

SABERES DE CIRCO

REVISTA COLABORATIVA DEL CIRCO CHILENO

Edición N° 7, Septiembre 2020

PURO CIRCO

www.saberesdecirco.com



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes (FONDART) 2020.



El Circo del Mundo
CHILE

EDITORIAL

Esta séptima Edición denominada Puro Circo, nos llena de orgullo, pues desde que existe la revista, esta es nuestra primera publicación con tantos artículos, fotografía, videos, patrimonio, ensayos, arquitectura, crítica circense, etc. en esta séptima edición de la Revista Saberes de Circo, intentamos rescatar y perpetuar la información, saberes y haceres desde todos los ámbitos circenses. **Puro Circo** trae en esta edición arte internacional desde España, Francia, México y Uruguay, además del nacional.

Está presente la reconocida historiadora Pilar Ducci en Pensando Circo, sección que por primera vez recibe una amplia y elevada postulación, quedando seis escritos seleccionados sobre: Historia, Patrimonio, Música, Payasos, Carpas y Educación. En Ensayando realizado Galia Reyes nos hace una interesante reflexión sobre el "Circo en Crisis, la realidad del circo". En la sección Haciendo Circo, tenemos a dos fotógrafos, un español y una chilena, quienes retratan el circo tradicional. Uno pre pandemia y el otro con una mirada interna desde la cuarentena. El reportaje central rinde tributo al Payaso Pollito (1928-1985), escrito por su nieto, y en Itinerantes desde Francia el Dúo de Yerko & Denisse nos hablan de sus experiencias en torno a sus aprendizajes y su particular visión frente a la creación. La Cirkritica nos presenta la obra de Circo Hechizo "El Proyeccionista" estrenada mediante su sitio web, junto al proceso creativo e investigación. La Ruta del Saber nos trae arquitectura circense, acompañada de hermosas ilustraciones. En portada, María Elena Andrich, convocada para la Bioentrevista de este número: gestora cultural circense, pieza clave del nombramiento del Circo como patrimonio, y actualmente historiadora de la influencia gitana en el circo.

Queremos compartir con nuestros lectores que a partir del mes de agosto nuestras revistas comenzaron a ser publicadas en el sitio Elige Cultura. Estamos muy contentos/as y honrados/as porque nos hayan contemplado, queremos expresar todo nuestro agradecimiento. Esto es tremendamente significativo, porque permite visibilizar a nuestro sector y difundir nuestras prácticas aún más. Muchísimas gracias.

En esta edición quisimos mostrar la riqueza y diversidad de la cultura circense, que se expresada en un vasta producción tanto en el circo tradicional como en el Nuevo Circo, de ahí la multiplicidad de temas y estilos que aborda esta séptima edición.

Con esta idea los invito a reflexionar en lo que nos convoca en esta revista, a saber, la construcción colaborativa de los saberes y la puesta en valor, precisamente, de la diversidad de estos y como el circo es la concreción, a través de su cultura y diferencia, de estos principios. Me parece muy pertinente reflexionar acerca de estos que mencioné, a partir de la perspectivas decolonial, que nos pone en valor, como el conocimiento se puede generar, no con una visión hegemónica que es la que impulsa la modernidad. Muy por el contrario cada cultura, cada persona, es poseedora de saberes que pueden contribuir a la generación de nuevos conocimientos. "Un trabajo de reflexión crítica permanente, conectado con la idea de que es posible crear alternativas otras, de educación y formación humana, fundadas en criterios diferentes a los que han sido impuestos desde la colonialidad del poder" (Díaz, 2010, p231).

Esta edición es una muestra de ello, al mostrar las historias de grupos y personas que han podido generar respuestas frente al mundo y a los momentos que le han tocado vivenciar. Frente a la incertidumbre de los tiempos en que vivimos, cito al filósofo Morin "no tenemos necesidad de la certidumbre para continuar la lucha", (como se citó en Houtart, 2009), cada una de estas historias, nos invitan a continuar; a pesar de la fragilidad, del no saber y de la poca seguridad; el circo ha seguido, se ha adaptado y continuado.

Nuestro saludo a cada uno de los que hacen carne sus sueños y tienen la valentía de construirlos, que hacen que la magia, la belleza y la libertad que da el Circo... Continúe!!!!

Referencias Bibliográficas

Díaz M., Cristhian James (2010). HACIA UNA PEDAGOGÍA EN CLAVE DECOLONIAL: ENTRE APERTURAS, BÚSQUEDAS Y POSIBILIDADES. Tabula Rasa, (13), 217-233. [Fecha de Consulta 20 de julio de 2020]. ISSN: 1794-2489. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396/39617525009>

Houtart, F. (2009) La ética de la incertidumbre en las ciencias sociales. En: El camino a la utopía desde un mundo de incertidumbre. Buenos Aires: CLACSO ; Ruth Casa Editorial, 2009. ISBN 978-9962-645-25-2.

Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20140930052437/02etica.pdf>

Carolina Osses

Santiago, Septiembre de 2020



SABERES DE CIRCO

REVISTA COLABORATIVA

PARA EL CIRCO CHILENO

Dirección Revista
Carolina Osses

Editora
Isadora Arenas

Investigadora y Crítica Escénica
Galia Arriagada.

Diseñador
Iván Muñoz

Fotógrafa
Tahia Muñoz

Comité Editorial

Serrana Cabrera (Uruguay)

Carla León (Chile)

Alejandra Jiménez (Chile)

Carolina Osses (Chile)

Las opiniones entregadas en esta revista son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no representan, necesariamente, el pensamiento de Saberes de Circo ni de El Circo del Mundo.

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
FONDART 2020

INDICE

★ EDITORIAL

★ REPORTAJE Payaso Pollito, El Clown de América

★ PENSANDO CIRCO Pilar Ducci / Bruno Díaz de León / Matías Jara
Serrana Cabrera / Sebastián Banderas / Ramón Bech

★ RUTA DEL SABER Luisa Navarro

★ ENSAYANDO Circo en Crisis

★ BIDENTREVISTA María Elena Andrich

★ CIRKRITICA El Proyeccionista

★ ITINERANTES Yerko y Denisse

PAYASO POLILLITO



El Clown
de América

Dentro de la variada gama de artistas que tiene el espectáculo circense, están los que se han convertido en un símbolo, cuando hablamos de Circo, estos son los payasos o **"tonys"** como se les llamó en Chile, este personaje pícaro, grotesco, desordenado, tonto e inocente, no actúa solo en la pista, tiene su compañero y contraparte, el clown o el **"cara blanca"**, ataviado con un traje de lentejuelas, elegante y vistoso, representa la autoridad, la inteligencia y el orden, que en nuestro país, lo llevo con maestría el Sr. Hernán Pérez, con su alter ego **"Pollito Pérez"**.

Hernán Pérez Garcés, nace en septiembre de 1911, desde muy niño, se inclino para hacia el lado artístico, tenía una gran facilidad para el dibujo y la pintura, pero sin duda lo que más le gustaba era la actuación, empezó su carrera artística en **1928**. En el conjunto artístico "Nicanor de la Sotta" con su director Humberto Barahona, Siendo muy joven con solo diecisiete años, empezó primero como actor dramático, en obras y sainetes de la época, luego con el pasar del tiempo, triunfó como actor cómico, bailarín e imitador, en los mejores teatros de la época, junto a su compañero y amigo, Miguel Campusano, pocos años después son invitados por los empresarios circenses para trabajar como cómicos en dichos espectáculos, son contratados, siendo conocidos como el dúo **"Pérez Campusano"** luego, de a poco empiezan a pintarse y a empaparse del brillo y la magia del circo, a los veinticuatro años Hernán Pérez se da a conocer en los circos como el clown **"Pollito Pérez"**, a su corta edad ya era considerado una revelación cómica en los circos junto a su compañero miguel campusano bautizado como el tony lechuguita, fueron contratados en los mejores circos del momento, estos jóvenes talentosos, tuvieron la suerte de empaparse y compartir escenario con los mejores tonys del circo chileno de aquellos años, Chalupa, Cigarrito, Furifa, Maturana, Machaco, entre muchos otros, fueron sin duda sus grandes maestros, Con el pasar de los años, se fue haciendo su fama de **"cara blanca"**



como un destacado clown, desde los años cuarenta hasta los sesentas, se pasea por todo el continente, en largas y exitosas giras, trabajando en los mejores circos chilenos y americanos, siendo bautizado por el mundo circense como el **"Clown de América"**

Pollito Pérez, pudo trabajar y hacer pareja artística con los mejores payasos de su tiempo, pero sin duda sus compañeros de pista más recordados por el público y los circenses, son los tonies **"Lechuguita"**, **"Chamaco"**, y por supuesto, el gran tony **"Caluga"** icono de la cultura circense chilena.



Con los años, Pollito se convirtió en el clown más querido por la gente, con su destacada forma de “clonear”, dejó el nombre de Chile muy bien puesto en las numerosas pistas de América.

El Winter Circus, Circo Continental, Circo Francioli Gasawi, Circo Anselmi, Circo Osambela, Circo Cairoli Waithe, Circo Atayde Hnos., Circo Frankfort, Circo Las Águilas Humanas, Circo Sud americano, Circo Tony Caluga etc,etc,etc.

Luego de una extensa carrera artística, Pollito llega a la televisión en canal 9 de la universidad de Chile, para participar en el programa regalón de los niños “Los Bochincheros” conducido por Domingo Sandoval y María pastora Campos, más conocidos como el tío Memo y la tía Pucherito, ahí trabajo en las temporadas de 1981 -1982. Junto a destacados artistas de circo, y los mejores payasos chilenos, como Piolín o Tiki Taka.

El cansancio y los años hacen que poco a poco empieza a retirarse de las pistas, en 1985, con setenta y cuatro años de edad y 58 años de trayectoria, don Hernán Pérez, muere de cáncer, sus restos descansan en el bello “mausoleo circense” en el cementerio general de Santiago de Chile, don Hernán Pérez Garcés consiguió su descanso merecido y Pollito Pérez con su arte dentro del redondel, pasa a convertirse, en un artista querido y añorado por nuestro circo criollo.

Luego de su muerte en 1985, los años lentamente lo habían borrado de la memoria colectiva del público, hasta que su nieto Claudio González Pérez, se impone una cruzada, investigar y reactivar la remembranza de su abuelo Pollito Pérez, esta investigación la realiza desde el año 2009 a la fecha, pudiendo en todos este tiempo, juntar mucho material circense en especial de los tonys chilenos de antaño. Fotos, afiches, revistas y memorabilia sobre el tema,

lo han convertido en un rescatador y coleccionista del patrimonio circense.

También, se ha encargado de representar a su abuelo Pollito, recordándolo en circos y espectáculos circenses, preservando, el legado artístico de su abuelo, Pero sobre todo, insertarlo nuevamente en la memoria del pueblo chileno, esta mágica oportunidad, nació gracias a la invitación del destacado payaso y empresario don Abraham Lillo San Martín, “Caluga Jr.”, quien lo alentara a representar a Pollito Pérez, en la conmemoración, de los “100 años del tony Caluga” en el mítico y recordado “teatro Caupolicán” en Septiembre del 2016, desde ese año, Claudio se ha dado a conocer como clown “Pollito Pérez Jr.” Sus actuaciones las hace con mucho cariño y respeto, logrando llevar a las nuevas generaciones, el recuerdo de Pollito Pérez, el gran clown chileno, Claudio su nieto, también tiene un hermoso libro esperando algún día publicarlo, con toda la historia de su abuelo el clown Pollito Pérez y su vida en el circo junto a sus camaradas enharinados, los tonys.



CIRCO

**PATRIMONIO
CULTURAL**



Luego de varios años de esfuerzos de gestión, la labor de los gremios circenses nacionales (Sindicato Circense de Chile y Emarcich), fluidas comunicaciones con agrupaciones circenses extranjeras, reuniones con diferentes entidades de gobierno y el trabajo constante de muchas personas vinculadas al circo chileno, el día 4 de julio del 2019, aniversario de la fundación del Sindicato Circense de Chile, (el sindicato vigente más antiguo del país, fundado en 1935) el circo chileno recibió una noticia extraordinaria. El Ministerio de las Culturas y las Artes confirmó que el Circo Tradicional Chileno había ingresado al **Registro Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial**, acercando al circo mundial en su objetivo de reconocimiento internacional como **Patrimonio Cultural Inmaterial** ante la UNESCO.

Vale la pena reflexionar ante las implicancias de este nombramiento. La declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial pone en valor una de las formas de entretención más antiguas y queridas de nuestro país. Pero, sobre todo, reconoce su importancia como un patrimonio de la cultura popular chilena, una realidad plural y compleja donde todos los estamentos y clases sociales intersectan y convergen en ciertas representaciones y profundas identificaciones. Son el conjunto de actores, espacios y conflictos inherentes a la realidad e identidad social, que perdura, con especial tenacidad, a través de las tradiciones culturales: la religiosidad popular, el folklore, la medicina popular, la cosmovisión mágica de la realidad, la sabiduría popular, los refranes, por supuesto, los circos.

La existencia y resiliencia de más de 100 circos que actualmente deambulan por el territorio nacional es evidencia del profundo arraigo que tiene esta institución con el pueblo chileno, y el papel que ha jugado al forjar la identidad de los chilenos. En efecto, el circo no sólo ha servido para unir localidades y comunidades a lo largo de la vasta y agreste geografía de Chile, sino que ha tenido el poder

transformador de los espacios que nos circundan. Lugares que muchas veces se hallan en los límites del abandono, fragmentados por catástrofes naturales o sociales. El circo transforma el territorio, creando un clima propio, familiar y cercano, cuya fugacidad otorga un vigoroso aire fresco que permite experimentar el entorno bajo una renovada luz.

Este reconocimiento al valor patrimonial del circo induce su salvaguarda, y otorga directrices importantes para que municipalidades o intendencias del país apoyen y difundan al circo chileno. Pero, muy en especial, permite a los mismos artistas circenses reconocerse y tomar conciencia, no sólo de su arte, sino que también de su condición como portadores de conocimientos, expresiones y técnicas perpetuando esta tradición, cultura y particular forma de vida de generación en generación.

Reflexiones en torno al patrimonio cultural circense chileno

Desde sus orígenes, el circo chileno se ha fundado sobre la diversidad. Habiéndose gestado en las decimonónicas Casas de Volatines del país, los circenses chilenos se nutrieron de los circos extranjeros que llegaban de todas partes del mundo con sus artistas, animales e infraestructura. Es difícil precisar el circo: un crisol de culturas, con la función de “llevar el mundo al mundo”, que celebra la pluralidad y la individualidad, y que, a la vez, se desarrolla en forma local obedeciendo a pautas, costumbres, preferencias y significancias locales. Recogen los anhelos, temores, intereses y valores de las personas, y lo devuelven, plasmado en la pista, reinterpretando y redefiniendo la identidad local. Multiplicando las disciplinas. los circenses de antaño forjaron estrechos vínculos con folkloristas, payadores y poetas populares dando origen al característico Circo Chileno con Segunda Parte: un espectáculo circense que contaba con una primera parte de números tradicionales de circo, y una segunda parte de números musicales.



En ocasiones la segunda parte podía ser una pantomima, encontrándonos con historias y configuraciones épicas, narraciones populares o encarnaciones de episodios históricos representados en la pista circular para deleite del público por los payasos y elenco acrobático del circo. No sólo sirvió como un instructor público de las grandes hazañas históricas del país, el circo chileno sirvió para narrar una historia en común, dotar de significación y forjar una identidad colectiva entre el pueblo.

Como constelación de las artes de la pista, es el único teatro donde el artista no sólo representa su propio papel, sino que configura inherentemente, toda la obra. Una obra de cómicos y acróbatas, músicos y animales, articulados por la profunda vinculación que logran con el espectador. En efecto, el espectador se transforma en un protagonista más, guiado por el asombro que no solo es provocado por la fascinación de observar un número bello, sino que es la profunda admiración y descubrimiento del héroe oculto en el hombre, que sabe que cada representación, puede ser la última. El espectáculo circense es el espectáculo de “la verdad”. No hay repeticiones, no hay segundas oportunidades, no hay efectos especiales. El circo nos muestra los poderes del cuerpo, nos habla de la vida, pero nos recuerda que estos poderes son efímeros, donde ronda constantemente la muerte, y no perdona la mediocridad.

El circo es la superación absoluta, es la transgresión hacia lo no posible. Y la recompensa es la sorpresa que reside en lo inesperado, lo fenomenal y lo desconocido. El aplauso es también para el propio espectador, que tiene siempre presente la fatalidad, y está continuamente a punto de descubrir, junto al artista, una nueva posibilidad sobre los límites del cuerpo. El circo es la búsqueda hacia lo extraordinario a través de un férreo dominio del cuerpo y un espartano entrenamiento corporal.

Es el arte del exceso y la exuberancia, pero también es el arte de la prudencia y la disciplina. Apela a las emociones y a las sensaciones que van desde las carcajadas hasta los escalofríos, sin comprometer la armonía del espectáculo.

En este contexto emerge la figura del payaso. Y en el circo chileno, si no hay payasos no hay circo. Famosas duplas o tríos de payasos han deleitado a generaciones en Chile a través de un formato donde prima la interacción entre la pareja del Augusto y el Carablanca, o, como se conocen en Chile, el Tony y el Clon. Éstos se contraponen y se complementan. Es la dualidad del tonto y torpe frente al serio e inteligente que representan en un diálogo de palabras y cascadas, y donde el tonto termina siendo el inteligente y el inteligente es el burlado. Más que dos personajes diferentes, ellos representan dos roles que dialogan, que se necesitan mutuamente y forman una “unicidad payasesca”. Consciente de la atracción que ejercen estos personajes, durante la década del 60, el famoso Tony Caluga, patriarca de varias generaciones de importantes payasos (el Clan Caluga), logró formar un espectáculo conformado exclusivamente por payasos: el “Circo de los Veinte Payasos” que hoy recordamos con nostalgia. Incluso hoy se pueden ver hermosos circos en el sur del país ostentando hasta diez payasos en escena, de todos los colores, formas y tamaños, los que, en delirantes entradas, sumergen al público en un sorprendente y desconcertante universo. Y también funcionan con rutinas solitarias. Con menos maquillaje que sus antepasados, payasos contemporáneos como El Matute, o El Pastelito logran construir espacios de profunda interacción con el espectador, haciendo uso de aparatos, instrumentos musicales, una impresionante vocalización y una estrafalaria corporalidad

Batallando con escobas, globos y su propia torpeza, estos payasos juegan con el humor que envuelve el fracaso y la dificultad de realizar las acrobacias. .



El fracaso es la pieza fundamental de todo el material payasesco, desde donde, a través de sus metáforas, se asoma el hombre real. Las imágenes que nos deja ver son siempre ficción que pretende transcribir lo real. El payaso es más que burlas y chistes, es nuestro reflejo, que esconde tras su torpeza y la cara pintarrajeada la verdad del ser. Es el acróbata intelectual del circo, que, con vacilación, duda, equívocos, juegos de palabras, aparente estupidez, y espíritu crítico, nos obliga a conectarnos con nuestro fracaso. “Y así el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, de no poder ser de otro modo.” (María Zambrano, 1957).

El circo es una experiencia social que va más allá de la expresión artística del espectáculo, sino que está situado entre las fronteras del arte y de la vida. Y, en este sentido, el circo es carnaval. Es el carnaval sometido a procesos, técnicas, disciplina y representación, lo que lo lleva a ser un arte. Es un carnaval ya no limitado a un período de tiempo, pero acotado en un espacio: en la magia del círculo, y bajo la fugacidad de la carpa.

Nada es lo que parece dentro del circo: la gente vuela, se equilibra en cuerdas flojas y tensas, con gracia sostienen suspendidas en el aire un sinnúmero de adminículos; pelotas, cuchillos o antorchas, y las jerarquías desaparecen a merced de la cómica insolencia y desacato de los payasos. Las personas que participan en él son simultáneamente actores y espectadores. Y, como la risa festiva del carnaval y del circo se dirige también contra quienes ríen, el público es tanto objeto como sujeto de risa. Y la risa nos conduce a reconfigurar nuestra existencia, como una forma de cambio y liberación contra la realidad establecida. Desde el circo surge el relato de un pueblo, como expresión auténtica de sus modos de vida, sus inquietudes y anhelos, y se arraiga en el corazón de los grupos sociales. Es particular y local, y hoy se reconoce al circo chileno como Patrimonio Cultural Inmaterial del país. Pero no debemos perder de vista que el circo trasciende la particularidad, siendo una expresión de patrimonio cultural inmaterial universal, que pertenece, congrega y une a toda la humanidad.



HISTORIA DEL CIRCO SOCIAL

DESDOBLARSE HACIA EL FUTURO



El circo es una práctica humana milenaria, llena de símbolos y códigos, ha tenido tantos cambios y significados a lo largo de la historia de la humanidad cómo cualquiera de las artes en general, es sin duda, no una sino muchas historias que merecen ser contadas.

Comencemos historiando sobre el circo tradicional. El circo tradicional es una categoría creada en la época del circo moderno, es decir, antes del circo moderno las prácticas rituales no llevaban la categoría de "circo", fue hasta el siglo XVIII que se hizo una separación entre las prácticas rituales de orden mágico-espiritual respecto a las nuevas prácticas acrobáticas con animales, también llamadas "circo", definidas así por sus propios actores.

Hay evidencias que documentan al circo cómo una práctica artística y humana milenaria, podemos encontrar registro histórico de la práctica de disciplinas circenses en la cultura egipcia, china y por supuesto en las culturas mesoamericanas.

En la cultura china, por su parte, las artes circenses eran usadas como herramientas con fines diplomáticos por diversas dinastías, desde hace 2,000 años los emperadores ofrecían divertimentos acrobáticos a los emisarios occidentales. (Rodríguez Bernal 2019, 3)

Si volteamos la mirada hacia nuestras latitudes, podemos observar algunas prácticas rituales que están ligadas a las prácticas circenses: danzantes, antipodistas, contorsionistas, funambulistas, maromeros, etcétera, todos estos actores son parte de la historia del circo en la cultura mexicana, cómo lo señala el maestro Rebolledo.

Nuestros ancestros en la etapa precortesiana fueron excelentes acróbatas y malabaristas, también desarrollaron exhibiciones de gimnasia aérea. Dejaron vestigios importantes de figuras e imágenes que hoy asociamos con el circo, cómo la estatuilla de "El acróbata" olmeca del preclásico medio, 800 años A.C, o equilibristas de manos en los murales de Bonampak. (De María y Campos 1999, 1223-1225)



**Acróbata. INAH,
Museo Nacional de Antropología
e historia, Recuperado de:
[https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/
museo-piezas/7267-7267-acr%C3%B3bata.html?lugar_
id=471](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/7267-7267-acr%C3%B3bata.html?lugar_id=471)**



Existieron hombres y mujeres qué saltaban en zancos en San Pedro Zaachila, Oaxaca (la danza de los mosquitos), existieron también acróbatas en Tixtla, Guerrero, y de la mixteca baja de Puebla, o los zanqueros de la cultura maya, por mencionar algunos ejemplos. (De María y Campos 1999, 1223-1225)



Existieron hombres y mujeres qué saltaban en zancos en San Pedro Zaachila, Oaxaca (la danza de los mosquitos), existieron también acróbatas en Tixtla, Guerrero, y de la mixteca baja de Puebla, o los zanqueros de la cultura maya, por mencionar algunos ejemplos. (De María y Campos 1999, 1223-1225)

La danza de los zancudos, Zaachila, Oaxaca, México, Recuperado de:

<https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-danza-de-los-zancudos-en-zaachila-oaxaca.html>

Un grupo de antipodistas (xocuahpatollin) y acróbatas (matlanchines), fueron parte de los tesoros que Hernán Cortés llevó a Europa y presentó al emperador Carlos V de España y 1 de Alemania, así como ante el papa Clemente VII, a estas exhibiciones podemos considerarlas como las primeras ejecuciones de habilidad y destreza exportadas por nuestro país. (De María y Campos 1999, 1223-1225)

Circo moderno.

El surgimiento del circo moderno europeo podemos rastrearlo hacia el siglo XVIII, con la llegada de un personaje importante para la historia del circo: Philip Astley. El circo dió un giro de 360 grados, la carpa de circo y la pista qué conocemos hoy día fue creado en esta época, los números acrobáticos ecuestres fueron el origen de lo que hoy conocemos cómo "circo".

El concepto de "circo moderno" surgió en Inglaterra cuando Philip Astley, un sargento mayor de caballería procedente del regimiento de dragones de su majestad, estableció en 1768 un picadero para enseñar a montar a algunos aristócratas, en un terreno cercano a Westminster Bridge en Londres.



Philip Astley, Efemérides jinete, Recuperado de:
<https://www.scoopnest.com/es/user/NuestroDiario/1083015686832705536-efemrides-1768-el-jinete-y-acrbata-ingls-philip-astley-inaugura-el-primer-circo-de-la-era-moderna-c>



El circo tal y como lo conocemos, un espacio circular que abriga una serie específica de disciplinas artísticas es un concepto totalmente europeo surgido ya avanzado el siglo XVIII y reproduciéndose por todo el planeta con mayor o menos calidad. (Rebolledo 2001, 15).

Este es el momento de la aparición histórica del concepto de “circo”, per sé devino en nuevas corporalidades, estéticas, formas de hacer y pensar el circo. A partir de este momento y hasta la fecha el circo es una práctica itinerante y desterritorializada.

Avancemos en esta fascinante narrativa; hemos llegado al siglo XX en México, la llegada del circo fue oportuna, se dio durante la etapa conocida como el “Porfiriato”, durante y después del proceso revolucionario, el “circo” se hizo presente. La apertura comercial y la llegada del ferrocarril, símbolo de la época, permitió que llegaran las primeras familias a México.

Así fue cómo llegaron los primeros circos europeos. En esta época se comenzaron a formar y consolidar las primeras familias mexicanas de circo, es importante recalcar que en México cuando se habla de circo tradicional, se está hablando de circo tardío moderno y cuando se habla de circo moderno se está haciendo referencia al circo contemporáneo.

Cabe aclarar que esta proposición es válida si hacemos una comparativa histórica global.

Pequeñas compañías habían surgido por toda América latina, pero será hasta 1841 que surge el circo olímpico de José Soledad Aycardo, qué era ecuestre, payaso, titiritero, acróbata, pero sobre todo recitador de versos. Artista pintoresco que llenó con entusiasmo la vida de los espectáculos de México durante más de veinticinco años, a José Aycardo lo debemos considerar como el primer empresario circense mexicano, dado que incluyó ejercicios acrobáticos sobre el caballo. (Rebolledo 2018,1).

En 1853 en el patio de maroma del Paseo de la Retama, emerge la figura de José Miguel Suárez, fundador de una familia mexicana que se distinguió por su trabajo en la acrobacia ecuestre, y que cumple este año 165 años de permanencia constante en la vida circense de América Latina. Actualmente el circo de los hermanos Suárez se encuentra trabajando en las islas del caribe. (Rebolledo 2018, 1)

Circo de los Hnos. Suárez, 1872, México, Recuperado de: <https://nuevaya.com.ni/el-circo-mas-grande-de-mexico-hermanos-suarez-inicia-presentaciones-en-managua/>



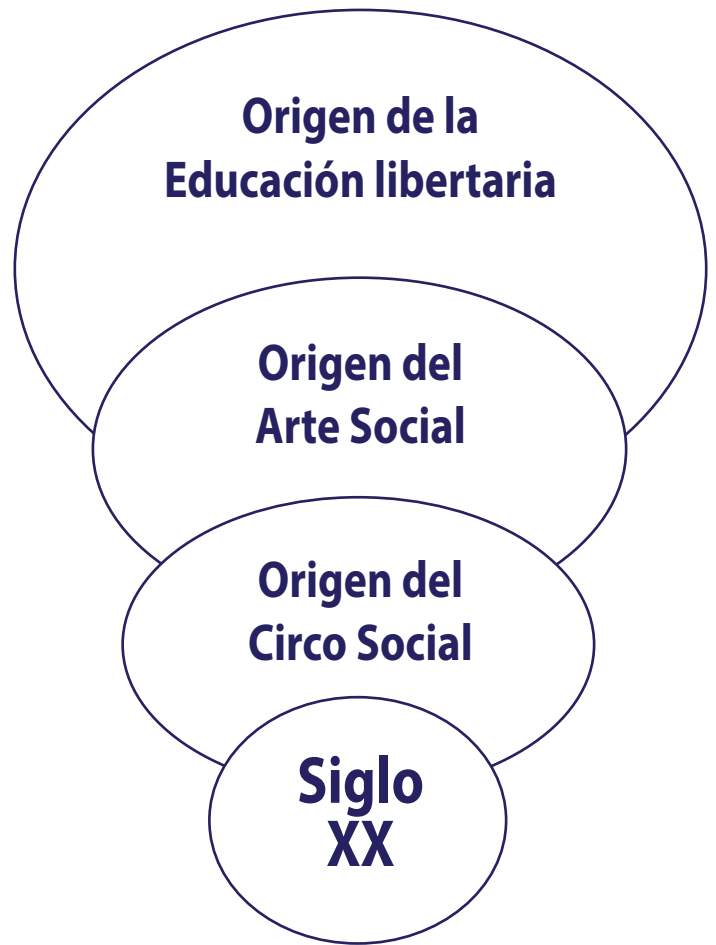
Al fragor de la lucha revolucionaria surgió el “Circo Teatro Carnaval Beas Modelo”, propiedad de Francisco Beas, para edificar su empresa contó con el apoyo económico de Francisco Villa, declarado amante del circo, especialmente de los actos ecuestres.

En pleno siglo XX fueron incontables las familias mexicanas que se involucraron en el arte circense y muchas llevan cuatro o cinco generaciones: Campa, Murillo, Cárdenas, Del Castillo, Fernandí, Rodogel, Padilla, González, Portugal, Aguilar, Ayala, Alegría, Rodríguez, Macías, Osorio, Medina, Márquez, Ortiz, Belis, España, Caballero, entre muchas otras. (Rebolledo 2001, 1)

En el orden de las ideas es importante reconocer que muchas familias circenses mexicanas cuando llegaban a los pueblos y comunidades para presentar su espectáculo formaban en la informalidad a algunos actores locales, qué a veces, eran integrados al espectáculo, con esto quiero decir qué el circo siempre ha sido social. Así comienza su historia a partir de este momento, sin base sólidas, sin currícula, ni alimentado de las ciencias sociales, pero si, de manera experiencial y totalmente empírica.

El primer registro qué tenemos de experiencias de circo social, en el entendido qué ya constituía una herramienta para trabajar con poblaciones “vulneradas” lo podemos ubicar en 1917 en Rusia, Antón Makarenko, destacado pedagogo y revolucionario, utilizó la herramienta del teatro en las casas cooperativas para niños y niñas desamparados, este sería entonces el primer esfuerzo para utilizar el arte social, con algunos elementos de las artes escénicas. Es un claro ejemplo de la utilización del arte social para la reconstrucción del tejido social.

Me parece de mayor relevancia destacar el eje rector de los siguientes tres elementos: arte social, educación libertaria y circo social, su origen se encuentra al centro de mis análisis en este y anteriores escritos.



Bruno Díaz de León Ramírez
2019, Esquema.

Este esquema es un precedente socio- histórico para el análisis de la educación libertaria, el arte social y el circo cómo herramienta de transformación social, nos dará luz para los siguientes análisis sociológicos, antropológicos, estéticos, psicológicos, etcétera, sobre estos tres grandes temas.

No podríamos entender entonces el origen del circo social, sin entender que está enmarcado en el origen del arte social, el cual también se encuadra en los inicios de la educación libertaria.



Circo contemporáneo o circo actual.

Los primeros registros de experiencias en circo social se observan a comienzos de la década de los 60's del siglo XX, por medio del proyecto del sacerdote Jesús Silva, quien creó una colonia y un circo para jóvenes vulnerables en España, llamada "La ciudad de los muchachos" y el circo de los muchachos, donde los valores eran inculcados a través de técnicas de circo, modelo que fue replicado en diversas partes del mundo. Sin embargo, esta herramienta de intervención innovadora ha sido poco documentada. (Rodríguez Bernal 2019, 4).



Circo los muchachos, 1960, España, Recuperado de: <https://www.change.org/p/ayuntamiento-de-ourense-una-calle-para-el-circo-de-los-muchachos>

Si ponemos atención a la historia del circo contemporáneo podemos dar cuenta sobre los cambios y transformaciones que ha vivido, en primer lugar, vale la pena mencionar que el circo está viviendo un proceso de "individualización" e "híper-individualización", ahora las compañías son formadas por artistas urbanos o rurales que no necesariamente pertenecen a las familias de circo, y que ejercen su profesión de manera individual o en pequeñas compañías de circo trashumantes. El circo contemporáneo no sería el mismo sin la práctica del circo social.

Así es como hemos llegado a la parte más importante de esta entrega, hemos llegado al origen del circo social.

El circo social surge como una herramienta política, educativa y social del siglo XX y atraviesa la historia del circo tardío moderno y el circo contemporáneo o "circo actual". Nace como una práctica que camina de la mano de las ciencias sociales, es una herramienta que permite intervenir en territorios específicos con poblaciones específicas para detonar procesos participativos e incidir de forma concreta mediante las disciplinas circenses en territorios específicos con condiciones particulares.

El circo social no es único y no tiene un fin en específico; afortunadamente, es una herramienta de intervención, con una gran cantidad de posibilidades a desarrollar, dependiendo de las necesidades contextuales, por ahora podemos ubicar las siguientes tipificaciones del circo social:

1. **Circo Promocional o Preventivo**
2. **Circo Recreativo**
3. **Circo Comunitario**
4. **Circo Terapéutico**
5. **Circo Empresarial**

El circo social debe ser entendido como un proceso de enseñanza-aprendizaje entre educandos y educadores a través de las técnicas circenses, favorece la integración de los grupos y permite el desarrollo seguro de las comunidades, ya sean comunidades escolares, familiares, laborales, etcétera. Es una propuesta pedagógica que permite mejorar y desarrollar valores como la cooperación, solidaridad, esfuerzo, resiliencia, comunicación, permite trabajar autoestima, confianza, auto representación, etcétera.



El circo social tiene un potencial incalculable, es el eje rector de por lo menos 200 organizaciones y colectivos a nivel internacional.

Por ahora dejó algunas preguntas para lxs lectores ¿Para qué está sirviendo el circo social? ¿Qué otras tipificaciones del circo social existen? ¿Será necesaria la creación de sinergias y redes de circo social latinoamericano? ¿Qué otras realidades no se han visibilizado desde el circo social? ¿Podrá el circo ser una empresa social sostenible? ¿Será el circo social una marca registrada o un bien público?

Bibliografía

1. Francisco Rodríguez Bernal, 2019. Historia del circo social, Colaboración para ensayo: El circo social, más allá de una experiencia estética, México. Revista digital Culturas metropolitanas + 40.
2. A. de María y Campos 1999, Veintiún años de crónica teatral en México, Vol. 1, segunda parte, México, Conaculta.
3. Julio Rebolledo, 2001, El circo en la cultura mexicana, Voces y trazos de Morelos, México.
4. Julio Rebolledo, 2018, 250 años del circo moderno en América latina, Revista Saberes de circo, Chile.
5. Alcántara Alcántara Antonio, 2012, El formador del Circo social, en <http://quadernsanima-cio.net,n°16,ISSN:1698-4404>.
Sociólogo
Bruno Díaz de León Ramírez
Director de LACCIR A.C. (Laboratorio de creaciones circenses A.C.)



APRENDIZAJES

Desafíos y consideraciones
de un músico
circense

Por Matías Jara *

El circo es popular entre las personas por la gran cantidad de artes que aglutina. Incluso quienes nunca hayan visto un espectáculo no se desentienen de la percepción general de un circo, que tiene payasos, malabaristas y acrobacias.

No obstante, no siempre es mencionada la música –y especialmente músicos– como parte del circo y su relevancia. Ya sea porque es común que los espectáculos sean hechos con pistas de audio, o porque el conjunto de músicos pasa a segundo plano. Lo que genera un pequeño vacío en torno al músico de circo.

Es por esto que el presente ensayo busca rescatar y organizar aprendizajes, consideraciones y desafíos de mi experiencia personal como baterista de una banda circense por entre los años 2017 y 2019.

Primer encuentro con el Circo

Mientras cursaba mi tercer año de universidad un amigo nos mencionó – junto a la banda a la que pertenecía– si queríamos participar en el Circo Minero. Ninguno tenía idea de la existencia de un circo dentro de la universidad. Una condición tácita que señaló nuestro amigo fue “¿ustedes saben improvisar?”, a lo que respondimos afirmativamente, por lo que marchamos a lo que sería la primera reunión e inclusión como banda al Circo Minero. Este circo está activo desde 1951 y actualmente es parte de la Universidad de La Serena. Se presenta como el primer circo integrado por estudiantes universitarios. Su espectáculo está caracterizado por ser de estilo tradicional, en el que se reúnen diversos artistas de todo el mundo (Europeo y Asiáticos, donde está el grueso del circo tradicional) para mostrar sus habilidades, estos artistas son personificados por los integrantes del circo que lo demuestran en su nombre y vestimenta.

La tradición también se manifiesta en la estructura

rígida de presentación en la que –por ejemplo– hay canciones, un grito e incluso una marcha que tienen su espacio asegurado en la presentación. Hay que tener cuenta que 69 años de existencia inevitablemente genera una tradición (y un tradicionalismo). No obstante, en el periodo en que se basa este ensayo el circo experimentó algunas variaciones, coqueteando con formas más contemporáneas en la creación de los números, así como también incluyendo temáticas a los espectáculos, que escapaban al show tradicional, lo que abría singularmente el potencial musical de las presentaciones. Este apéndice biográfico es para contextualizar la experiencia de donde surgen los siguientes acápites, además de expresar lo fortuito e inesperado de encontrar al circo como espacio para hacer música.



Aprendizajes

Abordar distintos estilos

Al revisar *la chuleta* (lista de presentación de artistas) de las presentaciones de esos años, nos encontramos con la variopinta cantidad de estilos incluidos.

De esta manera a lo largo de los años nos topábamos con Swing, Ska, Funk, Reggae, Blues, Folcklore, Metal, Cumbia, Balkan, por mencionar algunos. Incluso la marcha decimonónica del imperio austriaco “Bajo la Doble Águila” estaba por ser un antecesor histórico de la marcha circense propia, tocada por la primera banda hace más de 60 años.

Por ende fue menester conocer los elementos esenciales que destacan a cada ritmo: el contratiempo del Ska, el particular beat del reggae, la distribución de compases del Blues y sus derivados directos (Rock n’ Roll, R&B, Boogie Woogie, etc.), el beat con golpes marcados del Funk y las figuras rítmicas del Swing de las “Big Band” del siglo pasado.

A esto se le suman canciones que escapaban a nuestra conformación “básica de banda: batería, guitarra, bajo y teclado (sintetizadores). Con esto me refiero a la música clásica (entiéndase música interpretada por sinfónicas, filarmónicas y similares) y electrónica.

Por último no podíamos desentendernos de ritmos caribeños como la Guajira, Salsa y Merengue a pesar de no ser tan solicitados como otros ritmos. A lo que se le suma el Reggaeton y Trap, como ritmos más populares actualmente.

Básicamente la tarea se basó en entender “cómo suena” cada estilo. Captar sus propiedades rítmicas, melódicas y armónicas esencialmente. Pues el contraste entre el Metal y Reggae, que estaban uno tras otro en *la chuleta*, debía ser una fortaleza del show y no sonar como debilidad.

La importancia de saber improvisar

Tal como había señalado nuestro amigo, era más que necesario saber improvisar. Es decir, tener claro que en base a una progresión de acordes, su tónica –y sus elementos esenciales como señalamos arriba- poder realizar alargar las canciones de acuerdo la necesidad del momento (con solos de guitarra o teclado). Más de alguna vez fue necesario alargar canciones con tal de coordinar con el número que se presentaba en pista, para dar un cierre apropiado para la salida de escena y la presentación del siguiente número.

Ergo la improvisación se transformó en una práctica habitual como músico circense. Era muy común que tanto las introducciones (cuando las personas llegan al recinto y se acomodan en sus asientos) e interludios (pausa a mitad del espectáculo donde generalmente la gente acude al sanitario o a comprar comida) la banda debía de rellenar, ¡no puede haber tiempo muerto!

Reacción: un asunto vital

Al revisar *la chuleta* (lista de presentación de artistas) de las presentaciones de esos años, nos encontramos con la variopinta

La reacción está vinculada a la improvisación. No obstante esta se desprende cuando la sacamos de su mero contexto musical y la situamos al espectáculo circense. Ahora bien, no quiero señalar que la reacción es exclusiva del músico circense y que los demás músicos no la poseen. De ninguna manera. Lo que quiero destacar es cómo la reacción que ha de tener un músico en un espectáculo circense se tornó distinta en tanto conquistábamos nuevas funciones.





La reacción está ligada a la improvisación pues cada músico responde a las directrices, apoyos o sugerencias musicales que se van dando dentro de la banda. Pero en el circo el espectáculo declama una reacción distinta, pues la banda es parte de un espectáculo superior, por lo que la capacidad de reacción debe ser crucial para ciertos momentos: artísticos, musicales y –sobretudo- accidentales.

El gesto más claro y simple con el que se logra ejemplificar esto es con una situación en el acompañamiento a los payasos: el típico sonido de caja y platillo que remata a ciertos chistes (que se puede transcribir el sonido como ba dum tss) cuando el remate propio del chiste no es tan bueno, incluso también cuando el chiste deliberadamente quiere sonar aburrido (para efectos del número).

Pero la reacción va más allá de esto. Musicalmente se debe reaccionar al dar cuenta de que la fórmula que se está empleando no funciona muy bien. Una simple seña que permita repetir una parte de la canción pues –por ejemplo- el artista circense aun no culmina cierta acrobacia. A continuación un ejemplo similar.

Bien es sabido que el Ska y el Reggae vienen del mismo tronco musical de la música de Jamaica (como también el Dub y el Rocksteady).

De esta manera, en una ocasión en que ya se habían repetido muchas veces la melodía de El Padrino en versión Ska hasta el hastío, y al dar cuenta que una repetición más de esa conocida música comenzaría a sonar molesto, opté por tocar en ritmo Reggae, algo métricamente era factible, si los demás músicos captaban la intención. Afortunadamente así fue, logrando calzar perfecto con la entrada de un nuevo artista en escena brindando una sensación distinta, mucho más relajada.

La reacción es crucial cuando se tiene que jugar con la intensidad que se va dando en un número.

Por último, la reacción debe emplearse para los accidentes. Todos los artistas tienen noción de esta posibilidad, y si bien se busca siempre reducir al máximo estas situaciones, es complejo reducirlas en su totalidad: una caída estrepitosa, la ruptura de alguna cuerda o liga, la necesidad de tiempo para instalación, etc. Cualquier accidente que requiera de una entrada musical para disipar la hostil situación ocurrida exige una reacción rápido del músico: se le enfoca y comienza a tocar, que el show debe continuar.



Desafíos propios del músico circense.

Ensayo

El ensayo para un músico circense es particular, pues funciona en distintos niveles. Cada persona debe ensayar por su cuenta el instrumento que interpreta. A su vez, la banda debe constantemente reunirse a aprender y adaptar las canciones del espectáculo venidero, además de improvisar constantemente (¡hay que mejorar la reacción!). A esto se le suma, los ensayos para cada número con sus respectivos artistas, afinar detalles e ir puliendo hasta la perfección para entender la mecánica y dinámica propia del número. Por último, están los ensayos generales, aquellos en que se prueba toda la puesta en escena.

Todos estos niveles deben tenerse en cuenta al momento de querer asumir y de organizar una banda de circo.

Concentración

Todo artista debe estar particularmente concentrado para su puesta en escena, eso es de perogrullo. La peculiaridad aquí, es que el músico circense ha de estar preocupado de; su instrumento, ¡no vaya a dar algún golpe o nota en falso!; la banda, estar sincronizados y dar cuenta de interpretar bien en conjunto; el número, se debe estar atento para reaccionar oportunamente a cualquier cosa que ocurra; el ambiente; aquí entran todos los elementos que se suman a la sinergia del momento como el público, las luces y –por sobre todo-, el sonido.

Amplificación

Si bien muchas veces escapa de la posibilidad del músico la decisión sobre esto, debe de existir una preocupación constante, pues hasta el instrumentista más virtuoso puede sonar mediocre con una amplificación que no de abasto.

Por otro lado, la amplificación ayuda a generar el ambiente deseado el “paisaje musical”, para que lo auditivo este a mismo nivel de lo visual. Aquella sensación envolvente que permite una buena amplificación ayudara sin dudas a la inmersión del público al espectáculo.

Consideraciones para quien quiera musicalizar un circo

¿Cómo elaborar un acto?

El gran dilema ¿Cómo partir? Es necesario entender la intención que los artistas quieran dar al número (motivaciones y emociones) para que estos sean acompañados de la manera más oportuna

Por otro lado la manera más fácil para comenzar es que quien creará el número sugiera unas cuantas canciones que considere óptimas, a lo que los músicos evaluarán y responderán según sea.

También está la opción de crear desde cero la música, lo que no debe ser necesariamente una obra muy compleja. Una simple progresión de acordes que permita jugar con las intensidades e intenciones puede funcionar perfectamente. Por supuesto esto debe estar mediado siempre por los ensayos respectivos para lograr coordinación y pulcritud (¡Cuánto sufrimos para que las bailarinas movieran la cadera a tiempo con el golpe de la caja!).

Es necesario que aquellos actos que requieran diálogo -como los payasos- es vital que los músicos ensayen con las rutinas para incluir canciones, musicalización de las escenas y aportando lo efectos de sonido (que pueden ser muy bien aprovechados acá). Entendiéndose que el ensayo es de participación mucho más directa, como un interlocutor más dentro de la dinámica del número.



Esto bien podría verse esquematizado bajo un método deductivo de creación, haciendo el símil –y adaptándolo, por supuesto- con el método científico. Ya que es a partir de ideas generales o estructurales se desglosa gradualmente la creación de cada número. Para aquel espectáculo que era más tradicional se tenía un horizonte claro (aquel que se mencionó en un principio). Más presente aun cuando se escogía alguna temática, aquello guiaba el conjunto números así como también lo individual. A su vez, a nivel de banda se generó un “conocimiento práctico” que ciertamente guiaba la generalidad de nuestro actuar como banda, tanto en la creación como en la ejecución (que música usar, con qué partir, que cambios hacer entremedio, entre otras cosas)

Claro que esto es solamente una teorización a partir de una singular experiencia. Bien sabido es que la creación artística desdibuja estas formas, escapa de estos esquemas para crear los propios, así como cada conjunto.



Musicalizar no es solo incluir canciones

La idea de “da lo mismo que canción” no puede ser más dañina para un número. Puede ser una postura muy propia de quien no es muy cercano o interesado en la música dentro de un espectáculo, pero hay que entender que la música en vivo tiene un potencial enorme para precisamente dar vida a un número, para intensificar sus características de manera sinigual.

En este sentido, una canción no es lo mismo que una musicalización, una pista no es lo mismo que una interpretación. Las intencionalidades conjuntas de los ejecutantes deben considerarse para alimentar un espectáculo, y así deben entenderlo todos los participantes, no solo los músicos.

Por lo que la misión del músico será que la música escogida (canción, improvisación, lo que sea) permita un fluir oportuno del número. Aquí es donde logramos ciertas elecciones predilectas para algunos números: el Ska funciona muy bien con los malabares por su contratiempo que tensiona y da la impresión de apresurar los trucos, el Metal con la manipulación de fuego, para destacar la intensidad y peligrosidad, el Swing (y electro-swing) acompaña muy bien al Hula Hoop, por mencionar algunos.

Ahora bien, en un sentido más profundo los músicos construirán gran parte del “paisaje sonoro”, aquel que aporta al sentido total que transmite el espectáculo a quien lo presencia y experimenta en sus múltiples formas, tal como señala la Dra. María Teresa Devia (2018):

“La música, como sonido organizado de un paisaje sonoro particular, posee denominación geográfica y sello de origen y, aunque el grupo humano que la produce habite lejos de nuestras fronteras territoriales, somos capaces de reconocerlos como “otros”, participar de la diversidad y asignarles valor cultural a partir de la propia reelaboración estética sonora, subjetiva y emocional.”



De esta explicación se puede decir mucho al situarla en la música en del espectáculo circense. Tal como se expresa en la cita las canciones le dan sentido e identidad –en este caso- al espectáculo. Si una canción muy popular es interpretada en un show, esta cobra el sentido que se le atribuye en éste, se “reviste” de nuevas emocionalidades, se le asocia a aquella pirueta o a aquel truco. Incluso más allá, se le asocia a cierta emoción (reelaboración subjetiva y emocional) que recordará el espectador cuando escuche nuevamente esa canción o recuerde gratamente el espectáculo tiempo después.

Por eso no es baladí la música por escoger, ni mucho menos la interpretación, ensayo, creación, etc., pues todo ello aportará a la experiencia del espectáculo. La musicalización debe buscar deliberadamente agregar tristeza, alegría, sensualidad, rabia u otras emociones y sensaciones a lo que se está presentando. Todo esto para que todos los presentes (público y artistas) experimenten y reconozcan al circo en su conjunto, se genere una pequeña comunidad in situ, pues compartirán aquellas emociones transmitidas –y retribuidas- para el espectáculo.

Ser parte de un show y no el centro de él

Aquí yace la diferencia elemental entre tocar en un concierto y en un circo. En el primer caso, el músico ha de ser el punto central del espectáculo, concentrará el interés, responsabilidad visual del show y de la puesta en escena. Mientras que en el circo todo lo que haga forma parte de algo superior, de un espectáculo en que los músicos aportarán una parte del paisaje: lo sonoro. En este sentido debe de ampliarse la perspectiva de lo que implica la puesta de escena del músico pues (al igual como se planteó en los ensayos) el aporte del músico funciona en distintos niveles. Hay un enfoque más colectivo y amplio de la creación y ejecución.



Palabras Finales

Esta breve sistematización de mi experiencia como músico circense bien puede servir para aquellos músicos que no consideraban el circo como un espacio de creación y crecimiento musical. Así como también puede ser una motivación para aquellas compañías o grupos de circo para que consideren la inclusión de música en vivo. Este breve aporte bien puede ser una guía para los indecisos, o un apoyo para los motivados.

Tal vez falte mencionar otros elementos: responsabilidad, creatividad, compañerismo, coordinación, la aceptación a la crítica, etc. Pero son elementos que comparte cualquier otro artista circense o que están implícitos en los apartados mencionados anteriormente.

Finalmente, quisiera destacar que el potencial artístico que resulta de la amalgama de circo y música en vivo (circenses y músicos) comprende un estadio de arte mucho más elevado, un espectáculo que podría superar inclusive las expectativas de los mismos artistas.

(*) *Baterista en banda Santos de Helena en Circo Minero. Egresado de Pedagogía en Historia y Geografía, Universidad de La Serena.*

Referencia:

Devia, María Teresa (2018) "Sonido, cuerpo y memoria: una forma de mirar la escucha desde lo individual-colectivo" en Ossa, C. editor (2018) Escenas de Frontera: Educación, Currículo y Política" pp.226-237.





LA CARPA DE CIRCO

El siguiente artículo nace a partir de tres entrevistas, realizadas a tres referentes de la cultura circense actual, vinculados con carpas de circo. Quiero dar mi más profundo agradecimiento al coordinador de la Mini Compañía, técnico de montaje, parte del equipo de Circo del Mundo Chile; al director y productor de Circo Tranzat, Uruguay y al director Ejecutivo de Carpa Azul, Chile. Tres personas que a lo largo de mi vida artística y personal estuvieron presentes en distintos momentos como artistas y referentes. Con humildad y reconocimiento... deseando larga vida al circo.

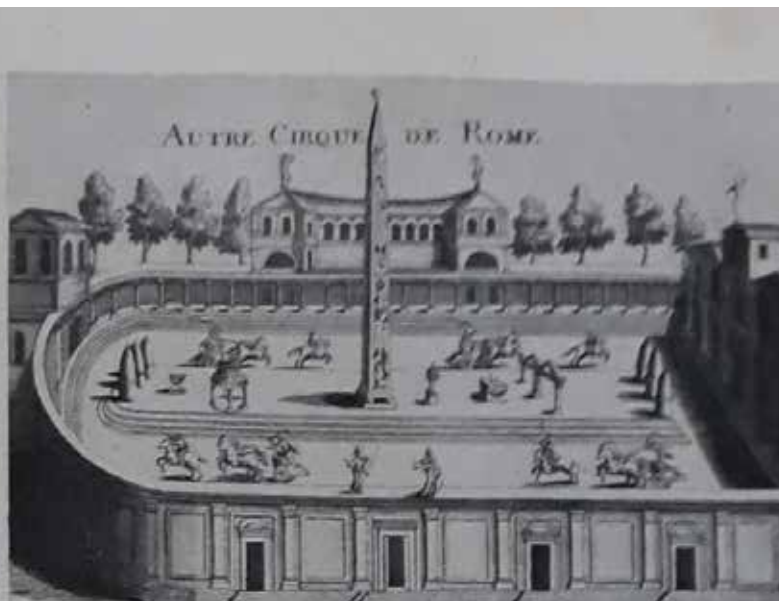
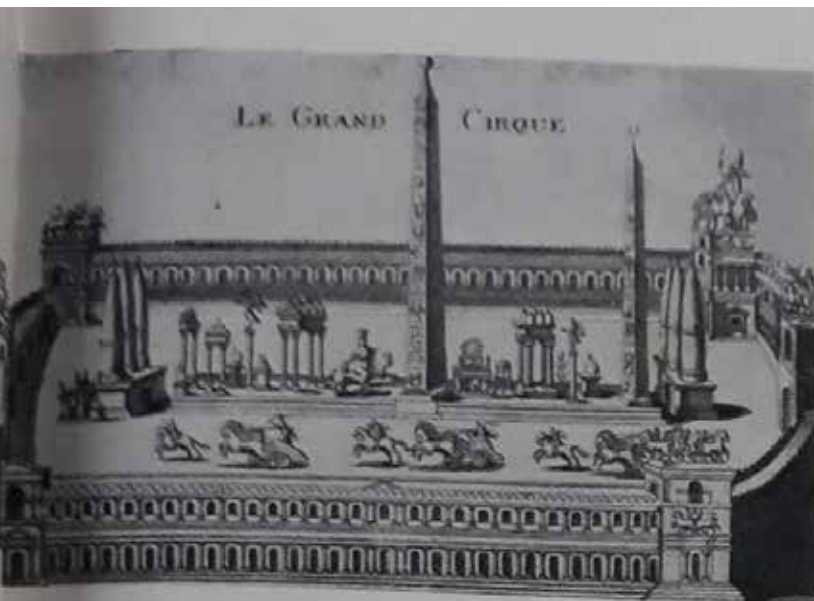
La carpa de circo como elemento traspasa su fin utilitario - en el sentido meramente material- para el que originalmente fue creada, albergando nuevas connotaciones a través de los tiempos y lugares por donde se despliega. La carpa de circo es una obra en sí misma; donde ella está erguida se despliega como artefacto cultural, y a lo largo y ancho de los mundos ha sido madre que acoge a todas sus hijas e hijos, como útero infinito que pervive en la historia de la humanidad.

En palabras de Isava nos preguntamos ¿qué es lo que “se pone en obra” en un artefacto cultural?

La respuesta se dibuja, precisamente, a partir del calificativo “cultural”: lo que en este artefacto se hace obra y opera simultáneamente es la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones. Estos artefactos tienen o pueden tener, utilidad, pero ésta no agota su existencia; pueden asimismo alcanzar habitualidad, pero no al punto de reducirse a una pura materialidad (2009: 443)

La carpa de circo a través de la historia

El concepto de circo como lo conocemos, nace en la modernidad, si bien la palabra original viene del latín “circus”, y refiere al espacio de entretenimiento donde se practicaban demostraciones de luchas romanas cuando gladiadores - en su mayoría hombres, si bien hubo mujeres gladiadoras- se enfrentaban a bestias salvajes, aludiendo al dominio de la especie humana sobre la naturaleza así como hacia su propia especie, compitiendo consigo misma ante la exaltación de fuerza y barbarie a la que también debería someterse.



Les Cirques de Rome.



Serán el estadio griego y romano vestigios de estos espacios arquitectónicos destinados a tal cometido. Encontramos en estas construcciones del S.IX antes de la era cristiana, espacios que se sucedieron, desde una forma rectangular a una semi circular, con graderías y palcos, donde convivían por un espacio de tiempo tanto emperadores como el pueblo, como en la matriz sagrada de la lucha por la supervivencia. Será característica que tomarán más adelante las carpas del circo contemporáneo en su disposición de espacio circular - ovalado o avellanaado-, y esa interrelación de clases sociales convergiendo en un mismo lugar destinado originalmente al entretenimiento.

El circo como concepto moderno nació a fines del S XVIII en Londres, cuando un suboficial retirado de caballería Philip Astley comenzó a dar clases de equitación para la alta burguesía. Para ello el primer espacio de práctica fue al aire libre, construido de forma semi circular pensado para utilizar la fuerza centrífuga al realizar proezas en equilibrio y velocidad sobre los caballos. Se llamó picadero, y su componente principal fue de arena, tierra y aserrín. Este espacio se fue transformado, a modo de anfiteatro cerrado de madera con techo donde se cobraba una entrada para asistir, incorporando a las acrobacias ecuestres, artistas de ferias populares que realizaban proezas con sus cuerpos, contorsionismo y acrobacias grupales, así como pantomimas, transformándose así en un nuevo espectáculo. A partir de aquí se sucedieron nuevas compañías, apareciendo la competencia y la imitación de los elementos que habilitaron desarrollar esta nueva industria cultural de la modernidad que además tomó su nombre propio: El Circo.

Con el desarrollo del capitalismo, el circo fue cobijo de todas las clases sociales, como espacio casi onírico, donde todo cabía, se entremezclaba y se perpetuaba. Espacio de distensión para la opresión del trabajo, encontró su aceptación tanto como su crítica por invertir el orden social establecido. La inversión de los cuerpos, desafiante, sensual e incluso aberrante, la exposición explícita de lo bello y lo repulsivo, la posibilidad de lograr lo imposible, superando el miedo a las fatalidades, le hicieron buscar nuevos confines a donde llegar, ya que su permanencia en lugares fijos generaba tensión en ese mundo de la urbe que se montaba al desarrollarse las ciudades. Así nacieron las carpas de circo, en principio como grandes toldos con un mástil central a modo de paraguas, para oficiar de escenario itinerante.

Característica peculiar y única de las artes escénicas, el circo es el primer espectáculo que toma esta arquitectura efímera como componente tradicional. Y sin proponerse traspasar su primer cometido de mover la escena y la obra de un pueblo a otro, la propia itinerancia de la carpa de circo se convirtió en un espacio transmisor de cultura, en lugar de encuentro de vecinas y vecinos, en casa, en escuela, en espacio atemporal dejando su marca cuando se va, como huella de gigante que se esfuma al viento.

“En el predio del castillo de Piria, donde hace ya seis años que vamos cada temporada, sigue marcada la zanja” comenta el director de Circo Tranzat (1) . La zanja es una condición que no deja de hacerse en Uruguay alrededor del armado para evitar inundaciones si hay lluvias, lo cual es habitual en el año por tener un clima templado.



Los artefactos culturales como la carpa, constituyen formas complejas de significación que sólo en la “cercanía”, como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en complejas formas de interrogar y teorizar la cultura. Una nueva forma de existencia se cierne sobre este conjunto heterogéneo y heteróclito de artefactos: la de llevar inscrita la cultura que los produce y, con dicha inscripción, la posibilidad de verla, repensarla, e incluso transformarla (Isava, 2009:450)

En el caso chileno de Carpa Azul (2), que permaneció erguida por diez años como espacio y centro cultural autogestivo para el desarrollo del circo, nos cuenta uno de sus gestores - y director ejecutivo - que la misma fue centro de reunión, de reflexión, de puesta en obra de espectáculos circenses y residencia creativa de artistas y obras, traspasando su existencia como objeto tangible. Tal es así que a pesar de que la misma se ha bajado luego de deteriorarse con el paso del tiempo, y sin haber obtenido fondos para su reestructura, pervive el espacio físico donde se encontraba, y sus diversos agentes se reúnen organizados en asambleas, abriéndose una nueva visión, un horizonte que se amplifica, porque permanece el lazo creativo, constructivo y reflexivo de las personas que la sostuvieron y gestaron proyectos en su interior. Autores como Adorno y Horkheimer, sostenían que en la época de la Industria Cultural y los avances tecnológicos, las masas se hallan sometidas a un poder totalizador del capital, lo que lleva a que desaparezca así el lugar para la individuación que prometía el liberalismo y la modernidad ilustrada. La alienación del individuo que es el resultado de la dialéctica de la ilustración está garantizada por la identificación del mismo con la estandarización de la oferta de productos culturales, provocando una atrofia de la imaginación y de la espontaneidad.

El circo se reinventa, como en la Carpa Azul, escapando a esta alienación de la cultura de consumo superficial, y donde hubo carpa, se proyectan nuevas formas de habitar el espacio, en relación con la comunidad y demás agentes sociales; a la vez se levantan ahora estructuras de circo que habilitan puestas en escena al aire libre y entrenamiento de artistas, como parte de la nueva arquitectura que define este proyecto y centro cultural. Sabemos que finalmente es a través de alianzas con los sectores destinados al desarrollo de la cultura - ministerios, asociaciones - que realmente se podrá promover, valorar y legitimar el sector circense. *Son las políticas culturales las que deben tener injerencia en las industrias culturales, para “proteger” a la cultura de una lógica puramente mercantil y promover prácticas sociales en consonancia con una “democratización cultural”.* (Szpilbarg D, 2014:106)

En este devenir histórico, la carpa, como iconografía representa al circo en general, más allá de que hablemos materialmente de circos con o sin ella. Exponentes del nuevo circo la han adoptado con múltiples funciones, y entre ellas destacamos su espacio como lugar de enseñanza. Tal es el caso de Circo del Mundo en Chile, que desde hace veinticinco años se desarrolla como Organización no gubernamental, y tiene como sede a la carpa de circo. Hoy en día cuenta con la carpa “La Afortunada” - su nombre se debe a haberse salvado de una nevada - y una carpa aledaña, donde se llevan a cabo talleres, clínicas, el proyecto de Circo Social, en la lucha permanente de incidir en una transformación social a través del arte circense como transmisor de cultura, de expresión humana libertaria y comprometida con la comunidad, y la Escuela de Artes Circenses (3) para dar continuidad y profesionalización a quienes desean desarrollar su carrera artística circense.





Luego de diversos procesos, diez años más tarde el Estado decidió remodelar el espacio físico, y como una compensación transitoria otorgó dinero como medida de reparación que se destinó a la compra de la carpa de circo para oficiar de lugar donde seguir desarrollando las propuestas, erguida en un predio de otro espacio de la ciudad. Al día de hoy no se ha habilitado el retorno al espacio original, y la carpa se ha destruido por su desgaste natural. El movimiento genuino de las y los artistas circenses que se han involucrado, sigue vigente tomando nuevos impulsos creativos y organizativos.

Tener una carpa

Tener una carpa implica un trabajo en equipo de los más fraterno, como el circo mismo, donde cada rol es importante y necesario. La decisión de su llegada amerita una responsabilidad y un cuidado compartido no menores.

Su montaje en una obra de arquitectura e ingeniería en sí misma. Se trazan sus planos de ubicación, la lista de materiales, donde no puede faltar una linga, un tornillo, mosquetones y todos los elementos de seguridad que el equipo de montaje repasa una y otra vez. Se trabaja de a pares, con una seguridad extrema, y en los entrevistados hay coincidencia en que el número es no menor a ocho personas, y un ideal de doce dependiendo de su tamaño.

El peso de la carpa Tranzat y de la Afortunada oscila en las dos toneladas y media; en el caso de la Afortunada, hablamos de una carpa de 36 metros por 22 metros, así como la Carpa Azul construida por el maestro de oficio Juan Carlos Audich con un diámetro de 20 metros y ocho metros de altura.

Las carpas se montan a pulso, a fuerza de la propia tracción humana. En Uruguay durante las convenciones de circo, se suman voluntarias/os además del equipo permanente, y en ocasiones se ha cambiado la ayuda por una entrada al evento.



Desde todas las épocas la llegada de los circos con sus carruajes y desfiles exóticos, anticipaba esos días de misterios dentro de esas mágicas tolderías. En las zonas más alejadas se sabía si había función cuando ondeaban al viento los banderines como señales de humo en la cúspide de la carpa.

Aplanar el terreno, cavar zanjas, colocar cada estaca a marronzos, todo es parte de su encanto...como pájaro que prepara el lugar del nido, para la llegada de una nueva vida.

La producción escénica, la creatividad colectiva, vivir en troupes de circo- tanto si se es de tradición familiar, como en convivencias temporales con artistas que se unen para llevar a cabo obras y giras-, generar espacios educativos, de reflexión, conversatorios y asambleas, son cualidades de resistencia, permanencia y solidaridad que se gestan en su interior, y a la vez traspasan sus fronteras.

La multiplicidad de tareas y roles

Cada compañía define roles y divide sus tareas, pero desde siempre, son múltiples, y se interrelacionan. Artistas que se convierten en peones al montar la carpa, en técnicos/os de sonido, en productores, así como participan en las más diversas situaciones, como la acróbata aérea del staff permanente en la compañía Tranzat, quien - rompiendo esquemas patriarcales- ha hecho el curso oficial de conducción de carga pesada, y es quien conduce el autobús de 12 metros, con un tráiler de 9 metros donde viajan la troupe, la utilería y la carpa cuando salen de gira. Esta horizontalidad de funciones, reafirma la solidaridad y acuerdos no tan jerarquizados como hay en otras manifestaciones artísticas, así como da cuenta de la comunión en todo el proceso creativo, tanto en su invención, como en su ejecución.

La sensibilidad que despierta el circo... la carpa

La magia de la carpa es algo inigualable, *“la sensibilidad que genera el circo tiene una mística y una magia interna, que está en el ADN”* (4)

La carpa de circo como símbolo de esta manifestación humana, hereda ser la matriz, reconocida madre de este antiguo arte popular. El historiador uruguayo Juan González Urtiaga cita respecto a los circos criollos

Las gradas del circo en torno al picadero, mezclaron las diferencias sociales. El duende de la carpa los envolvía a todos por igual. No importó la precariedad de algunos espectáculos, ni los remiendos de las lonas, para que el espíritu popular gozara plenamente...tras los payasos correteaban los gurises como brotados de la tierra, ofreciéndose a realizar tareas y ganarse así una entrada al gallinero. Por la noche trepados a los más altos de los tablones horizontales, festejaban las contorsiones y volteretas de los pruebistas (González U, 2003: 18)

Se puede cambiar la percepción de la vida a través del arte, y el Arte Circense tiene ese potencial único de la creatividad permanente, de la perseverancia para el aprendizaje, para la autogestión, para la producción, para una enseñanza popular desde la corporeidad como cualidad integradora del ser, y no meramente virtuosa en sus habilidades físicas. La carpa de circo da cabida a toda expresión humana englobando diversas maneras de ser concebida y colectivizada. Como artefacto de la industria cultural, y de las industrias creativas (5), habita tanto dentro de la lógica del mercado, como escapa a ella por su capacidad de resignificarse, de ser trashumante, poli cultural e insolente.

Estructura colosal, y a la vez tan vulnerable, a los climas y tiempos, democratiza la cultura; dentro suyo los sentidos se acrecientan, se respiran, se transpiran. El silencio que se entrelaza en sus cientos o miles de espectadores para sostener en una red invisible a cada acróbata en su vuelo perfecto, la explosión de la carcajada imposible de ser contenida frente a las irreverencias burlescas, el surrealismo de sus personajes...su suelo, su tierra, la humedad del ambiente, la cercanía entre público y artistas, son algunas de las pizcas que acrecientan las emociones que una carpa de circo despierta.



La cultura no sólo se acerca a la economía, sino que es reapropiada como una herramienta o recurso político...se encuentra asociada al desarrollo de la sociedad, es necesario atender a sus necesidades ya que además es un ámbito de sociabilidad por excelencia" (Sosnowsky S, en Szpilbarg, 2014:108).

Visibilizar el campo de saber de las artes escénicas del circo también desde sus elementos más estructurales, habilita a seguir reconociéndolo como un sector importante en el acervo cultural de cada país donde se viene desarrollando. Las Artes Circenses son patrimonio de la humanidad toda, y la necesidad de apostar a su desarrollo desde políticas públicas no precarias se hace urgente. El circo es resiliente, y su poder de ser flexible y versátil a las más diversas circunstancias le hace sostener una capacidad reflexiva y creativa que no se detiene. Seguimos creyendo, seguimos creando.

La primera vez que estuve en un circo, había animales...vi un elefante tan de cerca, que aún recuerdo su olor, sus arrugas, sus orejas y trompa gigantes y esa pena que me dio.

La primera vez que estuve en un circo, no me alcanzaba el largo del cuello para seguir el balanceo de aquella trapecista...y me dije a mí misma, yo quiero hacer eso...

La primera vez que estuve en un circo, me reí como nunca con aquel payaso...

Tenía cinco años, y aún siento la emoción de aquel día, que marcó mi vida para siempre...

La primera vez que actué en una carpa de circo, fue luego de dar clases por veinte años...y mis dos hijos veían a la trapecista sabiendo que esa era su mamá.

Y al otro día de la función, me senté como espectadora de una nueva obra en el Festival de circo, y al ratito una familia me pidió una foto, porque reconocieron aquellas trencitas con tules rojos en mi cabello...y a esa niña que me miraba atónita y me agarraba la mano, le dije que lo intentara, que ella podía, que existen los sueños...

BIBLIOGRAFÍA

Duarte Rodrigo (2011), *Constelaciones*, Revista de teoría crítica No 3, Industria Cultural 2.0, artículo (P. 90-117)

Isava Miguel (2009), *Breve introducción a los Artefactos Culturales*, Estudios 17:34, (439-452)

González Urriaga Juan (2003), *El circo criollo en el Uruguay. Sus artistas, su repertorio y su vocabulario*. Ed. ONPLI, Montevideo

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1994) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez, Ed Trotta, Barcelona.

SEIBEL, Beatriz (1993) *Historia del Circo*, editorial A.B.R.N producciones gráficas, Buenos Aires.

Szpilbarg Daniela (2014), *De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos*, Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, issn 1515-7180, Vol. 16 N.º 2. Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, INCIHUSA – CONICET, Mendoza www.estudiosdefilosofia.com.ar – ISSN en línea 1851-9490 / Mendoza Artículos (99-112)

(1) *Circo Tranzat es uno de los principales exponentes del circo contemporáneo en Uruguay. Como antecedentes se destaca el surgimiento de su compañía entrelazando artistas uruguayas/os y franceses. A la vez es la primera compañía de circo contemporáneo que trae una carpa de circo al país. En temporada turística de verano, hace seis años que se levanta la misma con propuestas artísticas circenses, en Piriápolis, municipio de Maldonado, en un predio que cuenta con el castillo "Piria".*

(2) *Carpa Azul nació como parte de un proyecto en la ciudad de Valparaíso llamado Parque Cultural, lugar que fue tomado y recuperado de la ex cárcel y gestionado desde 2002 por artistas, agentes sociales y otras organizaciones del Estado para impulsar las artes en general y la cultura popular.*

(3) *La misma forma parte de la Federación Mundial de Escuelas de Circo (FEDEC), organismo que convoca y reconoce escuelas y universidades de circo en el mundo.*

(4) *En palabras del coordinador de docentes en la escuela del Circo del Mundo, Chile.*

(5) *En 2007, el gobierno de Uruguay fundó el Departamento de Industrias Creativas; en Chile se implementó en Valparaíso en 2008 el Programa Territorial Integrado de Industrias Creativas.*



3 CARAS DEL PAYASO CHILEN



UNA FAMILIA
DE TONYS



UN
EXCÉNTRICO



UN MIMO

por Ramon Bech i Batlle

El presente artículo ilustra tres realidades distintas del arte del payaso chileno o lo que es lo mismo, tres maneras distintas de hacer reír al prójimo. La primera es la historia de Los Caluga, la más ilustre y prolífica dinastía de tonys chileno, cuya actividad se ha centrado en los circos tradicionales. Juan Carlos Muñoz Navarro, Baltabarín, ha sido el primer excéntrico chileno en trabajar en un espectáculo de Cirque du Soleil, Totem. Compagina su actividad interpretativa con la creación y dirección de sus propios espectáculos así como la formación de clowns. Rodolfo Alejandro Meneses Olivares, Tuga, es un mimo con personalidad propia que ha hecho de la calle su escenario habitual. Este artículo está dedicado a la memoria de mi amigo y gran historiador mexicano Julio Revollo Cárdenas, recientemente fallecido.

2.- Una familia de tonys: Los Caluga

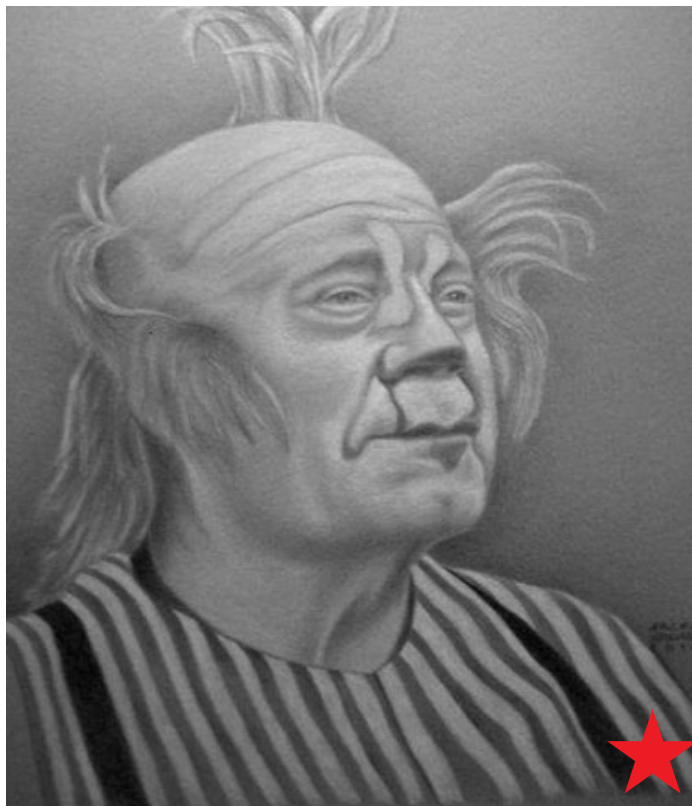
Abraham Lillo Machuca, más conocido como el Tony Caluga, el payaso chileno más popular y querido, nació el 6 de enero de 1916 en Sierra Gorda, Antofagasta. Su importancia es tal que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través del gobierno de Chile, entrega, desde 2017, el premio Tony Caluga como un reconocimiento a la trayectoria circense de los artistas circenses nacionales más destacados.

Su vocación como payaso despertó a temprana edad y con tan solo 9 años decidió enrolarse en un circo. Su primer nombre de payaso fue Machuquita, diminutivo de su segundo apellido, que cambió en 1931 por el de Tony Caluga, nombre de un caramelo llamado Caluga que se vendía a peso por todas partes.

Después de trabajar en el Circo de los Hermanos Corales llegó al de Las Águilas Humanas de don Enrique Venturino, donde compartió pista con el renombrado clown Pollito Pérez. Se casó con María Teresa San Martín (20/09/1927-17/11/1980), una domadora de perros, con la que tuvo tres hijos: Abraham, Enriqueta y Juana.

Abraham fue el único de los tres hermanos que siguió los pasos de su progenitor. Juana trabajó de joven como contorsionista y malabarista mientras que Enriqueta abandonó la vida circense. Caluga jr. debutó en Buenos Aires en la pista del Circo de los Hermanos Stevanovic. Por aquel entonces los niños no podían trabajar pero era tanta su ilusión que su padre convenció a un enanito para que su hijo le sustituyera. Una vez finalizada la estancia en Argentina regresaron a Chile, enrolándose en el Circo de Las Águilas Humanas, donde Caluga jr. se integró como payaso. Allí formó un dúo con Cumparsita, destacando en el apartado musical como acordeonista acompañado por su compañero con las botellas.

Tony Caluga quiso sacar rédito de su popularidad creando su propio establecimiento ambulante. El Circo del Tony Caluga supuso un nuevo reto para padre e hijo. El primero tuvo que compaginar su trabajo como artista con el de empresario, llegando a presidir el Sindicato Circense de Chile. Bajo su mandato se aprobó la Ley de previsión para los artistas circenses. Caluga jr., por su parte, también tuvo que afrontar un doble desafío: a la responsabilidad de estar a la altura de su progenitor se unió la presión de ser el hijo del dueño.



. El sueño de convertirse en un gran artista le despertó las ansias por aprender de quien pudiera enseñarle. Un circo dotado con una orquesta formada por una veintena de músicos era una oportunidad única para continuar con su formación musical. Así fue como, entre otros instrumentos, aprendió a tocar la trompeta, el trombón, la batería, el bajo y los teclados. Incapaz de leer un pentagrama desarrolló una extraordinaria habilidad para tocar de oído. La renovación anual del elenco no hacía sino favorecer su aprendizaje. Entre otros, aprendió los trapecios volantes con los Valencia y perfeccionó su comicidad junto a Chaguito y Tintolio –hijos del payaso Choricito–.

Tony Caluga, sabedor de la importancia de la comicidad en un espectáculo circense, armó en 1968 el Circo de los 20 Payasos, con el que recorrió Perú, regresando posteriormente a Chile. Todo ello aceleró el aprendizaje de Caluga jr., quien formó pareja musical con el payaso Finito, especialista de los tubos musicales, y posteriormente trabajó en el formato de trío con el excéntrico musical Tomás Corales y su esposa. En 1970 decidió valerse por sí mismo, presentándose en solitario como payaso musical tocando los cascabeles. Al mismo tiempo continuó perfeccionando su habilidad en los trapecios volantes hasta que una caída provocó el abandono de esta especialidad.

El destino quiso que el productor Jorge Pedreros se cruzara en el camino de Caluga jr., abriéndole las puertas de la televisión chilena con Dingolondango. Pero no sería hasta 1979 cuando se convertiría en una estrella televisiva gracias a sus apariciones en el Festival de la Una. Caluga jr. exprimió tanto como pudo el tirón televisivo y no fue hasta 1987 que volvió al mundo del circo, marchándose al extranjero para trabajar en establecimientos como el Magic Circus de Puerto Rico.

El Circo del Tony Caluga fue el último circo chileno que cerró durante la época de la dictadura de Pinochet. El cese de su actividad fue debido a la tristeza que embargó al payaso después de enviudar. Pasaron más de treinta años hasta que su nieto Gigio decidió reabrirlo en 2010.

Las vivencias del patriarca se convirtieron, en 1994, gracias al dramaturgo y director Andrés del Bosque, en una exitosa obra teatral: Las siete vidas del Tony Caluga. Abraham Lillo Machuca falleció pocos años después a los 81 años de edad.

La tercera generación de los Caluga está formada por los hijos de Abraham Lillo San Martín (06/01/1949), y su esposa Gloria Ahumada (10/02/1953):

- Moñito Caluga (María Ester, 24/10/1973)
- Gigio Caluga (Abraham, 19/09/1974)
- Cototito Caluga (Guillermo Carlos, 11/12/1975)
- Candy Caluga (Alexis Erik, 22/02/1978)
- Microbio Caluga (Sebastián Enrique, 13/04/1984)
- Filito Caluga (Benjamín Edwards Felipe, 12/08/1988)

La primogénita fue bautizada artísticamente como Moñito, nombre de payaso de Carlos Ahumada, padre de la esposa de Caluga junior. Abraham debe su nombre artístico en honor a Topo Gigio, un ratoncito que protagonizaba un programa televisivo que apareció en distintos canales de televisión chilenos. Cototito se llamó así porque este fue el primer nombre de payaso utilizado por Caluga jr. El nombre artístico de Candy Palomar fue idea del Tata Caprario, inspirado en la idea de que candy era por aquel entonces un pequeño dulce de caramelo. Cuando Alexis creció sustituyó el apelativo Palomar por Caluga. Fue el trapequista Collo quien puso a Sebastián Enrique Lillo Ahumada el nombre artístico de Microbio porque era un niño muy travieso que contagiaba su espíritu inquieto y transgresor a sus amigos para que le secundaran en sus gamberradas. El primer nombre artístico de Benjamín fue Micromachín. Cuando debutó apresuradamente para sustituir a Microbio, en el Circo de los Mazzini, pasó a llamarse Filito porque es alto y delgado como unas patatas fritas que se comercializaban en su infancia.





Moñito, además de presentar su acto de círculo aéreo, ha sido la encargada de sustituir a sus hermanos cuando uno de ellos estaba enfermo: salía a la pista caracterizada como payaso con atuendos masculinos y al final su padre desvelaba al público que en realidad era una mujer. Actualmente es la encargada de la venta de fotografías del Circo Tony Caluga dirigido por su hermano Gigio, quien durante muchos años fue el payaso estrella del Circo Hermanos Fuentes Gasca. Después de especializarse como técnico de sonido decidió convertirse en empresario.

Cototito debutó a los 9 años en un gimnasio junto a su primo Antonio Cárdenas, el payaso Choricito jr. Cototito formó duo tres años después con su hermano Candy. Ambos actuaban en fiestas infantiles, cumpleaños y eventos sociales de todo tipo hasta que cinco años después debutaron por las Fiestas Patrias de Santiago de Chile en la pista del Circo Águilas Humanas.

Allí formaron cuarteto junto a su hermano Gigio y su papá Caluga jr. En el elenco figuraba su abuelo junto a otros payasos como Coligue, Pepito, Carchiya, Varilla y Polilla.

Las ganas de Candy de tener nuevas experiencias como payaso le llevaron a independizarse, abandonando el núcleo familiar para trasladarse a Venezuela, ingresando, en octubre de 1998, en el Circo de los Valentinós, de don Juventino Fuentes, donde permaneció durante siete años.

Alexis y su esposa Cinthia Karina Vázquez Barajas (22/12/1986) crearon, en 2014, un duo de payasos mixto: Cinky y Candy Caluga. Ambos iniciaron su actividad en las fiestas infantiles mexicanas, tarea que compaginaron con apariciones en circos como Atayde y el Circo de las Estrellas de los hermanos Medina Fuentes.

Microbio Caluga debutó profesionalmente, a los quince años de edad, junto a su papá y su hermano Gigio, en la pista del Circo Las Águilas Humanas. El reto era importante para él puesto que además de intervenir en la parte musical, asumió el papel principal, dirigiendo El amigo de él, una de las clásicas rutinas popularizadas por su familia. Ese mismo año fue premiado por el Sindicato de Artistas Circenses de Chile como mejor payaso de su generación.

En 2010, el gobierno de Chile, mediante el Consejo De Cultura y Las Artes, decidió llevar por primera y única vez un circo a la Polinesia. Se realizó un casting en el que Microbio y Cototito fueron seleccionados para integrar el elenco de artistas circenses que se presentó durante tres días en la Isla De Pascua.

2013 supone un punto de inflexión en la carrera del Clan Caluga: por primera vez en su historia trabajan en Europa. Cototito, Candy, Microbio y Filito participan en la segunda edición del Festival Internacional de Circo Elefante de Oro —Ciudad de Figueres—.

Su comicidad cautivó tanto a los espectadores como a la crítica y al jurado, siendo galardonados con cuatro premios especiales: Totó, Rosgocyrk, Cirque Medrano y el del Festival Internacional de Circo Ciudad de Latina.



A su regreso a Chile aparecen en el programa de televisión Hazme Reír, que acrecienta, aún más, su enorme popularidad por todo el país.

El mismo cuarteto que triunfó en el Festival de Figueres volvió a Cataluña por las navidades de 2014 como grandes estrellas del Gran Circ de Nadal de Girona sobre gel, una producción de Circus Arts Foundation en la que los Caluga actuaron sobre el hielo sin necesitar de usar ninguna alfombra. Posteriormente regresaron a España adoptando el formato de trio, en combinaciones de los tres hermanos o bien incorporando alguno de los hijos de Cototito. Las distintas formaciones de los Caluga fueron cabeza de cartel de la temporada navideña del Circo Wonderland en Valencia (2015-2016, 2017-2018 y 2018-2019) así como en la veraniega del Circo Quimera en Santander (2018).

El humor del Clan Caluga es blanco, carente de connotaciones vulgares, manteniendo viva la esencia del payaso. Representan sus personajes con total naturalidad, dando la impresión que hacen reír sin esfuerzo alguno gracias a su talento innato, reforzado por años de ensayo y aprendizaje: todos ellos llevan el arte del payaso en su ADN. La creatividad del Clan Caluga les permite innovar creando nuevas rutinas y renovar las que forman parte del repertorio tradicional, dándole su inconfundible toque caluguiano.

Los Caluga poseen un sexto sentido que les permite adaptarse a cualquier circunstancia, siendo capaces de salirse del guión para improvisar cuando se presenta la posibilidad de hacer comicidad de una situación inesperada. Los hermanos Caluga han trabajado en todos los formatos posibles: en solitario, dúo, trío, cuarteto y quinteto, bien sea acompañado por su padre, hermanos, hijos, sobrinos o junto a otros payasos ajenos al clan familiar.

La cuarta generación de esta dinastía de tonys está formada por dos hijos de Cototito

—Kaluguin Caluga (Erik, 19/10/1999) y Caluguita Caluga (Guillermo, 04/09/2001). Con ellos la continuidad del clan familiar está más que asegurada.

2.- Un excéntrico: *Juan Carlos Muñoz Navarro, Baltabarín*



Juan Carlos Muñoz Navarro nació el 13 de enero de 1983 en Santiago de Chile. Su padre era propietario y administrador de varios centros psiquiátricos, mientras que su madre —pese a tener los estudios de enfermería— decidió dedicarse en cuerpo y alma a sus tres hijos. El interés de Juan Carlos por la interpretación empieza a temprana edad: a los cuatro años se subió por primera vez al escenario de su escuela. Le gustaba ser el centro de atención, circunstancia que no pasó desapercibida por sus profesores, quienes le convirtieron en el protagonista de las distintas obras teatrales que se representaban en las escuelas por las que pasó. Sus padres le cambiaron varias ocasiones de centro educativo porque Juan Carlos no se adaptaba a ninguno. Era un niño inquieto, hiperactivo y altamente competitivo al que le encantaba participar en los campeonatos de natación. En la escuela le costaba prestar atención a las explicaciones de los maestros y tenía problemas para concentrarse en las tareas que le encomendaban.



Cualquier cosa le distraía, le costaba horrores controlar sus impulsos y permanecer sentado frente a un pupitre. Nadie se sorprendió cuando los médicos le diagnosticaron un severo déficit atencional. Sus progenitores empezaron a preocuparse cuando comprobaron que ningún medicamento ni tratamiento funcionaba. El remedio a todos sus males llegó por casualidad, cuando a los doce años descubrió los malabares, convirtiéndose en una obsesión positiva. La precisión necesaria para lanzar objetos al aire y recogerlos sin que cayesen al suelo, hizo que aquel niño distraído fuera capaz de estar concentrado unas once horas seguidas. Los progresos como malabarista autodidacta potenciaron su autoestima hasta el punto que, casi sin darse cuenta, lo convirtió en su primer oficio.

Era un adolescente todavía cuando ingresó en una compañía de circo contemporáneo, pero esta primera experiencia no le aportó lo que él esperaba como artista. A los quince años hizo su primera actuación en solitario: una fiesta de la facultad de psicología de la Universidad de Chile. La misma se celebró en un recinto que contaba con dos escenarios. Su misión era complicada: atraer la atención de los espectadores que se agolpaban alrededor del otro escenario.

El objetivo era complicado puesto que su personaje era mudo y no disponía de muchos recursos escénicos más allá de hacer malabares con antorchas y mazas. Antes de empezar la actuación habló con un técnico de iluminación para que le enfocara con un círculo de luz. Estaba hecho un manojo de nervios, circunstancia que se agravó al comprobar que el iluminador enfocó lejos de donde él estaba. Cuando Juan Carlos fue hacia la luz el iluminador volvió a cambiarla de sitio, sin hacerlo adrede, iniciando un juego que generó las risas de algunos espectadores y estas atrajeron a una gran cantidad de público que dejaron de presenciar la actuación del otro escenario. Así fue como a partir de una situación errónea e inesperada surgió un gag recurrente.

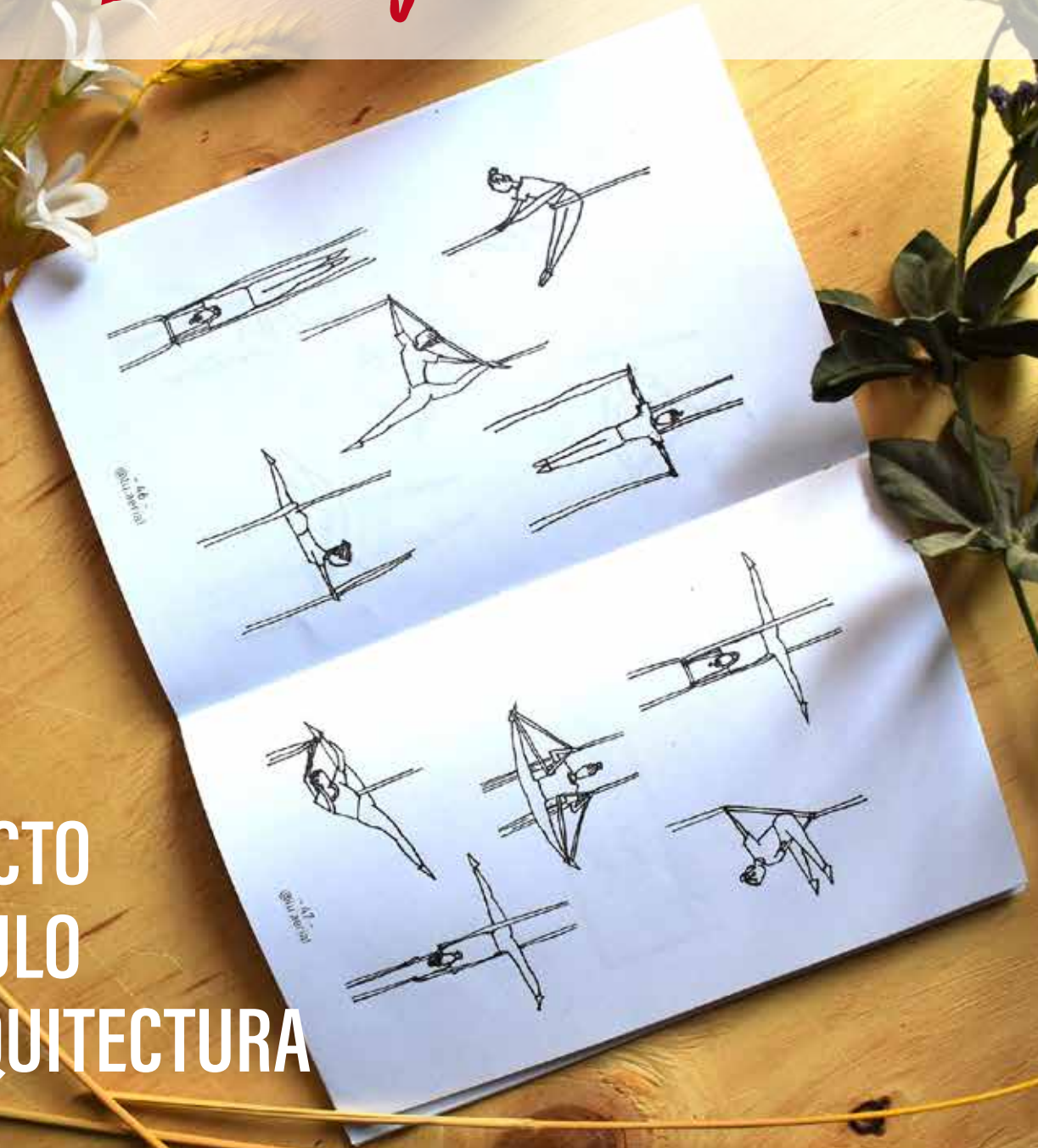
A los 16 años ingresó en Diábolo del Circo —una compañía itinerante italiana— con la que viajó por algunos países sudamericanos. De vuelta a Chile cursó dos años de estudios en la Escuela de La Mancha de Santiago, dirigida por Rodrigo Malbrán, un discípulo aventajado de Lecoq, quien le introdujo en el método creado por éste. Al mismo tiempo estudió dirección teatral y tomó clases de clown con Luisa Gaillard, quien le influyó en la creación de un excéntrico al que bautizó como Baltabarín. Este personaje es un ser lleno de miedos y prejuicios, un coleccionista de fracasos que se burla de sí mismo. Baltabarín construye su futuro a partir del presente, superando siempre todos los fracasos que experimenta. Su personaje está influenciado por Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Mr Bean, por quienes profesa una gran admiración. Otra de sus fuentes de inspiración fueron los pacientes de su padre, de los que aprendió observándolos con respeto.

Cuando cumplió los 18 años su familia ya había asumido que el futuro de Juan Carlos no pasaba por cursar una carrera universitaria sino por abrirse camino en el mundo de la farándula. En Chile no existía ninguna escuela de circo contemporáneo, por lo que hizo las maletas y viajó a España para formarse en las escuelas Rogelio Rivel de Barcelona y Carampa de Madrid. Poco después empezó a viajar por Europa actuando en festivales amateurs de calle.

En 2002 acudió a la Feria de Teatro de Tárrega, sorprendiéndole la actuación de un personaje serio, que sin apenas moverse y con planteamientos sencillos, conseguía atraer la atención de un numeroso público. Al observarlo de cerca se percató de que ese artista utilizaba el método Lecoq, despertándole el interés por aprenderlo. Pronto se trasladó a París para cursar estudios en la prestigiosa Escuela de Teatro de Jacques Lecoq. Su paso por este centro significó un antes y un después en su formación.



LIBRO ILUSTRADO *de Tela Artística*



PROYECTO
DE TÍTULO
DE ARQUITECTURA

por Luisa Navarro

1. PRESENTACIÓN

Luisa Navarro C, 24 años. Concón, V región. (@lu.aerial)

El 2015 comencé con tela aérea en un taller de la universidad y desde ese año no he parado con la práctica de ello hasta la actualidad. Mi interés por el circo ha ido en aumento y he incursionado en otras áreas como hula, swing y trapecio, aprendiendo por mi cuenta y en algunos talleres. Mi mayor amor en el circo siempre ha sido la tela, la cual también he enseñado en talleres municipales de donde vivo desde el año 2018. Hace años comencé la creación de un libro ilustrado de la gran variedad de figuras que existen y en el verano 2020 este proyecto logró ver la luz con más de 150 figuras, el cual he vendido y truequiado, llegando a distintas personas en Chile.

Además, soy arquitecta y el año pasado mi proyecto de título lo dediqué al diseño de un Centro de Acrobacias, lo que decidí realizar por mi interés en estas disciplinas de movimiento. Con ello dediqué tiempo a la observación de las acrobacias elegidas a través de la realización de croquis, lo que comparto con algunas de las conclusiones realizadas. El proyecto fue enfocado a slackline, acrobacias aéreas, escalada, acroyoga, acrobacias de piso y parkour.

2. LIBRO ILUSTRADO DE TELA AÉREA

3. PROYECTO DE TÍTULO DE ARQUITECTURA

CENTRO DE ACROBACIAS

Integración de deportes de carácter acrobático no convencionales

CONCLUSIONES DE LAS OBSERVACIONES REALIZADAS:

1. ENTRENAMIENTO GRUPAL

Las disciplinas acogidas por el proyecto son realizadas en prácticas grupales. Poseen su desarrollo en grupos de entrenamiento, donde en su mayoría se realizan en individualidades dentro de ese conjunto total. Cada uno con su desplazamiento o elemento dentro de una trama total de movimiento.

En aquellas prácticas surge el aprendizaje en conjunto con los pares de entrenamiento. Son disciplinas de carácter social donde se interactúa con el otro.

(Adjunto imágenes asociadas al número 1)

2. CONSCIENCIA CORPORAL

Al ser deportes, se asume el desarrollo de las disciplinas a través del cuerpo.

Éstas se caracterizan por un movimiento controlado y en equilibrio, con consciencia de lo que se realiza.

(Adjunto imágenes asociadas al número 2)

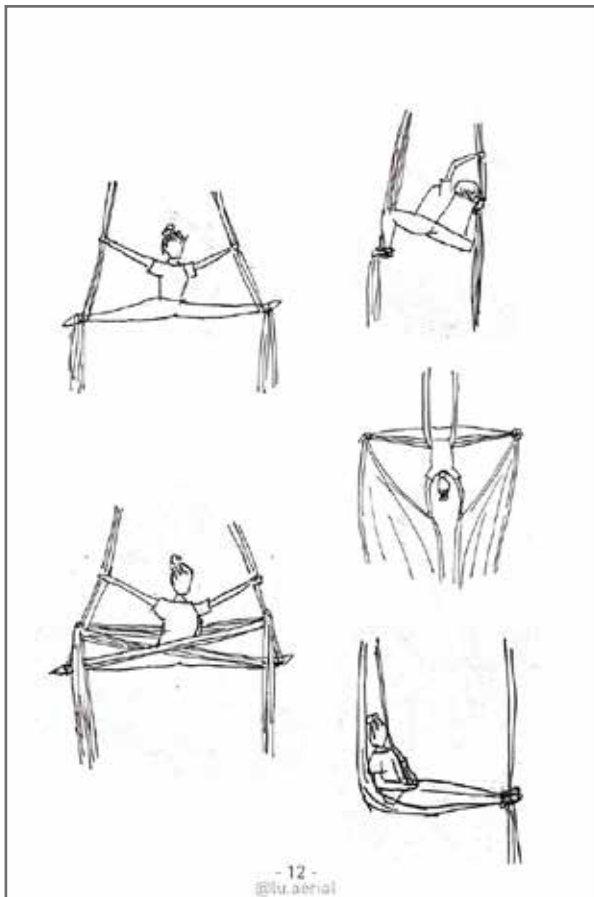
3. ALCANZAR UN OBJETIVO FÍSICO

En todas las disciplinas abarcadas, se desarrolla la intención de “alcanzar algo” en ejes verticales y horizontales de forma lúdica. Se avanza desde un punto A a un punto B, donde se busca llegar al otro extremo o a cierta altura o llegar al objeto de agarre propuesto. Se utiliza todo el cuerpo para aquello. Existe un objetivo al cual llegar para desarrollar la disciplina.

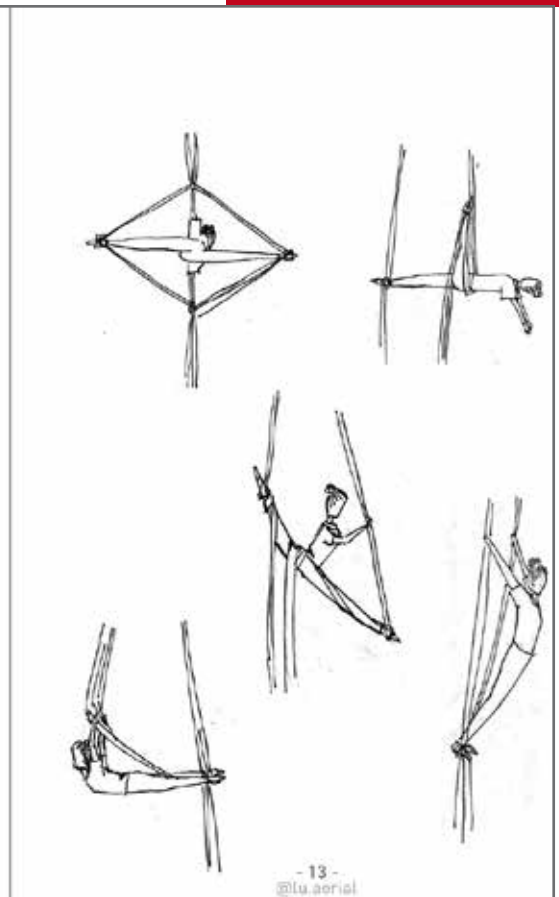
Por ejemplo: en acrobacias aéreas se busca llegar a cierta altura para realizar los movimientos; en parkour avanzar hasta otro punto a través de acrobacias; en slackline llegar al otro extremo de la cinta o a cierta altura en ella para realizar las acrobacias; en escalada llegar al agarre del elemento (roca) y ahí generar desplazamientos verticales y/o horizontales.



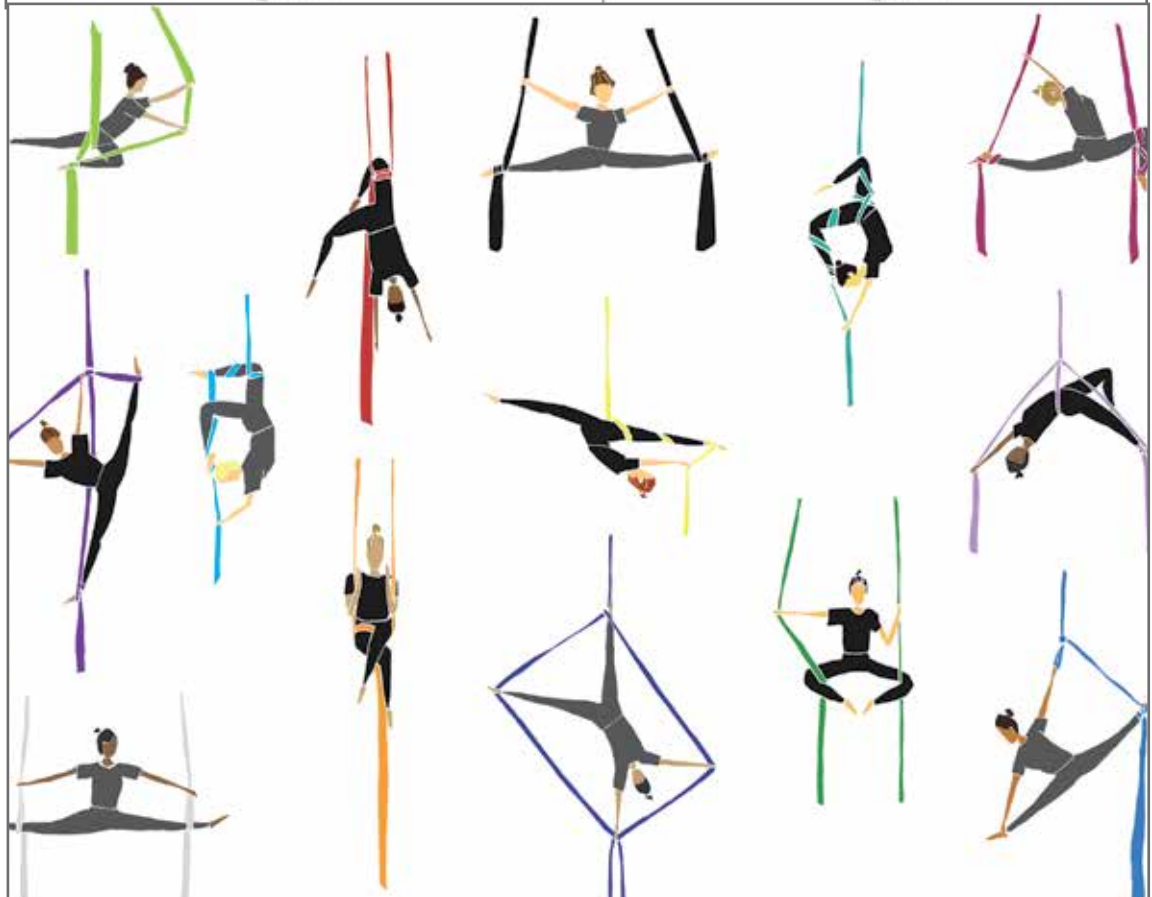


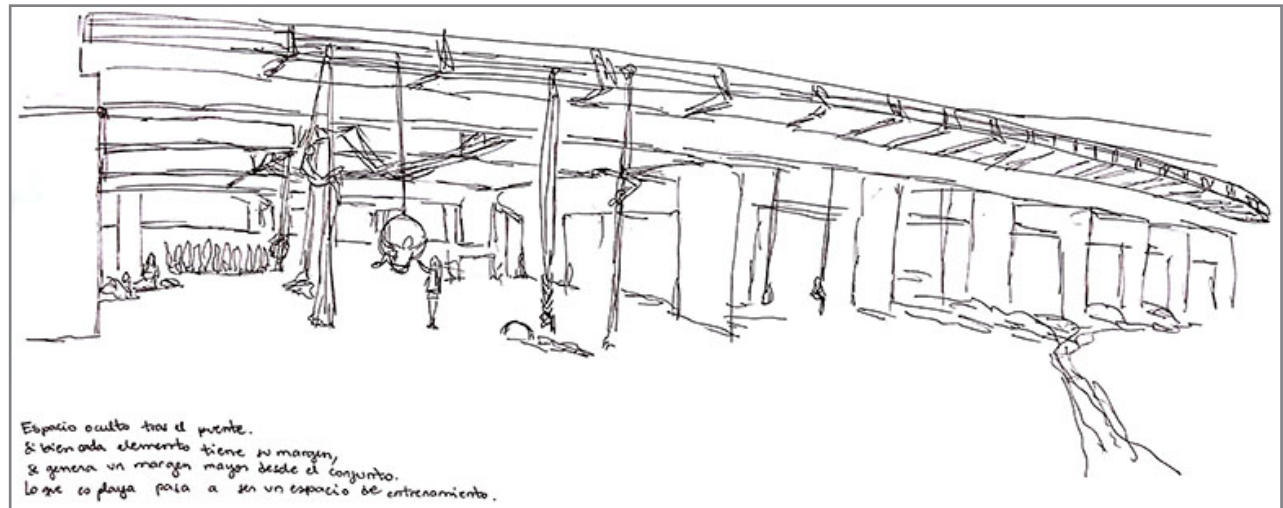
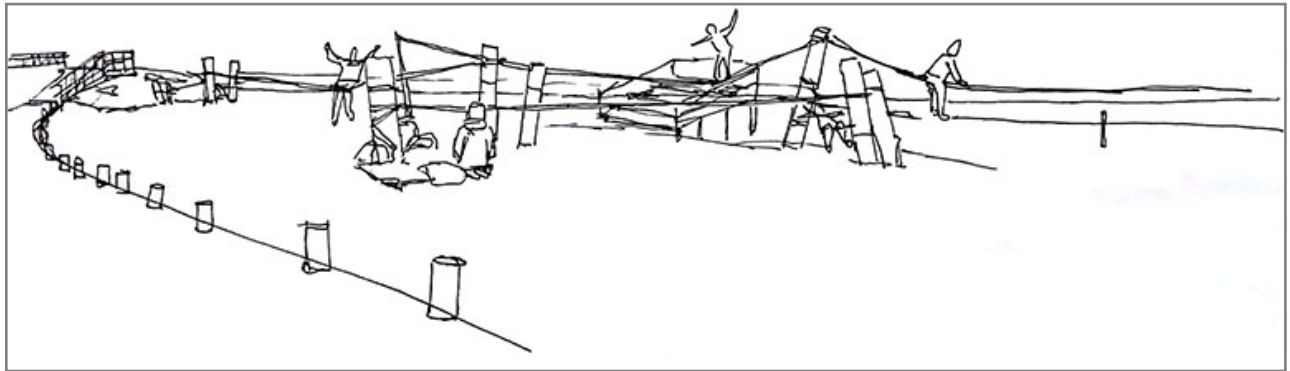
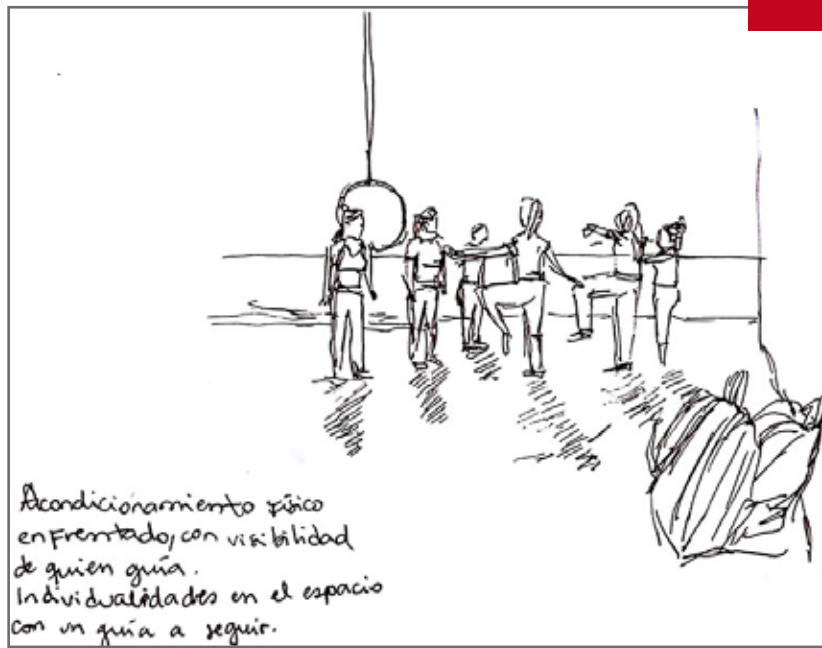


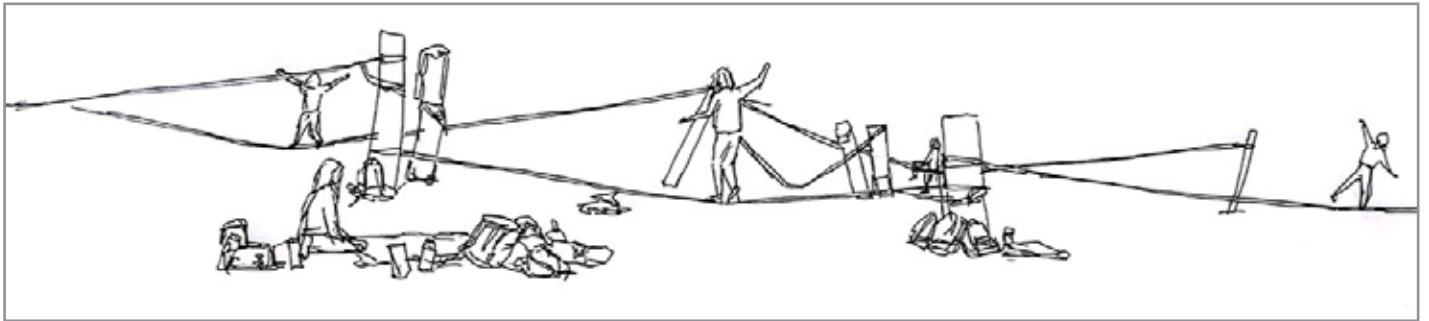
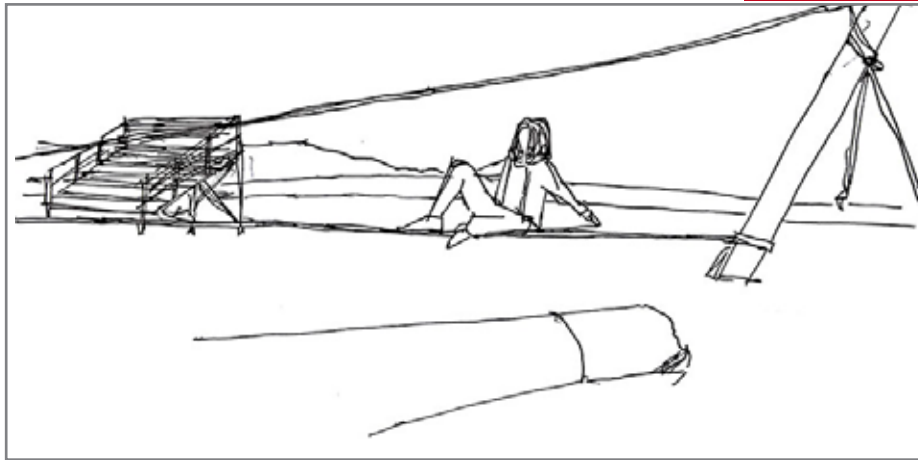
- 12 -
@lu.aerial



- 13 -
@lu.aerial

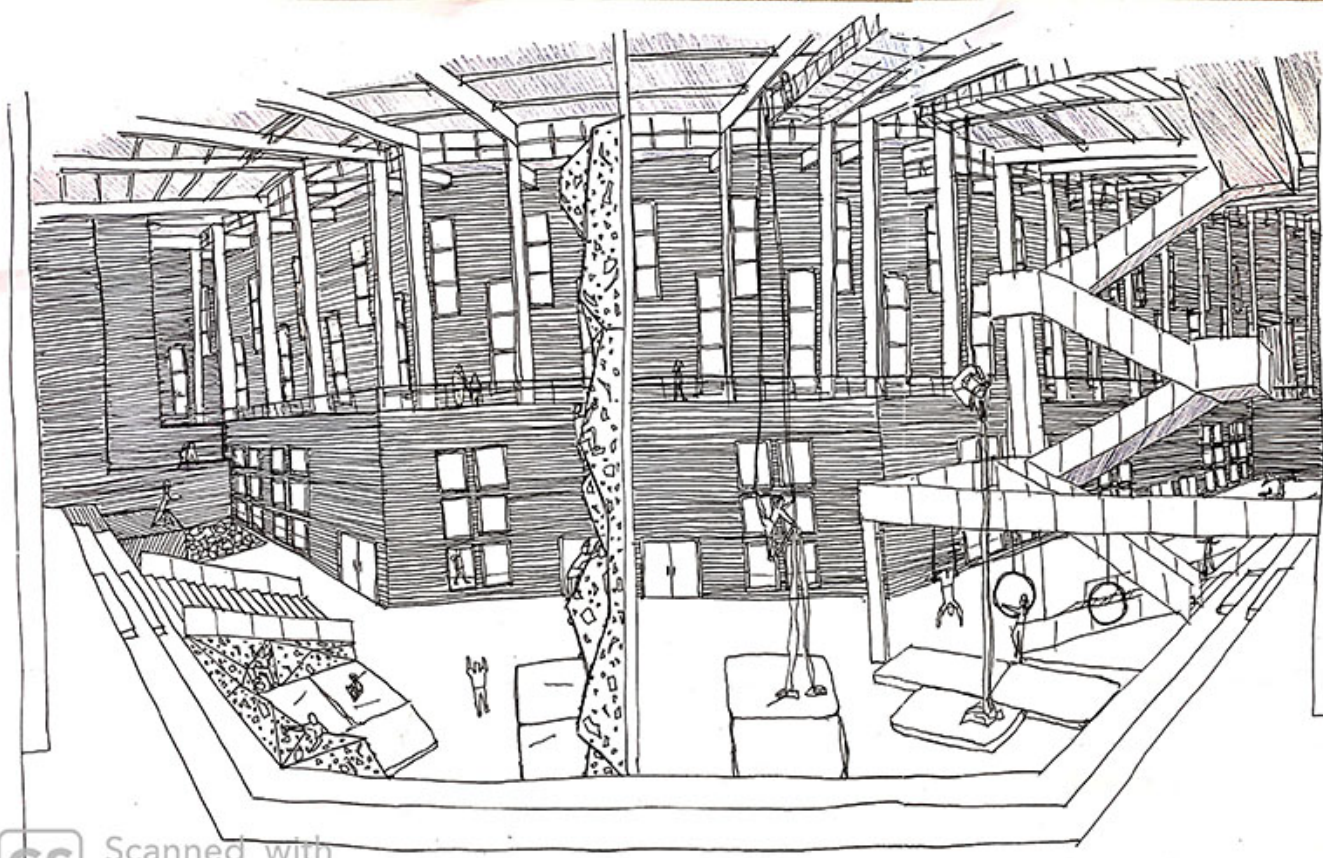








Movimiento de subida en la tela.
de busca una altura.



Scanned with
CamScanner



CIRCO EN CRISIS

**LA REALIDAD
DEL CIRCO
CONTEMPORÁNEO
EN CHILE**

Galia Arriagada Reyes

Han transcurrido 5 meses de crisis sanitaria en Chile y es crucial reflexionar la situación actual de las artes circenses. Este ensayo pretende mostrar una realidad diversa y descentralizada del circo contemporáneo, por esta razón, la investigación se fundamenta en distintas regiones: Circo la Cuarta Estación (IV), Carpa Azul Circo (V), Circo Social Quetralmahue (VI), Circo Frutillar (X) y Circo Balance (RM).

Para empezar, se despliega una reseña de cada circo para contextualizar sus orígenes, el levantamiento de espacios, los enfoques culturales y la trayectoria. En seguida, el planteamiento de tres temáticas que atraviesan la realidad de estos circos en plena pandemia: el cierre de espacios, la audiencia y el formato virtual, como resultado de las entrevistas a los representantes de cada circo, quienes relataron cómo vivencian esta situación crítica. A modo de reconocimiento por la colaboración y buena disposición, mis agradecimientos a: Gonzalo Peralta de Circo La Cuarta Estación, Patricio Giro de Carpa Azul Circo, Andrés Díaz de Circo Social Quetralmahue, Josefina Hevia de Circo Frutillar y Pablo Garrido de Circo Balance.

El circo contemporáneo tiene dos grandes pilares en el país, uno es el desarrollo formativo de las técnicas circenses para aficionados y/o profesionales, el otro, vinculado a la creación que fomenta los espectáculos y su circulación. Hago esta acotación porque la llegada del COVID-19 remeció ambos pilares y cada uno de los circos expuestos, ha tenido que paralizar su trabajo, o bien, reinventarse.

Circo La Cuarta Estación

Se origina por la fusión de Circo Kalendero (La Serena) y la Agrupación juvenil de Plaza de las Américas (Coquimbo) en el año 2012. A partir de las gestiones con la Municipalidad de Coquimbo y la empresa Ferronor, logran instalarse en las ex bodegas de la antigua estación de trenes de Coquimbo, espacio que habilitaron para la práctica circense. Actualmente es un equipo de 10 personas más un grupo variable según los proyectos a desarrollar, conformado por circenses, bailarines, actores, músicos, técnicos, diseñadores y gestores culturales.

Se encuentran a cargo de 15 programas culturales con 90 actividades, capacitaciones internas en diversas áreas, por ejemplo, *formación y perfeccionamiento artístico* es un programa anual que cuenta con la incorporación de Luciana Mosca, destacada artista y docente circense, quien ha sido fundamental para el desarrollo profesional del equipo. Por otro lado, los diseñadores escénicos fueron seleccionados en el *Programa de formación en diseño escénico Teatro Puerto*. En cuanto a los programas dirigidos a público, destacan: *Circo para Todos*, *Circo en Terreno*, *Inclusión social* y *Semillero*. “Suenan agobiante el trabajo, pero hacemos lo que nos gusta y allí no existe el cansancio” dice Gonzalo Peralta, director ejecutivo del colectivo. Sin olvidar el trabajo de la compañía *La Cuarta Estación*, que ya cuenta con 3 obras de circo estrenadas: *Cirkubrick* (2018), *Añañuca* (2019) e *Infinito* (2020).



Carpa Azul Circo



Surge en un contexto de ocupación entre varias compañías en la ex cárcel de Valparaíso, una vez expulsados del lugar, se trasladaron a las canchas de básquetbol del auditorium Manuel Guerrero en Cerro Barón, allí se concreta un vínculo con la comunidad, en constante diálogo y actividades con organizaciones sociales del barrio. Carpa Azul se ha caracterizado por ser un espacio de circulación de las artes circenses a nivel nacional e internacional, se ha definido una articulación con otras regiones del país, del mismo modo, una red latinoamericana (en especial con Argentina, Brasil y México), asimismo, artistas y/o colectivos europeos. El Festival Valparaíso Circo es la instancia de encuentro donde se evidencia la red de circo contemporáneo transfronteriza, gracias a la gestión del equipo multidisciplinario de Carpa Azul, un grupo de 12 personas aproximadamente, este año cumplen el décimo aniversario de trayectoria, tanto de Carpa Azul como Valparaíso Circo porque son procesos simultáneos, Pato Giro comenta que “el amor por el circo y la pasión por el arte” son las razones que han trascendido una década de trabajo.

Aparte de ser una plataforma que reúne espectáculos, también se desarrollan talleres y seminarios de prácticas circenses durante el año, por lo que hay una sólida labor pedagógica que beneficia a los vecinos del Cerro Barón y personas interesadas de distintas localidades de Valparaíso. Debido a un temporal en el pasado mes de junio perdieron la carpa que ya tenía 10 años de utilidad, por lo que hay un llamado urgente a colaborar con la campaña para adquirir una nueva.

Circo Social Quetralmahue



Los inicios se remontan a una agrupación de malabaristas en 1998, y después de un receso de varios años, Andrés Díaz toma la decisión de formar un circo social llamado Quetralmahue (palabra mapuche que significa “señales de fuego”) en la localidad de Rengo. Primero, surge la Escuela de Circo en medio de una población, impartiendo clases de aéreo, clown, zancos y acrobacia de piso, luego fueron creciendo con proyectos de talleres que involucraban a 8 comunas, más tarde la carpa bautizada *La Carmencha* se instala cerca de la ex estación de trenes de Rengo, lugar en donde ha permanecido hasta hoy.



Se ha consolidado un equipo actual interdisciplinar de 11 personas, que han trabajado en el fomento de la enseñanza, creación y difusión de circo contemporáneo, con énfasis en generar vínculos comunitarios, las labores socioculturales se desarrollan en la carpa y fuera de ésta, puesto que tienen programas en alianza con centros educacionales públicos, poblaciones y distintos sectores rurales, “estamos bien posicionados en la región, somos un espacio único y cumple con equipamiento profesional” dice Andrés. Por otro lado, la compañía Quetralmahue se ha presentado con la obra Víctor desde el año pasado y ahora se encuentra en proceso creativo para una nueva obra tras adjudicarse un Fondart.

Circo Frutillar



Fundación Mustakis en conjunto a Fundación PLADES y la Municipalidad de Frutillar impulsaron la iniciativa Circo Frutillar, siendo copartícipe la ONG Circo del Mundo Chile para el traslado de monitores de circo. La propuesta consistía en un taller intensivo de 15 días y tras el éxito de la convocatoria, se materializa la primera versión dirigida a niños y jóvenes en el año 2014.

Desde entonces, una trayectoria de 6 años que ha beneficiado alrededor de 500 personas, sumándose la alianza con Fundación Teatro del Lago y redes internacionales de circo para la programación de espectáculos, además de una convocatoria para integrar profesores extranjeros. El equipo está constituido por 5 personas, tres cargos estables correspondientes a gestión, producción y psicología, en suma, a una dupla de formadores de circo con una dinámica rotativa. Los talleres de circo se desarrollan en un ciclo anual y finalizan con la presentación de un espectáculo abierto a la comunidad, el rango etario de los alumnos varía entre los 7 y 23 años, quienes acceden a la formación circense sin ningún costo, las clases se imparten en el Gimnasio de la Escuela Claudio Matte, donde aprenden técnicas aéreas, malabarismo y acrobacia.

Circo Balance

La compañía Circo Balance resulta de un proceso de perfeccionamiento en escuelas de circo profesionales internacionales, una vez en Chile surge la oportunidad de utilizar las dependencias de la Corporación Aldea del Encuentro, trabajando en docencia y en las creaciones del colectivo. Hasta ahora, cuentan con 6 obras: *La Gravedad de Newton* (2005), *Entre millones* (2008), *Transeúntes* (2011), *Magic Circus* (2014), *Movimiento Sagrado* (2014) e *Impulso* (2017), ésta última reestrenada el año pasado en el Centro Cultural Matucana 100.



BALANCE ★

En cuanto a los talleres y seminarios, tienen un mayor enfoque al circo aéreo, por esta razón crearon el Centro de Artes Aéreas (CAA) que posee la infraestructura e implementos necesarios para otorgar una enseñanza de calidad y totalmente segura para el oficio circense. Por una parte, el elenco varía de acuerdo a los proyectos de creación, por otro lado, el equipo de formación es reducido. Cientos de alumnos han pasado por las enseñanzas de Circo Balance, y el mismo director Pablo Garrido explica que “entrenan jóvenes y/o adultos con el objetivo de quedar seleccionados en escuelas extranjeras” por esta razón, este circo se ha posicionado como un referente local, puesto que una de sus cualidades es la internacionalización de la práctica, y a su vez, por ser una compañía de circo santiaguina que ha itinerado con montajes a lo largo de Chile y con algunos espectáculos fuera del país. Cabe señalar que fueron los responsables de la iniciativa Festival de Circo La Reina, el cual contó con 3 versiones hasta el 2016. En el presente, continúan ubicados en la Aldea del Encuentro, comenzaron ocupando las áreas libres y el Teatro Aldea, posteriormente, un gran hito fue la construcción del CAA, arquitectura personalizada que se concretó gracias a la Municipalidad de La Reina y los Fondos de Infraestructura Cultural.

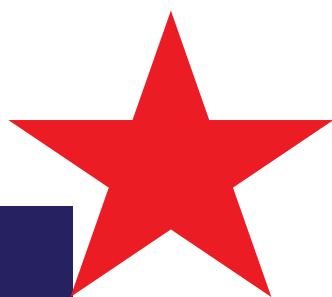
Se comprende que lo anterior es una presentación breve de cada circo, ahora bien, debemos revisar la contingencia frente a la crisis sanitaria, es decir, cómo han enfrentado el advenimiento de la pandemia. Aunque todos tengan una realidad particular, hay ciertas convergencias que se pueden observar: el cierre de espacios, la audiencia y el formato virtual.

I.- Cierre de espacios

La gravedad del COVID-19 derivó en el cierre obligatorio de los espacios culturales, a continuación, comentaré cuáles fueron las acciones de cada circo respecto a este acontecimiento. Circo La Cuarta Estación cerró su sede a público, sin embargo, para llevar a cabo los programas que ya estaban confirmados, el equipo optó por hacer auto-confinamiento para trabajar en el espacio sin riesgos, se organizaron creando un protocolo grupal y una residencia distribuida en tres departamentos, con el compromiso de evitar el contacto físico con personas ajenas al grupo y cumplir con el rendimiento de los fondos estatales. Carpa Azul se encuentra sin lona, de alguna forma esto es positivo, ya que al encontrarse al aire libre podría acceder público cuando se haga la reapertura, pensando a futuro, porque Valparaíso aún se encuentra en confinamiento. Quetralmahue está cerrado, actualmente 65 casos de contagio se suman a las cifras oficiales de Rengo, por ende, continuará en ese estado. La localidad de Frutillar también continúa en confinamiento, de manera que el gimnasio no puede abrir para el desarrollo de los talleres, cabe destacar que Circo Frutillar no cuenta con un espacio propio, sino que utiliza el gimnasio de una escuela.

Por último, la comuna de La Reina pasó a la etapa de transición, se encuentra libre de la cuarentena obligatoria, sin embargo, Circo Balance desde marzo cerró el CAA y hasta el momento se mantendrá en esas condiciones, sí, el plan a futuro es la realización de las actividades formativas con un grupo restringido de profesores y alumnos, al aire libre en la Aldea del Encuentro.

Por lo visto, todos los circos suspendieron sus actividades, a excepción de La Cuarta Estación, que continúa trabajando de manera hermética en su sede, desde allí cumpliendo con los programas mediante modalidad virtual para los beneficiarios.



El resto de los circos, tuvo que cerrar sus carpas o espacios de entrenamiento, en consecuencia, la cancelación de espectáculos, asimismo, la imposibilidad de dictar talleres de circo presencialmente, en resumen, una doble pérdida de ingresos, produciendo el desempleo de formadores y la nula ganancia por eventos planificados

Se comprende que lo anterior es una presentación breve de cada circo, ahora bien, debemos revisar la contingencia frente a la crisis sanitaria, es decir, cómo han enfrentado el advenimiento de la pandemia. Aunque todos tengan una realidad particular, hay ciertas convergencias que se pueden observar: el cierre de espacios, la audiencia y el formato virtual.}Por lo visto, todos los circos suspendieron sus actividades, a excepción de La Cuarta Estación, que continúa trabajando de manera hermética en su sede, desde allí cumpliendo con los programas mediante modalidad virtual para los beneficiarios. El resto de los circos, tuvo que cerrar sus carpas o espacios de entrenamiento, en consecuencia, la cancelación de espectáculos, asimismo, la imposibilidad de dictar talleres de circo presencialmente, en resumen, una doble pérdida de ingresos, produciendo el desempleo de formadores y la nula ganancia por eventos planificados.

II.- Audiencia

La audiencia entendida en distintos niveles: primero los espectadores, de quienes depende la co-presencia para hacer del circo un arte vivo; segundo, los alumnos de las escuelas de circo, quienes cuentan muchas veces con un espacio de contención en la práctica artística, que se nutren del diálogo con sus formadores, y de trabajar en equipo con sus compañeros de clase; los elencos que trabajan constantemente en procesos creativos para planificar y presentar obras de circo, el encuentro con los colegas desde el entrenamiento, los trabajos de mesa, las experiencias de los eventos, etc.

Entender la audiencia como la relación con otro, y que el circo contemporáneo es un arte bastante colectivo, se puede observar en las graderías, en los talleres y en los colectivos circenses, es un oficio que implica varios roles para poder desenvolverse.

Quisiera distinguir una iniciativa que se origina en medio de la pandemia, consiste en la Red Circo Sexta, conformado por Los Mismos Circo Show, Miopía Circo, Malabares Comazero, Cifra Juggling, Mr. Patín, Huberta y Masrrondo, Familia Carromatto, Polpaico, Circo del Mar, Nury y Vito, Circo Machalí, Circo Social QuetralMahue, TriCirco, Colectivo Artístico Línea Continua, Teatro Circo Mínimo. Se han organizado de manera gremial con la finalidad de alcanzar representatividad circense en la sexta región, apoyarse y vincularse desde distintas localidades, además de una labor creativa y pedagógica en modalidad online, también señalan la importancia de la autogestión, el trabajo colaborativo y la unificación en red que ha sido favorable. La Red Circo Sexta demuestra ser una alianza de circos dado por la contingencia, aquella articulación se generó por la urgencia de movilizarse y accionar en conjunto, frente a una pandemia que ha precarizado las condiciones laborales. Sin duda, esto es bastante positivo porque no es solo pensar el circo desde el espectáculo, sino también en terreno político, surge una audiencia entre colectivos para dialogar, debatir y proponer.

Después de este reconocimiento a una red numerosa y regional, es necesario reflexionar acerca de la audiencia en un marco de creación, preguntarnos si en tiempos de pandemia ¿existe el espectador de circo?, ¿cómo lo vivencian los cuerpos de los formadores circenses y de sus alumnas/os?, ¿qué pasa con los lazos personales entre los integrantes de una compañía?, ¿cómo nos relacionamos experimentando el confinamiento en casa? Son preguntas que apuntan hacia la audiencia directamente, a la comunicación, al intercambio de ideas, emociones, sensaciones, el circo es una experiencia estética y la pandemia también ha puesto en crisis la experiencia propiamente tal.



Los formadores tienen que adecuar sus casas o departamentos para poder ejercitarse, por su parte los alumnos de manera individual entrenan las técnicas menos riesgosas, ya sea por falta de implementación o de espacio para la práctica. La mayoría de las compañías de circo se fragmentan a causa del confinamiento, en el sentido que se imposibilita la reunión presencial del equipo, aunque, existen colectivos que residen y crean juntos, en esos casos excepcionales donde la vivienda también es el espacio de creación, el cuerpo pareciera crear un intersticio ajeno a la contingencia sanitaria, ya que sigue su rutina en el encierro. Otro tema interesante, consiste en el distanciamiento escénico, se amplía al punto de estar el público en sus casas, los artistas detrás de una pantalla, en efecto, la noción de copresencia se desdibuja y tensiona la esencia de las artes vivas.

“Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2014:65)

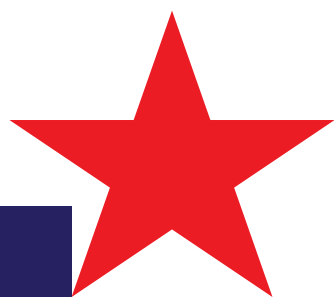
Si leemos detenidamente la cita de Erika Fischer-Lichte, ella habla de una presencia física, por lo mismo, es difícil asumir que la audiencia de circo, o de cualquier otra arte escénica, sea validada como tal, si actualmente la única posibilidad de ver un espectáculo es mediante Internet, donde carece de ambos cuerpos, del público y los cirqueros. Ser espectadora implica estar en sentada en medio de un público, entrar en el rito del silencio antes de la función, ser parte de las exclamaciones colectivas de asombro y el aplauso final, comentar la obra una vez vista.

A diferencia de las transmisiones virtuales, donde se remarca la individualidad del espectador, donde se pierde la interacción entre los artistas y la audiencia, donde no compartes reacciones con el público que te rodea, al menos que haya un conversatorio posfunción online.

En síntesis, el encuentro de las distintas audiencias, entre artistas y espectadores, profesores y alumnos, integrantes de un colectivo es dado el cuerpo físico, por eso hay nostalgia del tacto, de conversar frente a frente, de crear o entrenar en el mismo espacio, en otras palabras, de compartir un acontecimiento.

III.- Formato Virtual

Desde mi punto de vista, el formato online ha sido una medida forzada por parte de los agentes del circo, porque una manera de generar recursos es impartir clases virtuales, exhibir espectáculos con una tarifa determinada o un aporte voluntario, sin embargo, todos sabemos que se trata de una disposición adaptativa debido a las circunstancias de emergencia. Conversando con Pablo Garrido, director de Circo Balance, él me cuenta que prefirió cerrar el área formativa porque es imposible enseñar aéreo por medio de plataformas virtuales, a su vez, el perfeccionamiento de la técnica requiere de un acompañamiento presencial. En cambio, Circo Frutillar comenzó a impartir clases en modalidad online una vez por semana desde abril, sumada a una reunión mensual con los alumnos, con el objetivo de hacer un seguimiento del proceso educativo. Del mismo modo, Circo La Cuarta Estación contrató el servicio de Zoom para poder cumplir con los programas que son financiados por el Ministerio de las Artes y algunas entidades gubernamentales de la cuarta región, asimismo, la plataforma se ha convertido en una herramienta útil para la transmisión de obras y conversatorios, tales como *Añañuca*, *la leyenda* y el documental de la obra *Infinito* filmado por Plan F.



Por otra parte, Carpa Azul Circo no ha utilizado internet para la formación circense, pero sí al transmitir funciones virtuales, Pato Giro explica que están dedicados a crear contenido digital para activar las redes sociales más adelante y planificando cómo realizar la décima versión de Valparaíso Circo. En el caso del Circo Social Quetralmahue filmaron un documental titulado *Al mal tiempo, buena carpa*, en suma, a las varietés en conjunto con Red Circo Sexta.

En relación a lo anterior, cada circo adopta en menor o mayor medida la utilización de plataformas virtuales, en mi opinión, Circo La Cuarta Estación y Frutillar lideran bastante, ya que ambos tienen programas definidos, en pleno funcionamiento y mantienen las redes sociales actualizadas. A pedido de Fundación Mustakis, Circo Frutillar creó una serie de tutoriales, por otra parte, se realizó con éxito el ciclo de conversatorios *Circo, un arte multidisciplinario*, la gestora y coordinadora Josefina Hevia detalla: “fue una idea del equipo para poder enriquecer la formación tanto de nuestros alumnos como de la audiencia interesada, de modo de poder seguir formando a distancia y aportando en la línea de una formación integral.”, fueron tres encuentros, con la invitación de connotados artistas nacionales: Álvaro Morales (teatro), Rodrigo Latorre (música) y Sonia Araus (danza), los cuales se encuentran en el canal de YouTube de Fundación Mustakis.

Se suele asumir que el uso de Internet es accesible a todas las personas, y en realidad no todos tienen un ordenador o un celular de última tecnología, asimismo ocurre con la cobertura, a veces la conexión falla y aparecen interferencias, o simplemente ya no pudiste seguir viendo la clase u obra porque la señal no tuvo alcance en ese momento. La carencia de tecnología suma una nueva carencia para los alumnos de escasos recursos, que no tienen dinero para costear un dispositivo con datos móviles, ni contratar wifi en el hogar.

Si hablamos de circo contemporáneo, creo que el circo social tiene mayor contacto con esta realidad porque justamente trabaja con niños y jóvenes que viven en un contexto de vulnerabilidad, en ambientes familiares con problemas de drogadicción y alcoholismo, allí el circo se convierte en un espacio contenedor, de intervención comunitaria y educación artística, por lo mismo, ese espacio se pierde evidentemente por el confinamiento, a su vez, por la privación de tecnología.

En el año 2012, el Consejo Nacional de las Culturas y las Artes publicó *Percepción de las audiencias sobre las Artes Circenses en RM*, el estudio arrojó que el circo contemporáneo santiaguino se caracterizaba por la invisibilidad, ya que la audiencia tiene una imagen de circo que se delimita al circo tradicional, circo internacional (Cirque du Soleil, Chino y/o Ruso) y las manifestaciones callejeras, por consiguiente, el nuevo circo o circo contemporáneo no se percibe como propuesta artística, según el informe, hace 8 años atrás pasaba inadvertido. No obstante, hoy con el aumento de conexión a Internet, uno de los efectos más notorios del confinamiento, las redes sociales de circo contemporáneo se han vuelto más activas y están logrando un posicionamiento en el ciberespacio, son una vitrina de difusión del trabajo artístico, en ese sentido, Internet sí es una ventaja, además de posibilitar el encuentro y vínculos con artistas circenses del extranjero, se ha hecho habitual la producción de charlas sobre circo contemporáneo entre redes latinoamericanas, ya sean escuelas, compañías o teóricos de circo. Retomando el informe del CNCA, la pregunta a la audiencia ¿cómo se entera de las funciones?, Internet resulta tener el mayor porcentaje con un 75,6%, esto afirma que la gente “busca estos espectáculos especialmente por Internet”. Si antes de la pandemia, Internet era el soporte por excelencia para saber la cartelera circense, deduzco que actualmente esa cifra ha incrementado,



ya que entre circos se recomiendan entre sí, por ejemplo, Circo La Cuarta Estación transmite una obra, Quetralmahue y Carpa Azul difunden el evento, y así viceversa, diversificando la información, teniendo un mayor alcance, con nuevos seguidores, etc. En resumen, Internet ha otorgado mayor visibilidad al circo contemporáneo.

Desde mi punto de vista las conclusiones son diversas. La primera certeza es la valoración del circo como arte viva, luego ser conscientes de la importancia de los espacios circenses, del mismo modo pensar la audiencia en cuanto a la interacción social, el diálogo, el encuentro, y en distintos planos, tales como los colectivos, la docencia, y los espectadores. Ver los pro y contra de la tecnología frente a la crisis sanitaria, reconocer que existe una mayor visibilidad del circo contemporáneo mediante las redes sociales, pero, también hay falencias, por ejemplo: la pérdida de la experiencia presencial, a veces tener fallas de señal y la situación de pobreza sin el recurso de Internet. Para finalizar, en los últimos 20 años se ha consolidado el circo contemporáneo a nivel nacional; Circo Balance se instala en la Corporación Aldea del Encuentro (2004), Carpa Azul activa el circo nacional e internacional en Valparaíso desde la ocupación de la ex cárcel (2010), La Cuarta Estación habilita bodegas antiguas para la práctica circense en Coquimbo (2012), Circo Frutillar surge gracias al apoyo de distintas instituciones (2014) y Circo Social Quetralmahue emerge en Rengo (2014), si bien Santiago es el foco inicial desde los años 90', en regiones se potencia hace una década y ojalá el crecimiento del circo contemporáneo se siga expandiendo una vez que finalice esta crisis sanitaria.

Entrevistas

Andrés Díaz (Quetralmahue), Pablo Garrido (Circo Balance), Patricio Giro (Carpa Azul Circo), Josefina Hevia (Circo Frutillar) y Gonzalo Peralta (Circo La Cuarta Estación), durante agosto del 2020.

Lecturas

Centro Nacional de las Cultura y las Artes. Percepción de las audiencias sobre las Artes Circenses en RM, Santiago: 2012. Formato PDF, disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/06/estudio-percepcion-audiencia-sobre-artes-circenses-RM.pdf>

Fischer-Lichte, Erika. Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores, 2014.

Sitios Web y Redes Sociales

Circo La Cuarta Estación
<https://www.circolacuartaestacion.cl/>
Facebook: Circo La Cuarta Estación /
Instagram: circolacuartaestacion

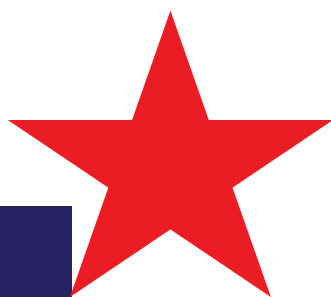
Carpa Azul Circo
<https://www.carpazulcirco.com/>
Facebook: Carpa Azul Circo / Instagram: carpozulcirco

Circo Social Quetralmahue
Facebook: Circo Social Quetralmahue /
Instagram: quetralmahue

Circo Frutillar
<https://www.fundacionmustakis.org/circo-frutillar/>
Facebook: Circo Frutillar / Instagram: circofrutillaroficial

Circo Balance
<https://circobalance.cl/>
Instagram: circobalance

Red Nacional de Artes Escénicas
Instagram: rednacionalartescenicas



María Elena Andrich

PATRIMONIO
CULTURAL

Por Isadora Arenas



Frente a Italia, al otro lado del Mar Adriático, limitando entre Croacia y Serbia, a más de 12 mil kilómetros de Chile, se encuentra Bosnia y Herzegovina, punto de inicio de la descendencia gitana que llegó a Chile a principio del siglo pasado. Fueron aquellas familias que prácticamente recorrieron el mundo, para llegar hasta nuestro país, y junto a ello, sembrar los inicios del circo. Esos son los orígenes de María Elena Andrich.

Cuando se habla de circo en Chile, el nombre de María Elena Andrich no puede faltar. Hablar con ella es hablar de historia, de detalles y recovecos del circo chileno. Datos y anécdotas que nos permiten imaginar cómo se fue gestando los inicios del arte circense, y cómo éste logró convertirse en patrimonio nacional.

María Elena descende de una familia migrante, gitana y circense, lo que actualmente la llevó a postular un proyecto de investigación FONDART llamado **“Gitanos circenses, y su aporte al circo tradicional en Chile”**, es cuál está siendo ejecutado, y debiese ser lanzado a final de este año.

“Hemos trabajado como ratones de biblioteca, pero por la contingencia, tuvimos que aplazar entrevistas y el cierre del proyecto. Esta investigación finaliza con el lanzamiento del libro, porque para mí es importante el registro. Yo soy a la antigua, lo digital todavía no lo entiendo. Si tendrá página web, pero para mí el libro es lo importante. Se toca, se regala...eso me importa mucho. No es lo mismo regalar un libro escrito por una”.

Reconstruir historias

María Elena Andrich cuenta sobre su vida con mucha generosidad, nos abre las puertas de su casa y entre fotos de circo y frondosas plantas, va narrando la historia de su familia.



¿Tenías planes para el lanzamiento del libro?

Yo tenía todo pensado y planeado. Desde que salió la aprobación del proyecto, imaginé el lanzamiento del libro. Ahora todos mis sueños se fueron a la chuña, tendré que ver la forma. Yo pensaba incluir a los descendientes de los gitanos, con música gitana, bailes y comida típica. Ahora con suerte voy a estar yo. Tal vez será en línea. Pero tiene que ser apoteósico, con música en vivo.

María Elena cuenta sobre la motivación de su proyecto y cómo este nace gracias al poco conocimiento que tenía sobre su propia vida: “Yo quería armar la historia de mi familia, ver hacia atrás. Yo no tengo muchos antecedentes de cómo partió. Mi papá nació en Perú y llegó huérfano a Chile, porque un aluvión se llevó a mi baba (abuela). Él traía una tragedia muy grande, entonces nunca nos habló de nuestra familia, jamás. Ellos venían de Europa como circenses. Toda mi familia venía del circo, y por entrevistas a primos me he ido enterando. Yo quería reconstruir mi historia”.



Gitanos circenses, y su aporte al circo tradicional en Chile.

"Este tema es exclusivo mío, porque los únicos gitanos circenses que quedan aquí en Chile es mi familia, entonces cómo en el circo no hay nada (de investigación), todo lo que se haga es aporte".

¿Existen actualmente gitanos dedicados al circo en Chile?

Ya no existen gitanos circenses en Chile, el único que queda vigente es mi hermano Ángelo y sus hijos y mi hermano Carlos que fabrica carpas.

A raíz de tu investigación, ¿cuál crees que fue la razón por la que los gitanos se alejaron del circo?

Era más conveniente hacer negocios, la compra y venta. Se dedicaron, como decimos nosotros, a gitanear. Es menos sacrificado y más seguro. Compras un vehículo, lo venden y tienen el dinero, no arriesgan nada. No depende de la lluvia ni de si viene gente.

Mucho riesgo y poca recompensa.

En todos los países hay gitanos. Aquí ninguno siguió con el circo, pero fuera de Chile, los circos más grandes son gitanos.

¿Cuáles son los principales aportes de la cultura gitana en el circo?

El aporte principal es la música y la domadura de animales. Los gitanos son famosos por el adiestramiento de animales.

"Lo que más me importa de esta investigación, es que van a quedar los nombres de ellos en un libro. Me ha servido para comunicarme con la comunidad gitana/-circense de otros países".

"El pueblo gitano es muy cerrado, muy maltratado y aporreado, por lo tanto, es muy hermético. Por eso también la gente de circo es hermética, por que ha sido muy maltratado, así te proteges, es por sobrevivencia. Los gitanos han sido perseguidos desde antes de Cristo. Se inventan historias de los gitanos, de las carpas, del cotidiano vivir.

¿Cómo esperan que sean comunidades abiertas? Los ajenos, no pertenecen".



¿Sabes qué disciplinas realizaba tu familia en el circo?

Mi abuela bailaba con el oso, mi abuelo era el que dirigía el circo, él era el hermano mayor. Luego del accidente (*aluvión ocurrido en Perú*), quedó muy mal, y ahí el circo pasó a manos de su hermano, y él decidió que se vinieran todos a Chile, incluido mi papá chiquito. El circo se llamaba *El circo de Miguel Todorovich*.



Foto fuente PILAR DUCCI GONZÁLEZ,
"AÑOS DE CIRCO: HISTORIA DE LA ACTIVIDAD
CIRCENSE EN CHILE"

Dentro de la historia del circo chileno, al ser tan escaso el registro de sus orígenes, hay imágenes y fotografías recurrentes. *María Elena Andrich destaca: "Esa clásica foto de la carreta, esa del traslado del circo, esa es mi familia, mi papá está arriba de esa carreta".*

"Mi papá quedó tan traumatado, que no nos enseñó el idioma, nosotros (ella y sus hermanos) no aprendimos a hablar en gitano. Yo no alcancé a conocer a mi familia, mi abuela murió cuando mi papá tenía 4 años. Mi tía falleció antes de que yo naciera, y mi abuelo falleció días antes de que yo naciera. (...) Yo he ido recopilando datos, ya sé en qué pueblo ocurrió el aluvión".

¿Vas a viajar a ese lugar?

De todas maneras. Yo me hice la promesa de que si encuentro dónde está enterrada mi abuela, voy a traer un poco de tierra y se la voy a ir a dejar a la tumba de mi papá. Quiero traerle algo de su mamá.

¿Qué piensa tu familia o tus cercanos del circo con respecto a tu investigación?

No están ni ahí, no les interesa nada... "Son partes de mis locuras".

Patrimonio

Tras dos años de gestión y ley de lobby, Andrich participa en el ingreso del circo como patrimonio inmaterial en Chile.

A raíz de una invitación realizada por el Ministerio de las Culturas, el Arte y el Patrimonio, a participar en la conmemoración a los 100 años de Violeta Parra (2017), María Elena no reaccionó como ellos esperaban: *"Este año nosotros también tenemos algo que celebrar, son los 100 años del Tony Caluga, y si me dan a elegir, yo feliz celebré al Tony".*

Entre risas, cuenta los detalles de aquel entonces, y sin saber muy bien el porqué, finalmente se realizó la conmemoración de los 100 años del Tony Caluga, como celebración oficial del día del patrimonio: *"Un espectáculo memorable. Es muy importante conseguir ese hito".*

Las conversaciones siguieron en contacto junto a la Seremi y al departamento de patrimonio. Se realizó una campaña Regístrate Circo, en el cual obtuvieron cifras sobre 60 circos participantes. Posterior a ello, al cierre de la solicitud, María Elena entregó el formulario y este fue aceptado y presentado con éxito.



. La postulación contaba con una gran ventaja, ya que la historia del circo se encontraba en el libro de Pilar Ducci *"Años de circo: historia de la actividad circense en Chile"*, junto al libro *"Circo En Tres Actos. 150 Años De Maroma En Chile"* de Ilan Oxman, piezas que fueron una ayuda fundamental.

Uno de los requerimientos esenciales del ingreso del circo como patrimonio, fue que este estuviera reconocido en las 16 regiones, dato excepcional ya que el patrimonio generalmente es local.

"El circo va de Arica a Punta Arenas, y sino no va. El circo está presente en todo el territorio". Argumentó Andrich. Acción que significó 16 revisiones y resoluciones. Un largo trabajo, en el cual se logró el reconocimiento a lo largo del país: *"Somos el único elemento presente en las 16 regiones"*. Exclama María Elena con orgullo.

Y como no estarlo. En 2019 el circo es ingresado como patrimonio inmaterial en todo Chile, y ahí se encontraba aplaudiendo en primera fila, María Elena Andrich.

Gestora Cultural Circense

¿Cómo parte tu trabajo desde la gestión cultural?

Yo partí a los 18 años como gremialista, en el año 1974, ahí fui invitada a una reunión de la Federación Internacional de Trabajadores del Espectáculo FITE, que se hizo en Chile, y ahí nunca más pare. Ingresé al sindicato en el 79', y en 1980 ya era secretario del Sindicato Circense de Chile.

He trabajado en gestión toda mi vida. Desde el 2006, me dedico al circo 24/7. Fui parte de las que tocamos puertas para que el circo fuera reconocido como arte escénico (2011). En los últimos 15 años, he sido parte de todas las comisiones de trabajo relacionadas con el circo.

De todas tus aristas y facetas dentro del circo, detrás y delante del escenario, ¿cuál te apasiona más?

La gestión de todas maneras. La gestión es importantísima, si no hay gestión la gente no te conoce. El valor de esta es increíble, los gestores son los que le dan el valor a la actividad. Si los artistas no tienen gestión, nadie los conoce.

Sin el trabajo de gestión, el ministerio no se hubiese enterado del circo.

Yo definiendo la gestión cultural a muerte, si no fuera por eso nada existiría, ni si quiera hubiese sido arte escénico. Actualmente se llama *gestión cultural*, pero antes eran los que contaban lo que se estaba haciendo, los que difundían.

No estaban los artistas malabareando en la puerta del ministerio, eran los gestores los que estaban golpeando puertas, haciendo lobby. El artista realiza su acto a la perfección, la gestión se encarga de que sea conocido.

María Elena Andrich relata cómo fue el cambio de tradición de celebración del día nacional del circo, que durante 15 años consistía en ubicarse frente a La Moneda, hasta que un día ella insistió en que se trasladaran al GAM: *"Vámonos al GAM que aquí en La Moneda no nos pesca nadie"*.

"El circo es cultura, ¿cómo vamos a estar en la calle? Vámonos a un centro cultural"

Dentro de esta nueva celebración, el cambio de día (sábado) también fue estratégico. Idea que no convenció a muchos: *"No queremos que venga la gente de circo, si saben lo que es el circo. Queremos que vengan los de afuera"*, y efectivamente no asistieron desde el gremio y por falta de quórum, no pudieron realizar el clásico desfile. Si llegaron desde el ministerio y mucha prensa. Un éxito.





EL PROYECCIONISTA

La destreza del movimiento circense
y cinematográfico

Galia Arriagada Reyes

A mediados de agosto, Circo Hechizo hizo el lanzamiento oficial del proyecto *El Proyeccionista*, mediante un sitio web que expone vídeos del proceso creativo, entrevistas y un tráiler. Además, se encuentra el artículo *El Proyeccionista. La práctica como investigación y algunas potencias emancipadoras de la activación de una relación entre el cine y el circo*, escrito por Ana Harcha Cortés, este texto sustenta la base teórica y es fundamental para comprender la investigación de Tomás Kaulen, en conjunto a un equipo multidisciplinario de circo, cine y teatro, conformado por: Nelson Vargas, Eduardo Jiménez, Alain Veilleux, Ana Harcha, Simón Kaulen, Margarita Egaña, Ernesto Iturrieta; más la colaboración de: Dominga Kaulen, Daniela Ossa, Francisco Guajardo, César Guajardo, Héctor Calderón, Enrique Barría, William Luttgue, Iván Tomasevic, Valentina López, Pascuala Besa, Byron Cabezas, Pedro Villarroel, Compañía de Circo Otroarte y Taller El Litre.

La última etapa consiste en la presentación de *Cine-Circo*, espectáculo unipersonal que se basa en un proyeccionista al interior de una carpa de circo, es decir, un malabarista que tendrá que hacer proezas para exhibir un film, manipulando su proyector y una serie de objetos en función a éste.

Aunque todavía no se estrena la obra *CineCirco*, es interesante analizar el material de la investigación teórica-práctica *El Proyeccionista* para reflexionar sobre la destreza del movimiento circense y cinematográfico que habita el cuerpo del proyeccionista, a partir de la concepción de deleuziana acerca del movimiento en el cine, que remite a las teorías de Bergson publicadas en el siglo XIX, o sea, en la época incipiente del cine, ya que se remonta a la invención del cinematógrafo, quien problematiza la continuidad de las imágenes fijas o fotografías, la tecnología sobre la imagen-movimiento, de la que

Gilles Deleuze despliega su filosofía y posteriormente suma su propuesta de la imagen-tiempo, pero, en este ensayo solo no enfocaremos en pensar el movimiento, con la finalidad de ver cómo se plasma en *El Proyeccionista* la interdisciplina entre el cine y el circo. Para ello, es necesario reconocer tres puntos:

- La revaloración del proyeccionista. Considerando que es un oficio en extinción, un rol solitario y poco visibilizado en la industria del cine.
- El malabarista. La exploración desde la práctica circense, en la creación y manipulación de diversas materialidades provenientes del cine.
- El espacio. La cabina de proyección como un lugar privado y oculto, pasa a ser visibilizado como parte de un espectáculo circense.

Una película clásica es *Cinema Paradiso* (1988), quienes la hemos visto recordamos con cariño a Alfredo, el proyeccionista de cine que es prácticamente un padre para el pequeño Salvatore o Toto, a quien le enseña cómo utilizar el proyector. En el presente, a causa de la digitalización, la labor del proyeccionista ya no es necesaria en los cines, por lo que es un oficio que está por desaparecer, por lo mismo, ver *Cinema Paradiso* ya no se trata solo de recordar aquella época dorada del cine análogo, sino un gesto nostálgico que subraya la ausencia de proyeccionista actualmente.





Byron Cabezas, proyccionista chileno con una extensa trayectoria, explica que su trabajo consistía en “revisar una película, parcharla, pegarla, enhebrarla, ajustar el proyector”, por lo que consiste en una técnica meticulosa, precisa y que requiere “de una atención permanente”, porque una vez que está rodando la cinta de una película, a veces surgían imprevistos, algún desajuste que el proyccionista debe solucionar en el instante, una persona que está en constante movimiento, debe regular piezas, verificar la nitidez del encuadre, controlar la fluidez de la cinta, dentro de la cabina está atento a varios factores que influyen en la muestra de las imágenes. En contraste, el cine digital actual solo depende de un ordenador, alguien que haga un par de *clicks* para proyectar un film, se torna casi automático.

Un rol tan relevante en el cine moderno, actualmente a punto de disiparse, Circo Hechizo lo revaloriza como protagonista de una obra circense, con un lenguaje lúdico que se manifiesta en la disciplina del malabar. En palabras de Tomás Kaulen “el proyccionista es el último artista de la cadena”, o sea, del recorrido que se inicia con la figura del director y la creación de una película, el proyccionista es la culminación de la antigua industria del cine, ya que él tiene la responsabilidad de exhibir la película a público. A pesar de que se piense como un personaje secundario, en realidad, de su conocimiento y ejecución del proyector depende el éxito de la película.



En un comienzo, la investigación fue de carácter experimental, durante 4 meses fue un acercamiento a “materialidades reales de la técnica del cine: carretes, rebobinadoras, celuloides, proyectoras, ampolletas; otorgaron al circo nuevas posibilidades de pensar los objetos malabares y gestos del malabarista” (Harcha, 2020:11). La asesoría de Nelson Vargas en el Laboratorio Cronofoto fue esencial para el aprendizaje sobre fotografía, los celuloides de distinto formato, el proceso químico, el revelado, etc. De hecho, la idea originaria del proyecto nace en el Taller de Cine Expandido, impartido por Nelson en Centro Nave (2016), ya que Tomás asistió al taller y pensó “toda esa clase era un espectáculo”, en suma, a diversas experiencias que inspiraron la investigación sobre la figura del proyeccionista desde el circo. Un detalle, tanto en la Vista nº 3 como en la entrevista a Nelson Vargas del sitio web, podemos notar que Nelson viste un delantal blanco, referencia que veremos en el vestuario del *Proyeccionista*, ya que en el tráiler se personifica de la misma forma. Deleuze hace hincapié en la concepción mecanicista de Bergson respecto al cine, ya que se plantea que el movimiento acontece entre intervalos entre objetos, lo que acontece entre los fotogramas, y se torna interesante pensar que aquel acontecimiento depende del proyeccionista. En primer lugar el director crea la secuencia, no obstante, el proyeccionista tiene la responsabilidad de mostrar la secuencia fluida para los espectadores, tal como lo comenta Byron Cabezas, todo lo que implica el manejo de la huincha cinematográfica.

Retomando la investigación de Circo Hechizo, primero fue un período de estudio, y luego, se da paso al trabajo físico en relación a los diversos soportes que son parte de la maquinaria, hacer malabares con carretes, la manipulación de las cintas cinematográficas, trasladar objetos, el uso de distintos implementos, etc.



Se trata de una práctica que demanda entrenamiento, probar el malabarismo con piezas grandes, otras más pequeñas, algunas livianas, otras quizás más pesadas, en ese sentido, se abre un espectro de creación, ya que el malabarismo habitualmente acude a pelotas o clavos, pero, en el *Proyeccionista*, se enfrenta a objetos funcionales del cine que tienen otras dimensiones, son actos que se constituyen de ensayo y error para lograr el dominio del movimiento circense con piezas del cine.

Las películas de Charles Chaplin se citan de manera recurrente en el planteamiento de Deleuze, puesto que Chaplin introduce el clown en el cine, Deleuze lo llama “mimo-acción”, porque se trata de un registro de acciones, por tanto, demuestra que las imágenes ya no son fijas o inmóviles, sino que ya tienen adherida la movilidad, la cual es capturada y luego proyectada.



En el *Proyeccionista*, la continuidad del malabarismo está sujeto al cuerpo, es ahí donde radica el movimiento circense, semejante al “mimo-acción” de Chaplin, cómo los objetos son traspasados de una mano a otra, más el juego ocupando otras zonas del cuerpo también, son filmados continuamente gracias a la tecnología actual, al ser digital ya no depende del celuloide. Por consiguiente, se diluye la teoría de Bergson que se limitaba a una mecánica del cine antiguo porque estamos viendo la acción instantánea que fue registrada en un tiempo y espacio determinado.

El malabarista personificando el proyeccionista de cine evidencia la importancia del cuerpo en el hacer, desde mi perspectiva es admirable la maestría corporal para que una función de malabares, igualmente, una película sean presentadas en su totalidad por medio de una narrativa que contiene el riesgo de algún accidente que pueda ser evidenciado por la audiencia, el malabarista de manera más explícita porque está frente al público, en cambio el proyeccionista de cine desde la cabina en privado. Circo Hechizo fusiona ambos oficios en uno, siendo Tomás Kaulen quien personifica ambos roles que podrán verse a futuro en *CineCirco*.

La propuesta del espacio es otra cualidad del proyecto, ya que está planificado para funciones al interior de una carpa de circo, claramente con un perímetro adaptado al espectáculo *CineCirco*, por ende, de una circularidad más reducida, para ver la actuación del personaje y al mismo tiempo el cine análogo.

Los inicios del circo se remontan a ferias de variedades, por esta razón, hoy en día se utiliza tanto la noción de varieté, en dichas ferias también se proyectaban películas en carpas, por tanto, Circo Hechizo rescata un hábito del pasado artístico, sin embargo, en vez de tener un carácter de espera para ver una función de circo, el proyeccionista y su proyector crean la obra de circo.



En la XX Convención de Circo y Arte Callejero (2018), Tomás Kaulen proyectó películas de 16 y 8 mm dentro de la Carpa de los Oficios, la actividad estaba destinada a niños y jóvenes, ellos disfrutaron películas de Charles Chaplin: *The Pawnshop*, *The Cure* y *A night in the show*.

Así también, el espacio contaba con una exposición de fotografías, archivos de Snoopy Patogallina, Macarena Simonetti e Ilan Oxman. Cabe señalar que era una instancia de investigación, en efecto, Tomás Kaulen solo asumió el rol de proyeccionista de cine, no de malabarista, la finalidad era mostrar películas y fotografías para que un público infantil-juvenil tuviera la oportunidad de observar otros lenguajes visuales en un contexto circense.



La exposición fotográfica daba a conocer fragmentos de la historia del circo chileno, tradicional y contemporáneo, asimismo, la oportunidad de ver las películas de Chaplin establece un encuentro con el cine en su formato original y sin duda con el clown.

Circo Hechizo tuvo la capacidad de generar una apertura hacia otras artes en la carpa de circo, ver que el circo no solo se inscribe en la carpa, sino también, en la fotografía y el cine. Por otra parte, el proyccionista de cine está a la vista del público, toda su maniobra operativa se encuentra en evidencia, ya no está oculto en cuatro paredes, de la cabina se ha trasladado con su proyector al circo, “el oficio del proyccionista de cine puesto en acción desde el circo, podía contener la potencia de activar una fantasía milagrosa” (Harcha, 2020:11), y claro, para una convención de circo resulta mágica una pausa entre tantas funciones, para sentarse a ver una película análoga y escuchar el sonido del proyector de fondo.

En cuanto al tráiler, vemos la recreación de una cabina de proyección, se ciñe a un espacio cerrado, con una iluminación tenue y cálida, se encuentra un proyector móvil, diversos carretes, en algún momento un zootropo. *El Proyccionista* nos ubica como testigos frente a un supuesto espacio personal que, a ratos es serio porque el personaje está concentrado manipulando cintas y otros artefactos del proyector, y en otras escenas se muestra gracioso cuando hace malabarismo.

Gilles Deleuze plantea que el movimiento tiene dos caras en el cine, “por una parte es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo” (2010:26), es decir, la movilidad de las imágenes a partir de la reproducción de la cinta cinematográfica, la operación del proyector al darle movilidad al celuloide, a su vez, en la temporalidad que implica el manejo de diversas materialidades para la creación de una película hasta su proyección en el cine.

El movimiento es el atributo del *Proyccionista*, porque él tiene las habilidades de manipular su proyector y de hacer malabares con sus elementos de trabajo, permite la movilidad de las imágenes que proyectan una película y la ejecución rigurosa de la movilidad corporal que componen un todo, desde mi perspectiva, el proyecto investigativo ha sido la exploración de la destreza circense y cinematográfica en el personaje del proyccionista de cine.

Circo Hechizo nos invita a conocer un oficio desapercibido por medio del circo, un estudio profundo condensado en el artículo de Ana Harcha Cortés y una serie de vídeos que son una ventana al proceso que se ha desarrollado desde el año 2018. Ahora que estamos en medio de una crisis sanitaria y ha predominado la virtualidad, es un momento oportuno para ver esta propuesta interdisciplinar que es auténtica y despliega nuevas posibilidades para el circo contemporáneo.



Bibliografía

Circo Hechizo
Sitio Web: <https://circohechizo.com/proyccionista/>
Facebook: <https://www.facebook.com/circohechizo/>
Instagram: <https://www.instagram.com/circo.hechizo>

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Harcha, Ana. *El Proyccionista. La práctica como investigación y algunas potencias emancipadoras de la activación de una relación entre el cine y el circo*. Ediciones Circo Hechizo, 2020. Disponible en: https://issuu.com/circohechizo/docs/proyccionista_articulo

Kaulen, Tomás. Entrevista por videollamada, 12 de agosto 2020.



CAMINANDO

Juntos

Yerko & Denisse



Fotografía: Amandine Zaarour

Por Isadora Arenas

I tinerantes es un espacio dedicado a quienes deciden hacer del circo un camino por el mundo, trasladándose de su lugar inicial, transitando por otros países, divagando y difundiendo el hacer circo. En esta ocasión una dupla artística caminante, Portes Acrobáticos quienes literal y metafóricamente han creado mano a mano su recorrido: Yerko & Denisse, quienes desde Francia, comparten su historia.

Partida

Denisse del Pilar Mena Apablaza & Yerko Andrés Castillo Rebolledo, ambos chilenos, Denisse del sur de la capital, Puente Alto, y por el otro extremo, al norte en Conchalí, Yerko.

Cada uno siendo adolescente encontró en las artes circenses una pasión a desarrollar. Yerko junto a la compañía Circunloquio y Denisse con la compañía Circo Ambulante.

Ambos espacios contaban con una escuela para jóvenes dónde se enseñaban las bases de las disciplinas circenses, de esta forma cada uno experimentó los malabares, las disciplinas aéreas y la acrobacia, orientando sus capacidades físicas y definiendo sus gustos. Luego Yerko fue invitado a seguir formándose en la compañía "Gran Circo Teatro" donde comenzó su entrenamiento como portor junto a Andrés Perez Ramirez.

El primer encuentro de esta dupla fue en las audiciones de la quinta generación de la Escuela de Artes Circenses de El Circo del Mundo, sin embargo, Yerko recordaba a Denisse desde antes: *"Un año atrás, Circo ambulante realizó una función en el Gran Circo Teatro, donde Denisse reemplazó a una de las intérpretes. Entonces realmente, ese fue nuestro primer encuentro"*.

Durante su formación en la Escuela de El Circo del Mundo, Oscar Contreras realizaba las clases de mano a mano grupal: *"Ambos teníamos un acercamiento natural por el otro y en nuestros tiempos libres intentábamos y repetíamos las figuras aprendidas. Fue de esta forma que nos interesamos en realizar esta disciplina en dúo. En primera instancia en la escuela, se podían escoger dos áreas de especialización, no obstante pedimos realizar sólo una, y así fue cómo tuvimos clases personalizadas de mano a mano con Oscar dos veces por semana. Con el tiempo los intereses comunes en el entrenamiento tomaron también un lugar en lo artístico, lo que dio paso a una proyección en dúo"*.

La quinta generación egresó el año 2013, con el espectáculo "RE-USO" dirigido por Verónica Canales Lobos, entre ellos la dupla de Yerko & Denisse.

"Lo que da sentido a nuestro cotidiano, desde la fragilidad del cuerpo sensible a la fuerza de vivir juntos, es la práctica de los portés acrobáticos. Denisse, la ágil, vive en todos los ejes, a menudo con los pies en el aire. Yerko, portor de manos abiertas, listo a recibir el cuerpo y alma de su compañera".

Después de ser egresados, trabajaron durante 5 años, para luego tomar la decisión de cruzar el océano: *"Para dar vida a un deseo; el encuentro con la vida circense europea. Durante 3 años hemos estado viviendo esta aventura a fondo, felices de ser parte de la tradición de este oficio acrobático. Transportamos nuestro <fin del mundo>, ese que vive entre la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico. Nuestra vida es múltiple y simple, somos dos, cada uno con su esencia y en la pista un dúo. La distancia entre nuestro origen y nuestro presente crea torbellinos poéticos que inspiran nuestra vida cotidiana y nómada."*

Dado que hemos transformado nuestras raíces en rizomas artísticos, esta migración nos lleva constantemente a lo esencial, escuchando la experiencia que se nos ofrece para vivir. Todo esto se traduce en nuestros cuerpos para compartirlo con el público, sobre la escena".



¿Cómo nace la idea de ser caminantes?

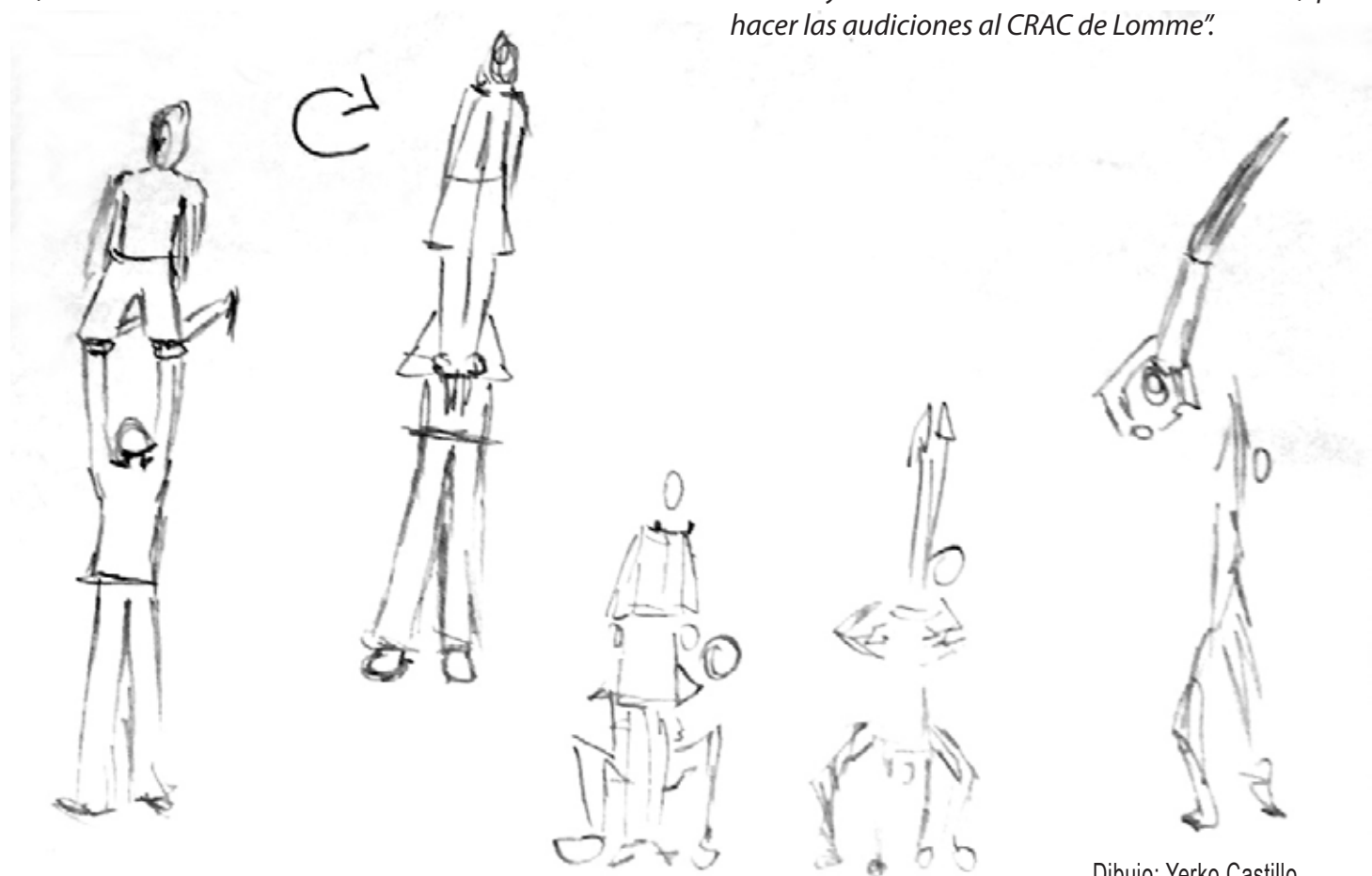
Luego de una lesión de Denisse no pudimos entrenar durante meses, es por eso que dedicamos tiempo a hacer largas caminatas por Santiago, imaginado como sería hacer circo en las calles que atravesábamos. Esto nos hizo observar el entorno y el espacio construido, cuestionamientos que derivaron en el proyecto realizado en Inglaterra junto a Michelle Man.

Por otro lado, durante la creación del espectáculo "Arjé, el misterio de lo cotidiano" de la compañía nacional Diminuto Circus, conocimos a Elias Cohen, quien nos hizo descubrir "La Reflexión cotidiana" de Humberto Giannini. Todos estos intercambios han sido referentes que impulsaron nuestra propia búsqueda, encontrándonos con textos de Francesco Careri, Italo Calvino y otros, que nos hicieron percibir la ciudad y la ruta como una experiencia extraordinaria, llena de acontecimientos maravillosos.

Salto

"Nuestro deseo de viajar a Europa es motivado por el hecho de conocer en vida a quienes se transformaron en nuestros referentes. El 2015 participamos de un taller que fue impulsado por Francisca Arce, quien al adjudicarse una beca de formación FONDART, invitó a Chile a Michelle Man (Inglaterra). Michelle, coreógrafa, bailarina y docente nos mostró una forma tan sensible de trabajar, que impulsó nuestro deseo de volver a encontrarnos con ella. Fue así como en el 2016 realizamos una pasantía en el Edge Hill University (Inglaterra) financiada por la Beca Aporte País, de la Fundación Mustakis. Este proyecto, llamado "Interfaces" fue una investigación entre los portes acrobáticos y la arquitectura.

Estando en Inglaterra, tomamos un tren a Lille, Francia. En este viaje nos re encantamos de los portes acrobáticos, lo que modificó todas nuestras decisiones futuras y decidimos volver un año más tarde, para hacer las audiciones al CRAC de Lomme".



Dibujo: Yerko Castillo



Mano a Mano

“Nuestro motor es el movimiento, el día a día lo construimos desde el entrenamiento al trabajo de mesa, escritura e intercambio. Muchos de nuestros proyectos han nacido de una conversación cotidiana, confiamos en el hacer, en el estar presentes con el corazón dispuesto y una energía propositiva”.

El trabajo artístico de Yerko & Denisse continúa su formación en el Centre Régional des Arts du Cirque CRAC de Lomme, Francia. 18o generación (2017-2020). Especialización en la disciplina circense portés acrobatiques con Mahmoud Louertani y Abdeliazide Senhadji, creadores y fundadores de la Compañía XY.

¿Cómo son sus procesos de investigación?

Las ideas se reflexionan en la mesa, comiendo o en el cotidiano, muchas veces estas nacen de una situación espontánea, potenciada por nuestros sentidos. Luego esta idea se pasa a un papel por medio de palabras, un dibujo, bosquejos o formas. Con el tiempo nos apoyamos en un poema o una imagen que nos sirva de referencia, de motor. Luego ponemos todo esto en cuestionamiento entre nosotros y generamos conversaciones con otros. Paralelamente buscamos un universo sonoro que nos inspire y jugamos con movimientos, imaginando secuencias.

El trabajo corporal lo construimos fluidamente y lo registramos. Dejamos que la idea descansa, para luego volver a revisar. En ocasiones compartimos estos videos con amigos e intercambiamos opiniones. La investigación se va nutriendo en el hacer y en la espera.



¿Cómo y de qué manera está presente la decisión estética de cada número?

Lo que nos mueve es lo que el cuerpo naturalmente transmite. En este periodo en Francia hemos aprendido a seguir nuestra intuición creativa y a observarnos siendo extranjeros, inspirándonos de las distancias, del mar, la cordillera o los pájaros, todas cosas que nos remecen desde su simpleza. El discurso está en todo y a los ojos del espectador nacen las interpretaciones. Nuestras decisiones estéticas son consecuencia de una observación que deviene una reflexión compartida, de esto se construyen los primeros lineamientos.

¿Existe una narración intencional y/o discurso teórico a través de sus espectáculos?

El cuerpo expresa eso que descubrimos por medio de otros sentidos, nuestros movimientos no son por un fin estético, sino que dan vida a un sentir. La escritura corporal contiene múltiples códigos que pueden o no ser leídos y a pesar de que siempre hay un sustento teórico, nos preocupamos de crear un diálogo que sea recibido claramente por el espectador.

Puro Circo

¿Qué es para ustedes hacer circo?

El circo lo vemos como un gran árbol que se compone de ramas que con el paso del tiempo, buscan diferentes caminos y formas. No obstante todas provienen de una misma raíz, la cual crea redes con todo lo que está bajo tierra, eso que no vemos a simple vista. De esta analogía desprendemos lo que para nosotros es el circo, una expresión artística que se ve definida por todas las disciplinas que lo componen, enriqueciéndose de toda esta diversidad y permitiendo que quien quiera dedicarse a este arte, pueda escoger su propio camino.

Para nosotros fue desde los portés acrobáticos, no obstante en lo artístico se irá definiendo nuestro estilo y no necesariamente lo que hacemos ahora es lo definitivo, sino que esto evolucionará en función de nuestras necesidades según la etapa de la vida en que estemos, los intercambios que experimentemos y las influencias artísticas que recibamos.

El circo en la práctica, es el aprendizaje que se hace desde la transmisión, sentimos una fuerte identificación con el contacto directo que debe existir entre el maestro y el aprendiz, es en gran parte gracias a esto que nuestro camino como dúo siguió fortaleciéndose. En primera instancia con Oscar Contreras en "El Circo del mundo", posteriormente con Camilo Prado de "Diminuto Circus", luego en los stages con Andrés Pérez Ramírez, del "Gran Circo Teatro". Y recientemente con Mahmoud Louertani y Abdel Senhadji.

Para nosotros las formas de hacer circo son decisiones personales, no hay una valoración de una sobre la otra, cada una tiene sus particularidades e influencias históricas y artísticas. El circo como toda arte, está en constante evolución, no creemos en clasificaciones estrictas sino en búsquedas personales y defendemos que el intérprete se desenvuelva encontrando su lugar, sea cual sea su forma.

¿Qué es importante saber de vuestra historia, que nos permita entender el proyecto y objetivo artístico de su dupla?

El circo en Chile, fuera de las carpas nace en el Parque Forestal, ramificándose por distintas comunas periféricas. Gracias a este intercambio nuestras vidas se cruzan, para seguir caminando juntos. Es esto lo que nos maravilla del arte circense, esa posibilidad de crear lazos con gente del norte y del sur de Chile, o del norte y del sur del mundo, a través reflexiones que en primera instancia nacen desde el circo y que derivan en encuentros que nos hacen compartir vida.



¿Qué experiencias los han marcado a nivel artístico?

El encuentro con creadores, profesores y directores que nos han mostrado que nuestro trabajo es realmente necesario e importante, por ende, demanda una preparación y dedicación plena. Nos maravilla ver la pasión con que crea Rodrigo Latorre, siempre con un nuevo proyecto; los periodos reflexivos que compartimos desde una mirada teatral con Camila Osorio; la sensibilidad al cuerpo en dúo experimentada con Andrea Torres. En cada uno de ellos vimos reflejados el oficio del arte en su día a día, impulsando nuestro camino.

Otra experiencia que nos ha enriquecido fue el participar de colaboraciones artísticas, como el trabajo que hicimos con Victor Bobadilla en El Circo de las Máquinas, donde nos acercamos a la creación desde su relato histórico.

El último tiempo en Chile fue un periodo de gran intercambio junto a Alain Veilleux, con quien aprendimos a crear desde la disciplina circense. Fue fundamental cuestionarnos sobre nuestra identidad y hacer consciente esta decisión, profundizando en nuestro lenguaje como dúo.

Hacer circo en Chile v/s otros países

Valoramos enormemente que en Chile y Latinoamérica, el circo se aprenda de forma integral, normalmente se conocen las bases de las diferentes disciplinas e incluso hay mucha información en cuanto al montaje y lo técnico que engloba el espectáculo circense. En cambio en Francia, existe prontamente una especialización. El punto a favor, es que al realizar sólo una disciplina puedes enfocarte, lo que da como resultado una progresión en el tiempo, no obstante te limita a conocer y experimentar todas las otras áreas. Valoramos mucho esa esencia Latinoamérica de superarse ante la adversidad, de tener la fuerza para dar lo mejor de uno, sin importar las condiciones y de entregarse al hacer con tanto gusto.

La mayor problemática es que hay mucha información que ha sido renovada y que aún no se transmite en Chile, por ende se toma más tiempo para el aprendizaje, pasando muchas veces por caminos errados, que conllevan a lesiones o posturas incorrectas que con el tiempo, imposibilitan la progresión técnica.

¿Hitos que los hayan influenciado a nivel artístico?

El encuentro con creadores, profesores y directores que nos han mostrado que nuestro trabajo es realmente necesario e importante, por ende, demanda una preparación y dedicación plena. Nos maravilla ver la pasión con que crea Rodrigo Latorre, siempre con un nuevo proyecto; los periodos reflexivos que compartimos desde una mirada teatral con Camila Osorio; la sensibilidad al cuerpo en dúo experimentada con Andrea Torres. En cada uno de ellos vimos reflejados el oficio del arte en su día a día, impulsando nuestro camino.

Otra experiencia que nos ha enriquecido fue el participar de colaboraciones artísticas, como el trabajo que hicimos con Victor Bobadilla en El Circo de las Máquinas, donde nos acercamos a la creación desde su relato histórico.

El último tiempo en Chile fue un periodo de gran intercambio junto a Alain Veilleux, con quien aprendimos a crear desde la disciplina circense. Fue fundamental cuestionarnos sobre nuestra identidad y hacer consciente esta decisión, profundizando en nuestro lenguaje como dúo.

Con respecto a la escena circense chilena ¿Con qué sueñan o anhelan?

Lamentablemente existe un limitante en lo económico, anhelamos ese momento en que haya una real subvención, para que los creadores tengan la libertad de decir "haré una creación como yo quiero" y no "haré una creación que pueda vender".



Nuestro sueño es llegar a Chile y ver que se programan espectáculos de circo cada mes en diferentes salas, espacios públicos, carpas y que se crea audiencia, donde quede de manifiesto que el circo es un arte profesional, donde se requieren años de preparación y formación. En el que para crear no sólo basta el virtuosismo, sino que son horas de reflexión, de crear una escritura que sea coherente, para luego pasar a la etapa donde los ensayos y la repetición es fundamental. Deseamos que se valore el circo que se crea en Chile tanto y más como se valoran los espectáculos que vienen del extranjero.

¿Cómo ha cambiado su perspectiva artística desde que salieron del país?

El quitarnos el prejuicio ante una idea ha sido nuestra principal ganancia. De esta forma confiamos en la estructura que nace, sin idealizar el resultado. Durante el camino creativo nos preguntamos: ¿Cómo queremos que sea nuestro primer encuentro con el público?, ¿Qué queremos que ellos observen?, ¿De dónde nace un estado? y así, muchas cosas, que vienen acompañadas de una tremenda libertad, rompiendo los paradigmas que traíamos.

Con respecto a sus anhelos como dúo, su compañerismo es latente: “Trabajar, crear. Nuestras aspiraciones se conectan con el seguir escuchando eso que nos sucede internamente y hacerlo presente en cada nuevo proyecto, aunque esto esté camuflado por una estética particular. En Francia hemos aprendido a apreciar nuestra forma de ser dos sobre la escena y la complicidad que creamos juntos, dejando siempre espacio para que el espectador sea parte de esta construcción”.

Itinerantes

“Hemos vuelto sólo una vez en estos tres años y disfrutamos el reencontrarnos con el territorio haciendo una visita al norte y al sur del país, con el fin de compartir y generar un intercambio de aprendizajes”.

¿Qué es lo que más extrañan de Chile?

Esta pregunta nos atañe de forma diferente, Yerko aborda su nostalgia desde el sentido del gusto, él quisiera disfrutar un sandwich Barros Luco o tomar un buen café en su lugar favorito de Cumming. Denisse extraña esa posibilidad de comprarse un libro y tener esas horas de desplazamiento para sumergirse en la lectura. Ambos coincidimos en que **nos encantaría caminar por este nuevo Chile**, redescubrir las ciudades, los muros rayados, ser parte del fervor del manifestarse en la calle y no sentirse tan lejos de esta revolución social. La familia y los amigos no se sienten tan lejos en esta época digital que acorta las distancias.

El trabajo de ambos se divide en una área artística, investigadora y docente. Durante su periodo de formación en el Centre Régional des Arts du Cirque Lomme Francia, fueron parte de distintas experiencias, destacando el Festival de Cirque Actuel CIRCà Auch (2019) con la creación “La vie quotidienne des oiseaux”.

La dupla ha participado en diversos festivales a nivel nacional e internacional, intercambios con compañías extranjeras, investigaciones ligadas a las artes escénicas y espectáculos que han enriquecido el significado que le dan a su oficio de artistas y cómo este han estimulado el deseo de estar en constante intercambio con otros: “En esta búsqueda, durante el 2014-2015 fuimos parte de la Compañía Diminuto Circus-Chile; el 2015 obtuvimos el premio Jóvenes Talentos de Balmaceda Arte Joven y el 2016 nos adjudicamos una beca para realizar una pasantía en el Edge High University, en Inglaterra, donde hicimos una investigación del cruce de los portés acrobáticos y la arquitectura”.

Actualmente continúan desarrollando proyectos en Francia: “No obstante siempre existe una conexión con lo que se pueda proyectar y transmitir en Chile, desde lo artístico, la docencia y el vínculo con la comunidad”.



¿Volver al punto de partida?

Confiamos en que los proyectos se irán organizando en función de las energías que dispongamos. Si dentro de esto surge un viaje a Chile, generaremos una transmisión de la experiencia que hemos tenido.

En este momento impulsamos el vivir de la creación, y del poner en la pista el trabajo y tiempo invertido durante la escuela, nutriéndonos de los encuentros creativos que surjan en el camino.

Fotografía: Benoît Poix

