que, mirant-se *endins* en el seu camí per comprendre el món, l'autor de circ es projecta desinhibidament en públic tal com és ell: aquest és precisament l'artista que fa *circ del jo*.

Analitzem-ne uns quants exemples:

A *Le Grain* (Biennal de Venècia, 2000), el malabarista francès Philippe Ménard va demostrar a bastament els resultats de la seva dèria per obrir nous registres als jocs malabars. Transsexual des del 2008 i ja convertit en la malabarista Phia Ménard (Cie. Non Nova), ha projectat el seu (interiorment difícil i dolorós) procés de metamorfosi vital en les metamorfosis del material escènic del seu espectacle *P.P.P (Position Parallèle au Plancher)*,<sup>19</sup> en què manipula glaç («un material en transformació constant»). El mateix tarannà exhibeix a *L'après-midi d'un foehn*<sup>20</sup> i *Vòrtex*<sup>21</sup> (Mercat de les Flors, 2014), dues hibridacions de malabarisme, ballet i titelles en què transforma l'attrezzo i es transforma ella mateixa despullant-se metafòricament de noses, disfresses i tabús acumulats.

A l'òpera-circ *Sama Samaruck Suck Suck* (Carles Santos, La Villette i TNC, 2002), la singular contorsionista quebequesa Angela Laurier canalitzava l'autoodi al seu propi cos en un exercici de contorsionisme en què sortia lentament d'una gran closca de cargol contorsionant-se i narrant en veu alta (amb la dificultat tècnica que aquesta simultaneïtat suposa per als contorsionistes) la traumàtica relació viscuda amb ella mateixa i que la va impulsar a fer-se contorsionista.

A *Pelat*<sup>22</sup> (2013, encara en gira el 2024), Joan Català reflecteix el seu estat d'embadaliment de quan era petit i observava els pagesos treballant al camp, o quan en una serralleria contemplava els moviments gairebé coreogràfics dels manyans absorts en la feina. Partint d'aquestes vivències, a *Pelat* Català explora les possibilitats coreogràfiques de manipulació d'un tronc de quatre metres de llargada, amb el qual acaba involucrant els espectadors en una cerimònia evocadora d'oficis perduts, folklore popular, cants comunitaris i ressonàncies de rituals pagans.

A l'espectacle per a infants *Com els pingüins*<sup>23</sup> (Temporada Alta, 2023), la palleressa Helena Escobar 'La Bleda'<sup>24</sup> es basa en una dificultat física seva (que declara i exposa sense embuts) per construir un al·legat positivista de com enfrontar els problemes de la vida.

A *Cuirassa oberta* (L'Estruch, 2024), la mallorquina Marilén Ribot fa un profund treball de revelació íntima (ahora dur i poètic, abstracte i metafòric), que gira al voltant d'una doble i intensa vicissitud personal. Per transmetre aquesta peripècia vital, l'autora-intèrpret se serveix d'acrobàcia (roda Cyr i prisma aeri), equilibri sobre ampolles, faquirisme (camina i s'ajaça sobre vidres trencats) i llançament de ganivets. Ribot declara que «necessitava contar aquest moment personal, perquè trob que el que és personal és també universal, encara que la interpretació que en faci cada espectador sigui completament seva».

19. <https://www.youtube.com/watch?v=EqnzJWwh5M> (2'55").

20. <https://mercatflors.cat/espectacle/lapres-midi-dun-foehn-6/> (1').

21. <https://vimeo.com/562692455> (1'31").

22. <https://vimeo.com/59304557> (4'06").

23. <https://www.lasalateatre.cat/ca/programacio/c/93-com-els-pingins.html> (2').

24. <https://www.youtube.com/watch?v=gwgMKlwS3Uo> (1'32").

També hi ha molta projecció personal en el «circ d'entranya» dels catalans Los Galindos. Espectacles com *Maiurta* (2011),<sup>25</sup> *Encara no sé, Lola* (2017)<sup>26</sup> o *Udul* (2018)<sup>27</sup> traslladen experiències reals de vida i transmeten sensacions (sovint en clau surrealista) mitjançant propostes escèniques que, senzilles només en aparença, impacten emocionalment l'espectador de qualsevol edat.

En la preparació d'aquesta categoria d'espectacles hi tenen un important pes específic les improvisacions, que fan aflorar tota mena de vivències personals que després cal treballar dramàticament. La ja esmentada funàmbula Mariona Moya afirmava en l'entrevista citada (p. 9) que el lligam entre el fet creatiu i la vida personal és, precisament, el que dona cos i sentit a l'obra d'art i la converteix en autèntica: «En els processos de creació de circ que he viscut es treballa a partir d'improvisacions, i en les improvisacions hi aboques tot el teu bagatge emocional, tot el que se't remou a les entranyes, el bo i el dolent, les crisis i les meravelles» (Jané, 2018: 6).<sup>28</sup>

Un àmbit particular de projecció del propi jo en un espectacle és el del pallasso contemporani, en què molt sovint costa destriar el *personatge* de la *persona* que el crea (val a dir que aquesta projecció també la trobem en alguns pallassos clàssics). El pallasso veritablement artista *no representa* les accions ni els arguments: el pallasso artista simplement (!) és pallasso i fa. I no perquè, psicològicament, *el personatge es mengi la persona*, sinó perquè *la persona es perllonga en el personatge*.

En efecte, cada pallasso o pallassa artista burxa en el seu interior (de vegades en els racons més íntims i foscos, del seu interior) buscant aquells trets característics de la pròpia personalitat que després, exagerats, minimitzats o distorsionats, li permetran encarar qualsevol situació escènica amb un tarannà, una actitud vital i una espontaneïtat totalment creïbles perquè han emanat de la seva íntima veritat.

A la conferència *El clown ritual, una figura fonamental en altres societats*, el catedràtic d'Antropologia religiosa de la UB Manuel Delgado reflexionava: «[el pallasso] ens adverteix, d'una manera o una altra, que tot podria ser pres des d'una altra visió, amb una dimensió més filosòfica, més intel·lectual. [...] En el fons, el que fa el pallasso és col·locar-nos, bàsicament, d'una manera sobtada i de vegades una mica cruel (recordem que no hi ha res més cruel que l'humor, la ironia), davant d'una altra evidència, d'un altre mirall» (Delgado, 2007).

Certament, el pallasso no deixa de ser un (sovint incòmode) mirall trencadís on es reflecteixen les virtuts, els defectes, les esperances, les contradiccions i les frustracions de l'ésser humà. Perquè, en definitiva, el pallasso ens proporciona informació febaent sobre la paradoxa de les nostres vides. És el que han fet o fan (per esmentar només un quants noms): Rhum, Grock, Ramper, Rivel o Zavatta entre els pallassos clàssics; entre els d'expressió

25. <https://www.youtube.com/watch?v=MaGsz5AzWXI> (1'03").

26. [https://www.youtube.com/watch?v=dzGpb5mC\\_Uw](https://www.youtube.com/watch?v=dzGpb5mC_Uw) (4').

27. <https://www.apcc.cat/ca/espectacles/389/udul> (2'08").

28. <http://www.girona.cat/cultura/cat/entreactes.php?idreg=2980>.

contemporània, Dimitri, Jango Edwards, Leo Bassi, Tortell Poltrona, Claret Clown, Laura Herst, Pepa Plana, Monti, Los Excéntricos, Alba Sarraute... Tots ells han extret bocins de si mateixos i els han conjugat amb la pròpia creativitat per construir un humor intel·ligent i socialment responsable.

### Algunes disciplines qüestionades i reformulades

Per intentar aproximar-nos tant a l'estret lligam entre circ i societat com a algunes de les diverses fluctuacions experimentades al llarg del temps entre l'un i l'altra, ens serà útil remuntar-nos al segle XIX per parlar de l'empresari circense nord-americà Phileas Taylor Barnum (1810-1891) i les seves exhibicions de *monstres humans* (*freaks*), primer al Museu de Broadway i més tard al "P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome".

Aquestes atraccions, enganyosament científiques, consistien en l'exposició de fenòmens teratològics: gegants, nans, dones barbudes, esguerrats, nenes ximpanzé, homes elefant, germans siamesos, etc., a més de picaresques ensarronades com ara monstres marins, caps parlants, la sirena de les illes Fidji o la negra Joyce Heth («una de les curiositats naturals més grans de totes les èpoques»), que segons assegurava Barnum, el 1835 «tenia 161 anys i havia estat la dida del president George Washington». El públic majoritari —en aquella època ignorant i crèdul— s'empassava aquestes i altres enganyifes entre admirat i esporuguit. El lucratiu negoci de Barnum va tenir molts imitadors al llarg del temps —i fins no fa gaires anys. El director Tod Browning va recollir tal sordidesa a la pel·lícula *Freaks* (1932), en què, per cert, intervenien uns quants dels artistes-fenomen del circ de Barnum.

Sebastià Gasch, que comenta haver vist *Freaks* al (llavors cine) Arnau del Paral·lel barceloní, el va definir com «un espectáculo terrible, de un encanto inquietante y de una calidad rara» (Gasch, 1961: 58).

Als anys setanta del segle passat, alguns circs espanyols encara oferien pantomimes amb homes i dones afectats de nanisme, i no recordo pas comentaris de rebuig per part del públic. Però a la vida les coses són "normals" fins que deixen de ser-ho: en aquest primer terç del XXI, cap empresari de circ gosaria presentar aquesta doble humiliació (als artistes i al públic), i aquest és un senyal significatiu dels (massa lents) canvis en la sensibilitat social.

Desapareguts els *freaks* com a atracció, en les últimes dècades l'evolució de la societat europea ha anat mostrant un gradual desinterès —i, en alguns casos, un rebuig frontal— per algunes especialitats que havien gaudit d'un fort predicament durant tot el segle XIX i els tres primers quarts del XX però que avui resulten *desagradables*. Entre d'altres —i sense entrar ara en el controvertit, problemàtic i encara no resolt tema dels animals al circ—, homes i dones forçuts, suspensió capil·lar, projectils humans (també anomenats bales humanes), llançadors de ganivets, faquirs i fins i tot contorsionistes.

Caldria preguntar-nos si aquest desinterès i/o rebuig actual és causat per una progressiva sensibilització compartida pels circaires i la societat, si està motivat pel precepte *políticament correcte*, o si tal vegada és conseqüència

d'una falta d'esperit de renovació per part dels professionals de cada especialitat. Podria ser per una combinació de tots tres supòsits?

El fet constatable és que el públic d'avui valora l'esforç d'alguns artistes i companyies de circ d'autor per adaptar algunes d'aquestes disciplines a la sensibilitat social contemporània. Vegem-ne cinc especialitats (força, faquirisme, llançament de ganivets, contorsionisme i apnea) per comprovar que, sense deixar d'inspirar-se en la tradició, la inventiva dels creadors actuals les reformula i els confereix una nova dimensió en els plans conceptual, ètic, estètic i social.

### Hèrcules (números de força)

És una especialitat practicada sobretot per homes que, com Sebastià Lull 'El Samsó mallorquí' (1930-2007), tant poden alçar cent quilos amb una sola mà com doblegar barres de ferro de 24 mm. de diàmetre fent servir el cap com a enclusa, o arrossegar a força dental camions carregats de gent. Cal dir que, si bé en menor nombre, també hi ha hagut dones forçades, com la nord-americana Laverie Vallee 'Charmion, the strongwomen', filmada el 1901 per Thomas Alva Edison.

Els forçuts de circ tenien fama de ser persones tosques i agressives. No sé si és cert, però si ho fos hi ha alguna excepció, com 'The Great Apollo', un forçut uruguaià que es guanyava la vida al Gran Circo Mundial estripant gruixudes guies telefòniques i clavant enormes claus amb el puny nu en un tauló de fusta. Aquest fornit especialista em comentava el 1992 el que en la seva persona pot semblar una paradoxa i tanmateix no ho és: «L'artista de circ ha de saber dur fins al límit les seves possibilitats físiques, artístiques i humanes. La nostra feina no és crear un univers de ficció, sinó fer un treball de síntesi que consisteix a triar les nostres millors vivències, convertir-les en espectacle i oferir-les a un públic que ve al circ assedegat d'il·lusió» (Jané, 1998: 85).

Tot i que aquesta disciplina ha perdut l'admiració que havia despertat en altres èpoques, Le Cirque du Soleil en palesa la vigència integrant a la dramaturgia de l'espectacle *Alegría* (versions 1998 i 2024) diverses aparicions d'un forçut que desplega dosis de tendresa en la seva relació escènica amb un personatge fràgil ('El petit Tamir') i una actitud amable i protectora envers la resta de companys de pista.

El 2019, en un moment de l'espectacle *Un cirque plus juste*, el robust malabarista i manipulador d'objectes finlandès Jani Nuutinen (Circo Aereo, Mercat de les Flors 2019), evocava la figura clàssica del forçut fent malabars amb pesades esferes de ferro, número que rematava llançant-ne una enlaire i recollint-la amb el clatell, a la manera dels forçuts tradicionals.<sup>29</sup>

29. <https://circoaereo.fr/spectacle/un-cirque-plus-juste/> (2'37").

## Faquirisme

El faquirisme és un art d'autocontrol  
i de repte amb un mateix,  
que sempre seguirà existint.  
(Tortell Poltrona)

Aquesta disciplina basada en la resistència al dolor físic s'exhibeix en diversos tipus d'espectacles, entre els quals el circ. Tot i l'existència dels anomenats *falsos faquirs*, que simulen dominar tant l'hipnotisme com la telecinesi, el faquirisme no admet falsificacions perquè tot hi és físic i s'hi desenvolupa davant mateix dels ulls dels espectadors.

El repertori dels faquirs és força variat: entre d'altres demostracions de control del dolor, s'empassen sabres, masteguen bombetes, es travessen les galtes amb agulles, s'introdueixen punyals pels narius, juguen amb foc, se l'empassen o l'escupen en forma de volcà, s'ajacen en un llit de punxes o una catifa de vidres trencats i solen exhibir el seu domini hipnotitzant serps i cocodrils. Encara avui, aquests exercicis poden provocar reaccions d'angúnia o de rebuig entre alguns sectors del públic.

Probablement, Josep Miret 'Fakir Kirman' («no és que domini el dolor: és que no el sento») sigui el més conegut al país i a l'Estat, però també actua en circuits internacionals. Artista dilecte de Joan Brossa, són famosos els seus números de menjar bombetes o l'enorme volcà de foc emès per la boca, entre d'altres proeses. També cultivador de la hipnosi (real) amb el nom de 'Professor Kobrak', Kirman té guanyat el prestigi de llegendaris faquirs catalans del segle XX com Lluís Molist 'Tamara Bey', Francesc Piñol Regàs 'Sager', o Antoni Moreno 'Fachín'.

Si bé últimament el faquirisme és una atracció no gaire freqüent als circs, els números amb foc continuen agradant, com demostren els presentats pel mateix Kirman i Jaime Oms 'Fakir Testa',<sup>30</sup> els artistes africans que passen el *limbo* i fan malabarisme i antipodisme amb objectes encesos, un tal Mister Burn (que als anys noranta es calava foc i s'incendiava tot ell en una pista de circ), els rapidíssims malabaristes amb foc d'*Alegría* (Cirque du Soleil, 1998 i 2024) o la participativa *jam de foc* del Festival de Circ de Terrassa 2023.

A *Instintos ocultos* (Grec 98), Leo Bassi s'ajaçava amb el tors nu en una estesa de vidres i se n'alçava amb l'esquena esgarrinxada i sangonosa.

Amb la mateixa veracitat actua l'esmentada Marilén Ribot al seu espectacle *Cuirassa oberta* (p. 12), en què camina, s'asseu i es rebolca damunt de vidres trencats. Tant Bassi com Ribot fan bona la idea que les especialitats circenses poden no provocar angúnia o rebuig entre el públic si, transformades en material dramàtic, formen part d'un argument.

30. Testa presenta també números de gran risc físic, com alçar i fer oscil·lar una bombona de butà suspesa de dos hams de pescar tonyines fixats sota les parpelles: <https://bit.ly/3YomjtH>.



## Llançament de ganivets

Introduïda a l'espectacle europeu per la troupe xinesa Arr-Hee el 1832 (el 1864 van actuar al Gran Teatre del Liceu)<sup>31</sup>, és una especialitat circense englobada en els denominats números de punteria, que també inclouen tir amb rifle, pistola, ballesta o dards, entre alguns altres.

És una tècnica tradicionalment masculina que consisteix a llançar ganivets o altres eines de tall des d'una certa distància per clavar-los en un plafó vertical de fusta procurant acostar-los al màxim al contorn del cos d'una persona (normalment femenina) col·locada contra el plafó i de cara al llançador. Es tracta d'un número perillós, que ho esdevé encara més quan el plafó és un disc giratori, també vertical, on s'immobilitza la noia-objectiu. Amb el disc en rotació, el llançador hi va clavant un ganivet rere l'altre mentre el públic conté la respiració pel risc més que evident que corre la diana humana.<sup>32</sup>

Al Circ Raluy, l'enyorat Silvano Giribaldi feia aquest número amb la seva esposa Daniela Coatti immobilitzada al plafó giratori. L'actitud escènica, la concentració i la sang freda amb què treballava aquest artista em van impulsar a preguntar-li, una nit després de la funció, si no havien tingut mai cap accident. Em va contestar modestament, sense una ombra d'afectació: «Ciascuno il suo mestiere».<sup>33</sup>

La confiança en el llançador no impedeix, però, que mentre dura el número el públic tingui l'ànima penjada d'un fil, perquè l'error humà hi és sempre possible. Sebastià Gasch ja deia que al circ s'hi va a gaudir, no a patir. D'altra banda, aquesta especialitat té un component morbós —i força masculista—, per bé que en alguna ocasió (poques) la diana sigui masculina.

Alguns artistes de circ contemporani han trabucat els plantejaments del llançament de ganivets substituint la dona-diana per una silueta dibuixada (de vegades, la del mateix llançador o la seva ombra, detall que, en funció de l'argument en què s'insereixi el número, pot obrir un interessant ventall de possibilitats dramàtiques). Com a exemples d'aquesta variant, Jordi Aspa (Escarlata Circus), Martí Soler Gimbernà (Cia. Daraomai) o l'espectacle *Suspensión* de la companyia madrilenya Nueveuno.<sup>34</sup>

L'artista també es pot llançar els ganivets contra ell mateix, com fa Marilén Ribot al ja esmentat *Cuirassa oberta*: dreta o estirada damunt d'una plataforma horitzontal de fusta, va deixant caure el ganivets —que passen a freqüència del seu cos talment gotes de pluja— per posar-se a prova ella mateixa en una metafòrica coreografia d'empoderament femení.<sup>35</sup>

El duo rus-argentí Domichovski & Agranov fa una versió musical d'aquest número a l'espectacle *Davaiii* (2019). Sasha Agranov comença a tocar el violoncel. Al plafó no hi ha cap persona ni cap silueta dibuixada. Pablo Domichovski comença a llançar ganivets contra el plafó, acompanyat per la música del violoncel·lista Agranov. Quan els hi ha clavat tots, Agranov deixa

31. Diario de Barcelona, 3/11/1864.

32. <https://www.youtube.com/watch?v=SMM4WbcZNvo> (1'14").

33. A cadascú el seu ofici.

34. <https://vimeo.com/428969687> (2'38").

35. <https://vimeo.com/893831401> (2'03").

el violoncel, va cap al plafó i amb dues baquetes fa un petit concert percutint la fulla dels ganivets a tall de xilòfon.

Un fort component d'inventiva, abstracció, precisió tècnica, reivindicació i posada en escena conté *Breaking point*,<sup>36</sup> del tivissà Alexander Weibel. Aquest artista capgira totalment la dinàmica clàssica de l'especialitat: no llança els ganivets contra cap parçonera ni contra la pròpia ombra, sinó contra el violí que ha fet sonar delicadament en alguns moments de la funció, durant la qual ha mostrat explícitament l'extremada cura amb què tracta l'instrument musical.

Weibel fixa el violí al plafó giratori (un cop l'espectador l'ha seguit fins aquí, els contorns de l'instrument li poden suggerir una silueta de dona; en qualsevol cas, la substitució de la dona-diana pel violí es pot llegir com una referència metafòrica a la fragilitat femenina). Fixat el violí, l'artista subjecta una mica més ensota un altre instrument molt delicat: el seu ordinador portàtil.

Weibel fa unes passes enrere. El plafó comença a girar i ell va llançant-hi els ganivets. Quan algun dels ganivets no es clava a la fusta i rebotava per terra, aquell so produeix la mateixa esgarrifança que quan a la diana hi ha una dona.

L'exercici acaba feliçment. Alexander Weibel recupera l'ordinador portàtil i el connecta a una pantalla gran. La càmera de l'ordinador ha enregistrat tot el número, de manera que els espectadors es converteixen en la persona habitualment immobilitzada al plafó giratori. És a dir, Weibel proporciona a l'espectador exactament la mateixa visió objectiva que té la dona que veu venir els ganivets. Aquesta impressió que experimenta i comparteix el públic és directa, viscuda i, a moments, esfereïdora.

Ni el mateix Joan Brossa havia arribat tan lluny:

La càmera emplaçada en un trapezi  
oscil·la damunt els espectadors  
(punt de vista de l'acròbata).  
(Brossa, 1987: 259)

La relectura que Weibel fa d'aquest número clàssic és una aportació intel·ligent que, a més de tenir un innegable valor artístic, dona peu a algunes reflexions de caràcter sociocultural. Entre algunes de possibles, personalment me'n faig dues: el paper subsidiari de la dona com a objecte en una determinada manera de fer circ, i la sobrevaloració del risc i el virtuosisme com a recurs dramàtic per atiar la vena morbosa de segons quin públic.

Aquests exemples de llançament de ganivets al circ contemporani expliciten la voluntat d'abandonar el típic (i de vegades tòpic) risc inherent a la proesa física per entrar a fons en una altra mena de risc: el de renovar la tradició mitjançant el llenguatge escènic tot responent a la sensibilitat de la societat actual.

36. <https://vimeo.com/185126501> (funambulisme i llançament de ganivets, 4'55").

## Contorsionisme

També anomenat *cautxú* en l'argot del circ clàssic, és una branca de l'acrobàcia que treballa a partir de la flexibilitat corporal duta fins a extrems no assolibles per al comú dels humans.

És una especialitat majoritàriament femenina, ja que l'anatomia de les dones és en general més flexible que la masculina. A mitjan segle xx, la contorsionista portuguesa Fatima Zohra va atraure moltes artistes cap a aquesta especialitat, però en totes les èpoques hi ha hagut contorsionistes masculins, com el nord-americà Chester Kingston, que el 1920 i el 1935 va actuar a Barcelona vestit de xinès executant els exercicis amb una rapidesa inusitada, que salpebrava amb els seus dots humorístics. El 1959 i el 1961, al Circo Americano i al Circo Nacional de Italia respectivament, els barcelonins van poder aplaudir el contorsionista Joy Kay en un número «de delicada poesia», segons escrivia Sebastià Gasch a Destino el 1961.

El 2002, a l'espectacle *Junior 2002, el sueño de una estrella* (Gran Circo Mundial), el desllorigat argentí Zamorate s'encabia en una garrafa de vidre, una gesta que si els espectadors no l'haguéssim vista amb els nostres ulls, hauríem assegurat que era del tot impossible.

Por lo regular, los números de contorsionismo eran antiguamente desagradables de ver, angustiosos, sin gracia ni elegancia. Los chinos, al combinar la dislocación con el equilibrio y el malabarismo, infundieron ritmo y armonía al contorsionismo. No hay monstruosidad en sus movimientos, ni éstos causan impresión de fatiga o de esfuerzo, sino sensación de pureza, de ese algo sobrenatural que en el circo y el «music-hall» nos cautiva. (Gasch, 1959)

És curiós (i alhora lògic) que el mestre de crítics qualifiqués el contorsionisme com un número *antigament* desagradable i anguniós. Dic curiós perquè avui, transcorreguts tants anys des d'aquell 1959, contorsionistes i dislocats encara provoquen un seguit de reaccions que poden anar de l'admiració al rebuig passant per l'angúnia, la morbositat i fins i tot per una obscura torbació eròtica. De fet, l'imaginari popular sempre ha percebut el contorsionisme com una exhibició més pròxima a les antigues barraques de fira que no pas als estàndards de bellesa habitualment atribuïts al circ.

I dic que és alhora lògic que Gasch utilitzés l'adverbi *antigament*, perquè el 1959 ell ja havia tingut oportunitat d'aplaudir artistes xinesos que innovaven les formes occidentals del contorsionisme (avui encara mostraria més entusiasme si pogués gaudir de l'harmònica perfecció de les contorsionistes mongoles que s'exhibeixen al Cirque du Soleil o al Festival de Circ de Montecarlo). La raó d'aquesta dicotomia *curiós i alhora lògic* és bastant simple: tant ara com en temps de Gasch, entre el públic d'un espectacle hi ha gairebé tantes sensibilitats com espectadors; cada persona té un món propi i unes particulars experiències vitals que li condicionen els gustos estètics, els impulsos sensorials i les reaccions espontànies.

A *L'acrobatie et les acrobates* (1903), considerat una de les tres bíblies de l'acrobàcia (juntament a *Acrobatica e Ginnastica* d'Alberto Zucca, 1902, i *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* d'Arcangelo Tuccaro,

1599), Georges Strehly afirma que el contorsionisme és una curiositat malsana, que de tots els números de circ és el menys atractiu i el que mereix menys encoratjament, i acaba augurant-li un futur incert argumentant que les figures contra natura dels dislocats no només són contràries a l'estètica, sinó que els acosten als fenòmens de fira (Strehly: 173-183).

Més o menys sostingut en el temps, aquest relatiu rebuig envers el contorsionisme va començar a minvar amb l'aparició de les contorsionistes del circ d'autor, que revestint aquesta disciplina d'un nou tractament estètic i dramàtic han fet un gran pas per a que pugui ser acceptada per més persones.

Abans ja he referit (p. 12) l'aportació d'Angela Laurier a l'espectacle *Sama Samaruck Suck Suck* de Carles Santos. Hi afegiré dos exemples més.

L'experiència pràctica i no escolàstica de la contorsionista biscaïna Ane Miren ha dotat el *kontorsionisme*<sup>37</sup> d'una estètica que s'escapa de molts dels paràmetres de l'especialitat. Actualment expandeix la seva praxi en aquesta àrea com a professora de consciència corporal, flexibilitat i contorsionisme. És molt probable que els espectadors que van poder veure l'espectacle de Lluís Danés *Tranuites* (TNC, 2006) recordin Ane Miren contorsionant-se damunt del piano de cua de Lluís Llach en la cançó *Com un arbre nu*<sup>38</sup> o encabint-se dins d'una maleta mentre Llach tocava com des d'una estranya caps de música la melodia de *Viatge a Ítaca*.<sup>39</sup> Amb el seu cos, silenciós i dignament expressiu, Ane Miren depassava llargament el llenguatge il·lustratiu per entrar en una abstracta simbiosi amb l'esperit de la lletra i la música d'aquelles dues cançons. Com afirma la ballarina i coreògrafa Montse Colomé, «des de l'abstracció es pot arribar al concret» (Colomé, 2022).

La quebequesa Andréane Leclerc va construir *Cherepaka* (Fira Trapezi i Mercat de les Flors, 2014 i Sismògraf, 2015) inspirant-se en tres fonts: el llibre *Logique du sens* de Gilles Deleuze, la pintura de Francis Bacon i la dualitat existent entre la perennitat de la closca d'una tortuga i la fugacitat de la vida d'aquest rèptil. La contorsionista Leclerc no pretén demostrar el seu excel·lent nivell tècnic. Al contrari, deixa de banda els codis del contorsionisme clàssic i posa la seva anatomia al servei d'un llenguatge comunicatiu que aconsegueix transmetre un dramatisme profundament vital. Leclerc transmuta la tècnica corporal en un ritual de transformació en què es transubstancia en ànima sofrent i fa que, clavats a la cadira, el públic respiri amb ella i amb ella fregui el desesper. Per a aquesta artista, «la capacitat física i la proesa són, només, el vocabulari per a construir metàfores i miralls deformadors de la realitat» (Jané, 2015).

Els exemples citats demostren que si les especialitats tingudes per *desagradables* entren a formar part d'una dramàtica poden esborrar els components negatius que les feien qüestionables.

37. Ane Miren García escriu *kontorsionisme* amb "k" «per diferenciar-ne la tècnica corporal de la idea associada culturalment al contorsionisme».

38. <https://www.youtube.com/watch?v=P6TTGi4WS3A> (4').

39. <https://www.youtube.com/watch?v=c1ngTrGnt7Y> (3'36").

## Apnea

Tot i que es tracta d'una disciplina poc habitual al circ, el periodista i escriptor Antoni Rué Dalmau documenta que el 1877 es va exhibir al barceloní Teatre Tívoli la francesa Miss Luslyne, que fumava, bevia i menjava sota l'aigua dins d'una urna de vidre (Rué Dalmau, 1947: 75). Segons Rué, els espectadors es van quedar sense saber si hi havia o no hi havia truc. També relata que, dos anys més tard, es va presentar a Barcelona una imitadora de Miss Luslyne, que la publicitat presentava com 'La dona peix'.

A la mateixa època, la famosa trapezista i dona-projectil Miss Zaëo sortia disparada des d'un canó per capbussar-se a l'aigua. (De Ritis, 2008: 197 i 499, nota 26).

Al març de 1940, al barceloní Circ Olympia (Olimpia segons el franquisme) es va presentar *L'home foca*, que parlava, menjava, bevia i fumava submergit en un recipient ple d'aigua.

Al Circo Ringland de la família Raluy, el 1978 el submarinista Luis Castanera 'Jimmy Stevenson' nedava esquivant dos taurons en un aquari de vidre amb l'aigua més aviat tèrbola. L'atracció impressionava molt, però més tard es va saber que en realitat els taurons eren animatrònics.

El 2014, durant la tramitació al Parlament de la llei de prohibició d'animals als circs, el Circ de Catalunya de Fabio Zavatta estava autoritzat provisionalment a mantenir en cartell un número de l'espectacle *Piraña Show* en què un nedador es capbussava en un aquari infestat de piranyes i en sortia indemne. Davant del perill que, si s'aprojava la llei, Zavatta es veïés obligat a treure aquesta atracció del seu espectacle, s'exclamava: «Però si ni tan sols són piranyes!» (Segura, 2014).

La temporada 2015-2016, el Mercat de les Flors va presentar *Apnea*, de Rodrigo Sobarzo, artista resident a la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Segons el dossier de premsa, l'espectacle es desenvolupava «a partir de la immersió, de la creació d'un espai en suspensió física i mental sota l'aigua». Sobarzo buscava «immortalitzar el cos a través de la contenció de la respiració i de la immersió, arribant a una lleu incomoditat a causa de la manca d'oxigen i de la pressió de l'aigua». *Apnea* tenia l'objectiu de confrontar l'espectador amb «tot allò que sempre donem per fet, que és la presència d'aire al nostre voltant».

Independentment del resultat, es tractava ja d'un plantejament conceptualment força allunyat dels exemples anteriors.

L'espectacle *La veu submergida*, de l'acròbata i exnedadora artística Maria Palma, és notablement més ambiciós. Mostrat en assaig obert el juny del 2023 dins el programa *Guaret, creacions a foc lent* (FiraTàrrrega), al juliol el Grec 2023 el va programar al Centre de les Arts Lliures, on va tornar ja més arrodonit el gener del 2024.

La proposta de Maria Palma té com a nucli central el simbolisme de la respiració i fa una introspecció en la psicologia d'una dona que no accepta el seu nom de fonts: Maria. D'aquest punt de partida en resulta un espectacle a moments hipnòtic, d'una bellesa abstracta que fa bo el concepte *lecoquià* del cos poètic. La il·luminació i l'espai sonor complementen una Maria Palma

que dansa, es confessa en veu alta, pateix i a estones embogeix i, pel camí, regala harmòniques figures aquàtiques que endinsen l'espectador en un estat d'ànim difícil de calibrar.

*La veu submergida* és una clara demostració de com es pot actualitzar la tradició des d'una visió contemporània i fer néixer íntimes reflexions personals en l'espectador.

### L'artista de circ i l'espectador

La responsabilitat del públic és interpretar  
el que li arriba de l'escena.

(Bob Wilson)

El circ contemporani és un espectacle metacultural que entra pels sentits i s'adreça tant al sistema emocional com a l'intel·lecte. Per regla general, ofereix diferents estrats de lectura als espectadors, sense distincions d'edat, cultura o extracció social.

És indiscutible que l'espectador és el motiu principal, l'objectiu determinant de qualsevol espectacle: les idees creatives no tenen cap sentit si no serveixen per construir una peça escènica i compartir-la amb el públic. Heiner Müller (1929-1995) atorgava a l'espectador el rol d'interpretador final, en tant que destinatari d'absolutament tot el procés de creació.

El crític Sebastià Gasch escrivia a la revista *Destino* (Gasch, 1954b):

La impresión más curiosa, más profunda también, que causa el público en el circo es ese cúmulo de sensaciones individuales que se funden entre sí, hasta adquirir una unanimidad que solo puede compararse con la de las multitudes enfebrecidas. Este hervidero humano, que invade las gradas por los cuatro costados, solo posee un alma. Reacciona de idéntico modo y los sentimientos que experimenta se desbordan al unísono.

Aquest vibrant article de Gasch és bastant exacte, tant pel que fa al públic de circ de l'Espanya d'abans i de després de la guerra civil com als espectadors amb què el gran crític va compartir grada a França durant el seu exili (1939-1942). Ara bé: com que l'obstinat defensor de les avantguardes coneixia prou bé la saviesa de la dita "tants caps, tants barrets", rematava així aquell article: «Cada país tiene un público distinto. ¿Qué digo? ¿Cada país? No, cada ciudad e incluso cada día de la semana».

Gasch parlava, esclar, del públic de circ clàssic, però remarquem que en les quatre frases del final de l'article ja matisava (per bé que parcialment) la seva afirmació sobre la *unanimidad de las sensaciones individuales*. I en les set dècades que ens separen d'aquell text, els interessos estètics i conceptuals dels espectadors de circ contemporani s'han anat diversificant de tal manera que ja no es pot parlar genèricament del *públic* o de l'*espectador*, perquè aquesta categoria de persones ha deixat de ser aquell tot més o menys homogeni dels anys cinquanta del segle passat. Avui, fer d'espectador de circ és un

exercici de llibertat que té molt de creatiu i, en conseqüència, també d'imprevisible, com sabia molt bé el Brossa del post-teatre i els poemes objecte.

El públic circense dels nostres temps és un conglomerat d'individualitats que poden ser molt diferents les unes de les altres —fins al punt de tenir criteris del tot oposats davant d'un mateix estímul i, a més, la capacitat d'esgrimir-los amb arguments fonamentats.

Malgrat que pugui compartir sensacions i reaccions anímiques amb la resta d'espectadors d'un mateix espectacle, la percepció que n'experimenta cada individu és estrictament personal i, com ja he comentat (p. 19), entre alguns altres condicionants depèn dels seus bagatge cultural, tarannà, sensibilitat, extracció social, experiències vitals i expectatives particulars —depèn, en definitiva, de tot allò que conforma el caràcter de les persones i en determina els gustos i les preferències.

Arran d'unes converses mantingudes amb el seu amic Charlie Chaplin, el director letó Serguei Eisenstein contrasta la mirada creativa de l'autor de *Modern Times* amb la mirada receptora dels espectadors de les seves pel·lícules, i reflexiona sobre com influeixen els diferents contextos i experiències vitals de cada espectador, cada analista i cada societat en la percepció d'una mateixa obra artística.

És aconsellable, doncs, que a l'hora de muntar un espectacle l'equip artístic tingui en compte els contextos social, econòmic, cultural i polític del públic específic a qui es vol dirigir, perquè la recepció i la reacció (activa o passiva) que provocarà en els espectadors són un element dramàtic fonamental, donat que el circ d'autor no vol només *mostrar*, sinó —i sobretot— *compartir*.

Per tant, durant el procés de creació l'artista autor hauria de tenir la capacitat de fer simultàniament el doble esforç d'examinar cada escena o seqüència respectant el propi impuls creatiu i, alhora, intentar imaginar les possibles respostes que pot fer néixer en l'ànim dels espectadors.

Ara bé, *escoltar* les reaccions del públic i tenir-les en compte no significa de cap manera que els creadors hagin de construir els espectacles atenent els gustos i les capacitats d'interpretació de l'espectador mitjà: com en totes les arts, el veritable artista és el que elabora l'obra en funció del seu món referencial i la seva rauxa creativa. Del que es tracta, si de cas, és de l'operació inversa: d'atraure l'espectador al terreny del creador, perquè regalar-li el que està acostumat a degustar és artísticament estèril. Es tracta, doncs, d'un equilibri que vol ofici i sensibilitat.

La relació entre artista circense i espectador és una comunicació bidireccional, un viatge d'anada i tornada: l'artista de circ envia a l'espectador un seguit d'impulsos anímics en forma de llenguatge corporal (acrobàcia, equilibri, habilitats, comicitat, etc.). L'espectador els rep, els interpreta o reinterpreta (compartint-los o no), i la seva resposta (sigui del tipus i la intensitat energètica que sigui i l'expressi de forma vehement o hermèticament silenciosa), arriba sempre a l'artista.

Un exemple: la companyia acrobàtica francesa XY es mou sota el lema «Si vas sol vas més de pressa, però junts anem més lluny». I aquest “junts anem més lluny” també abasta el públic, que es va endinsant en els espectacles

d'aquesta companyia de manera gradual, intensa, irreversible. A la presentació d'*Il n'est pas encore minuit* (*Encara no és mitjanit*, amfiteatre Grec, 2015), una de les àgils de la companyia, Airelle Caen, ho explicitava amb una vivència personal:

Quan ets a l'aire, en ple vol, amb l'embranchida de l'acrobàcia i els petits moments de tensió, vivint aquella indescriptible sensació de lleugeresa, sents que les teves reaccions les rep el públic i que et respon. Les sentim. Les nostres pròpies reaccions i les del públic, que ens les torna d'una manera molt forta. És impagable.

No caldria invocar Jakobson per adonar-nos que estem parlant de la universal estructura *emissor* → *missatge* → *receptor*, i que en aquesta estructura cal també considerar el canal de comunicació (tipus d'espectacle i tècniques circenses emprades), el context físic i social en què es desenvolupa (carpa, iurta, sala, carrer, tipus de públic i, entre d'altres etcèteres, fins i tot l'horari de la funció). En circ, la reacció/resposta de tornada sol ser immediata per bé que de qualitats i intensitats molt diverses en funció de la varietat d'espectadors, però en qualsevol cas segueix sempre l'esquema *acció escènica* → *espectadors* → *reacció o reaccions emocionals a l'estímul rebut* → *artista*.

### L'art de seduir

En qualsevol art escènica —i molt especialment en el circ contemporani— un espectacle no està realment acabat fins a després de l'estrena, perquè les reaccions del públic i el nivell biològic de la seva resposta en les primeres funcions solen suggerir, aconsellar o obligar a fer alguns canvis o ajustos que arrodoniran el muntatge. Per això, cada cop més companyies de circ proposen assajos oberts, que serveixen per anar valorant pas a pas les reaccions del públic —que alhora són, per espontànies, una de les funcions actives de l'espectador i una valuosa font d'informació per a l'artista.

Per aconseguir aquestes reaccions espontànies, al creador-intèrpret li calen eines per guanyar-se la imprescindible complicitat mental i emotiva de l'espectador. I, en circ, l'eina fonamental per conquerir aquesta complicitat és la seducció. Ho sap des de sempre el circ clàssic, que comença els espectacles atrapa l'espectador amb una explosió de *llum, música i color* mitjançant el xarivari, una fastuosa parada inicial en què tota la companyia surt en tromba a la pista exhibint la seva especialitat enmig d'un espectacular joc de llums i una música briosa engrescadora. Si el xarivari és contundent, l'espectacle ja ha engegat amb el públic a favor.

Per raons òbvies, el circ contemporani ha de buscar altres formes de seducció alternatives al xarivari. I aquí hi juga un paper decisiu la sinceritat escènica de l'artista: he remarcat (p. 7) que aquesta sinceritat es manifesta emotivament en contacte amb els espectadors. I en tant que el circ no és un art de ficció, convé que la veracitat de l'espectacle i la de l'artista siguin explícites i visibles ja des del primer moment, a fi de poder atrapar l'espectador i seduir-lo, encara que no entri intel·lectualment en el missatge —per bé que una cosa sol (o pot) portar a l'altra. I, tornem-ho a dir, l'intèrpret ha de posseir



la capacitat de desdoblament necessària per viure intensament l'espectacle i, alhora, *escoltar* constantment el públic per continuar-hi connectat.

Hi ha espectacles de circ d'autor que conviden a *sentir* més que no pas a *entendre*, i que per la seva intenció, contingut i forma demanen a l'espectador una determinada actitud receptiva, una predisposició a deixar que la proposta penetri, no forçosament a l'intel·lecte, sinó, i sobretot, a la seva percepció sensible (objectiu no sempre abastable al cent per cent: recordem que el públic és un ens tremendament divers i, a més a més, subjecte a variables tan imprevisibles com el seu estat d'ànim o de cansament, si veu l'espectacle sol o acompanyat, etc., etc.).

Ni més ni menys que altres arts contemporànies, el circ d'autor convida l'espectador a anar més enllà del simple entreteniment per *situar-se dins de l'espectacle* amb una actitud no passiva i assumint el propi rol en aquesta cerimònia interactiva que és una funció de circ.

Per descomptat, quan dic *situar-se dins de l'espectacle* no em refereixo a l'espectador forçat a sortir a la pista o l'escenari a *participar* en el xou contra la seva voluntat o la seva timidesa, sinó a aquell espectador predisposat a una interpretació lliure i personal d'allò que se li ofereix en escena: parlo de l'espectador amb mirada activa (el verb mirar implica acció: és un verb transitiu, com estimar). En arts escèniques, mirar hauria d'implicar també viure el que fan els artistes —i, encara millor, deixar-se'n absorbir.

### L'espectador actiu

L'activitat de l'espectador consisteix a reelaborar internament el que veu, sent i comprèn al llarg d'un espectacle i analitzar-ho, contrastar-ho o rebutjar-ho. Si l'espectacle l'ha seduït, si se n'ha deixat absorbir, si l'ha pogut seguir *des de dins*, desplegant-hi tots els sentits, aquest espectador tindrà més elements de judici per decidir sobre l'interès i la qualitat de la proposta que acaba de veure. «[L'espectador actiu] no és un individu que es limita a estar simplement “davant” d'un espectacle, sinó que amb la seva vivència dinàmica d'experiències, constitueix un pol necessari del propi espectacle» (Sofia, 2015: 23).

És molt aclaridora la idea de la crítica de dansa Bàrbara Raubert (2011: 286) quan distingeix entre «l'espectador recol·lector» (que recull el que sembla el creador) i «l'espectador receptor» (que, a més de recollir el que sembla el creador, ho integra al propi univers i experimenta una transformació que l'enriqueix humanament).

Parlar de les actuals generacions d'espectadors de circ és parlar de persones amb criteri propi, d'espectadors conscients que el seu rol va més enllà de passar una estona d'entreteniment i gaudi estètic (cosa que està molt bé, perquè precisament el fet de xalar és, alhora, un esquer i un mitjà d'entrada a la comunicació artista-espectador).

En aquest aspecte s'han demostrat molt útils els tallers d'espectadors de circ, pensats per a donar-los a conèixer el procés de creació de l'espectacle que estan a punt de veure tot relacionant-lo tant amb muntatges anteriors de la companyia com amb treballs d'altres companyies, introduint-los en l'específica terminologia circense i facilitant-los eines per a la comprensió i gaudi

dels espectacles de circ contemporani i d'autor. Després de l'espectacle, els tallers se solen arrodonir amb l'intercanvi d'opinions, conceptes i emocions generades entre el espectadors, un intercanvi habitualment molt ric en matisos, que exemplifica l'enorme utilitat d'aquestes experiències.

Comptat i debatut, la connexió artista-espectador és un cas particular de la connexió entre humans, una qüestió bàsicament neuronal. A *Las acrobacias del espectador*, l'investigador Gabriele Sofia reclama un diàleg entre els mons de l'espectacle i la neurociència per tal d'investigar «en les dinàmiques cognitives i les tècniques neuromotores que l'espectador posa en marxa quan participa en una relació teatral» (Sofia, 2015: 22). I al pròleg segon del mateix llibre, Clelia Falletti<sup>40</sup> explica: «Les neurociències cognitives exigeixen als estudis teatrals que focalitzin l'atenció en un aspecte extremadament precís: existeix un nivell, el nivell biològic, que té repercussions i relacions contínues amb els altres nivells (psicològic, de comportament, d'experiència, etc.), tant en l'actor com en l'espectador» (Sofia, 2015: 17).

Per la seva banda, l'investigador i director d'escena Miguel Ribagorda publica periòdicament a la revista digital Artez una interessant sèrie d'articles en què reflexiona sobre les connexions neuronals actor-espectador en els camps del teatre i l'expressió gestual, amb uns criteris perfectament vàlids per als circaires (clàssics i contemporanis).<sup>41</sup>

## Conclusions

De manera més o menys conscient, els artistes circenses de totes les tendències estètiques estan íntimament lligats a una essència i a un perenne misteri antropològic que, sota noms canvians i com en totes les èpoques de la Història, continuen connectats als impulsos vitals i a les emocions primigènies de l'ésser humà. Si hi ha alguna cosa que variï en la perennitat del circ és el format i l'estil amb què es transmeten aquests impulsos i emocions, que tenen la virtut d'adequar-se contínuament a la variable receptivitat (general i particular) dels espectadors de cada context històric i social.

És, doncs, absurda i eixorca qualsevol confrontació —ignorant o interessada— entre les diferents tendències del circ, unes tendències polimorfes que no fan sinó ampliar i enriquir el poder de seducció d'aquesta art escènica entre tota mena de públics.

La connexió que els circs contemporani i d'autor estableixen amb el repertori i les especialitats tradicionals és una lluminosa mostra de transmissió de coneixements i d'assumpció de les tècniques i l'esperit del circ de sempre. El postulat brossià «cal entendre la tradició com una conquesta i no pas com una herència» és compartit pels artistes, gestors, activistes i pensadors circenses que en el seu dia a dia demostren que el circ, com totes les arts, es desenvolupa absorbint aquells elements de la tradició amb què s'identifica cada creador, el qual s'atorga la llibertat de reinterpretar-los mitjançant el sistema *prova* → *error* → *camí* → *troballa*, que l'ajudarà a construir

40. Professora associada de la Universitat La Sapienza (Roma).

41. Revista Artez: <https://www.artezblai.com/revista-artez/> > Firmas > Miguel Ribagorda.

un llenguatge propi que contribuirà a l'evolució del circ (del contemporani i també del clàssic, en realitat dues expressions artístiques que es retroalimenten mútuament).

És precisament aquest mètode de treball el factor que fa molt probable que, en la seva cursa innovadora, els creadors contemporanis de circ continuïn recuperant especialitats que han perdut sintonia amb la sensibilitat social d'aquest primer terç de segle i que, a més a més, les sàpiguen dotar d'un llenguatge escènic en harmonia amb els canals de percepció de les actuals generacions d'espectadors.

Avui, l'espectador és objecte d'estudis basats en la neurociència, que investiguen l'energia de les reaccions psicofísiques de resposta als diversos estímuls d'un espectacle. En perpètua complicitat amb l'espectador, els circs contemporani i d'autor busquen nous territoris expressius anant més enllà del simple entreteniment, però es continuen sustentant en les quatre columnes gaschianes: força, equilibri, gràcia i destresa —quatre característiques irrenunciabls de tots els artistes de circ.



## Referències bibliogràfiques

- BROSSA, Joan. «Presentació», 1982. Text per al vídeo *Music-hall a Catalunya*, ideat, dirigit i presentat pel mateix Brossa al barceloní Teatre Arnau el 9 de març de 1983. A: Brossa, Joan. *Anafil*. Barcelona: Edicions 62, 1987, pp. 156-157.
- BROSSA, Joan. «La poesia en present», 1985. Discurs pronunciat als Jocs Florals de Barcelona l'abril de 1985. A: *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, pp. 555-562.
- BROSSA, Joan. *Poemes públics*, Barcelona: Editorial Altafulla, 1987, p. 259.
- BROSSA, Joan. «Opinió» A: *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, p. 740, 1997.
- COLOMÉ, Montse. Parlament a la presentació del llibre de Jaume Bernadet i Joan Font *Comediants 50 anys. Històries d'una història* a la Sala Mompou. SGAE Barcelona, 19 de desembre de 2022.
- DELGADO, Manuel. Conferència «El clown ritual, una figura fonamental en altres societats», pronunciada en el marc de la 5a Setmana del Pallasso de Castellar del Vallès, el març de 2007. *Recerca. Revista d'història i ciències socials i humanes* (Castellar del Vallès: Ajuntament de Castellar del Vallès), núm. 7 (2010), pp. 7-14.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del circo*. Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 197 (nota 26).
- GALANTE-GARRONE, Alessandra. «Circo d'oggi». (Verona: *Circo*. Centro Educativo di Documentazione Arti Circensi), núm. 8-9 (juliol-agost 2000), p. 9.
- GASCH, Sebastià. «Circ a l'Olympia». (Barcelona: *Mirador*), núm. 152 (31 desembre 1931), p. 5.
- GASCH, Sebastià (1954a). «Todo es verdad bajo la lona del circo». (Barcelona: *Destino*), núm. 896 (9 octubre 1954), p. 33.
- GASCH, Sebastià (1954b). «El circo entre bastidores. Albacete». (Barcelona: *Destino*), núm. 859 (23 gener 1954), pp. 16-17.

- GASCH, Sebastià. «Contorsionismo y contorsionistas». (Barcelona: *Destino*), núm. 1.655 (5 desembre 1959), p. 17.
- GASCH, Sebastià. «La poesía de lo horrible». (Barcelona: *Destino*), núm. 1.245 (17 juny 1961), p. 58.
- GURT, Carlota. «¿Què hi ha de tu en el que escriuzzzz...?». (Barcelona: *Ara*, 2 febrer 2024), p. 49.
- GUTIÉRREZ, Àlex. «Entrevista a Leo Bassi». (Barcelona: *Ara*, 22 agost 2013), p. 48.
- HOMAR, Ferran. *Primer diccionari d'Il·lusionisme*. (Barcelona: Edicions Marré, 2013), p. 59.
- JANÉ, Jordi. «El circ, camaleó de les arts escèniques». (Manresa: *Faig Arts*), núm. 38 (novembre 1998), pp. 84-85.
- JANÉ, Jordi. «Pallassos i clowns». (Barcelona: *Avui*, 6 setembre 2004), p. 34.
- JANÉ, Jordi. «Adéu al pallasso Monti». (Barcelona: *Ara*, 19 maig 2013), p. 45.
- JANÉ, Jordi. «Contorsionisme i art contemporani». (Barcelona: *Serra d'Or*), núm. 662 (febrer 2015), p. 56-60.
- JANÉ, Jordi. «Entrevista a Mariona Moya». (Girona: Entreactes. Girona Cultura), núm. 8 (tardor 2018), pp. 1-11.
- LE GUILLERM, Johann. Trobada amb crítics i periodistes catalans en el col·loqui posterior al visionat de l'espectacle *Secret* al Théâtre Haras, Bonlieu Scène Nationale, Annecy (França), 18 de març de 2014.
- MARTÍ I BERTRAN, Pere. «Els compositors catalans més a prop». (Barcelona: *Serra d'Or*), núm. 758 (febrer 2023), p. 66-67.
- MORA, Jaime G. «Woody Allen, el último acto de un cineasta infinito». [en línia] (Madrid: *abc.es-cultural*) (23 maig 2020), p. 12.  
<[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220_noticia.html)> [Consulta: 28 octubre 2024].
- MOREIGNE, Marc. «Portrait d'artiste: François Chat, le corps fragile». A: *Corps à corps*. (2010). París: Éditions de l'Amandier, p. 39.
- MOREIGNE, Marc. «Portrait d'artiste: Angela Laurier, la contorsion entre violence et exultation». A: *Corps à corps* (2010). París: Éditions de l'Amandier, p. 96-106.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1998). Traducció de la tercera edició francesa: Jaume Melendres. Edició original: *Dictionnaire du théâtre* (París, Ed. Dunod, 1996). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., p. 33, 339, 340.
- PETIT, Philippe. *Traité du funambulisme*. Arles: Actes Sud, 1997.
- RAUBERT, Bàrbara. «Solo una mirada». A: Noguero, Joaquim (editor): *El espectador activo. Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: MOV-S, Mercat de les Flors, 2011, p. 286.
- RUÉ DALMAU, Antoni. *El circo en la vida barcelonesa*. (Monografías históricas de Barcelona, núm. 20, "último de la colección"). Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1947, p. 75.
- SEGURA, Cristian. «Les tribulacions d'un circ que desitja tenir animals». (Barcelona: *Ara*, 16/8/2014), p. 13.
- SOFIA, Gabriele. *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. Traducció de l'italià de Juana Lor. Edició original: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (2012). Bilbao: Artezblai / Paso de Gato, 2015, p. 17, 22-23.

STREHLY, Georges. *L'acrobatie et les acrobates*. París: Editions Entente, 1903 (reimpresió de 1977), p. 96, 106-107, 173-183.

STRICH, Christian (ed.): *Fellini por Fellini*. Traducció dels fragments en italià: Paola Ungarelli i Augusto Martínez Torres. Traducció dels fragments en francès: Marta Fernández Muro. Traducció dels fragments en anglès: Teresa Fernández Muro. Edició original: *Fellini on Fellini* (1974). 3a edició en castellà. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990, p. 115.

THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du Cirque*. París: Éditions Julliard, 1946 (reedició de 1978), p. 34.