UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Entre Risas y Llantos: La Vida en el Circo
Continuidades y Rupturas del circo colombiano en el siglo XXI

Jeimy Lorena López Salgado

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología

Bogotá, Colombia, 2024

Entre Risas y Llantos: La Vida en el Circo
Continuidades y Rupturas del circo colombiano en el siglo XXI

Jeimy Lorena López Salgado

Tesis de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Antropología

Directora:

Doctora Catalina Cortes Severino

Línea de Investigación:

Antropología Social

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología

Bogotá, Colombia

2024

“El circo es luminoso y sombrío, risueño y fatídico, bello y siniestro a la vez. Y aunque domina en él la exactitud, el ritmo, la exigencia, también hay un espacio para la espontaneidad y la innovación. No creo que haya otro espectáculo tan completo como el circo, porque no hay en él, además, pretenciosidad alguna, ni más artificio que el que proviene del adiestramiento, de la precisión matemática en los movimientos, de la voluntad. El circo muestra, a todos, sus entresijos. Todo ocurre a la vista del público: se izan los trapecios, se tiende en las redes, se encienden las antorchas. A veces, la tensión sobre el público es tan grande que no hay más remedio que cerrar los ojos”

Raúl Eguizábal

Agradecimientos

A mis amigos, y artistas de circo que me impulsaron a realizar este trabajo, a la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar por permitirme hacer parte de su historia, así como aportar a este trabajo con sus grandes memorias, al Colectivo Cultural N.N por todos estos años de risas, magia, y experiencia, la cual me ayudo a escribir esta tesis con mayor confianza, a la Casa de los Pensamientos por llevar el circo a la Literatura, a la Familia Pilochan por facilitarme sus relatos, anécdotas, textos y fotos que se encuentran dentro de su familia, los cuales me ayudaron a desarrollar de mejor manera esta investigación, pues son ustedes quienes mantienen viva la historia del circo.

A mis increíbles tutores, Catalina Cortes Severino y Andrés Leonardo Góngora, por la confianza en el proyecto, el interés en el tema y por los diversos aportes que han sido fundamentales para dibujar y dar forma a esta tesis.

Resumen

Entre Risas y Llantos: La vida en el Circo
Continuidades y rupturas del circo colombiano en el siglo XXI.

Esta tesis es el resultado investigativo sobre las transformaciones que se han presentado en las modalidades del circo tradicional, social y contemporáneo en Colombia durante el siglo XXI a partir de la concepción del cuerpo, formas de aprendizaje, puestas escénica y de organización.

Con estos elementos se construyeron cuatro actos desde una perspectiva etnográfica; lo que permitió identificar las diversas formas de corporalidad durante el desarrollo histórico del circo, abordando el cuerpo grotesco, Freak, heroico, cómico y los nuevos paradigmas del cuerpo en el siglo XXI. De igual forma se describen los procesos de enseñanza de la payasearía en las tres formas de hacer circo, a partir de los relatos del Tío Memo, Pasos de Payasos, y Sarita; abordando la teoría de performatividad, técnicas extra-cotidianas, arte y agencia, efecto cómico y etnoclowngrafia para dar cuenta de las transformaciones en dichos procesos.

De igual forma se caracteriza la puesta en escena del circo tradicional, contemporáneo y de calle, colocando en el centro de la discusión al espectador como un elemento transformador en las diferentes puestas en escena y con quien se dialoga a partir de la teoría de la semiología del arte del espectáculo, el espectador emancipado y la antropología teatral.

Al final se abarca la organización social del circo a nivel local, distrital y nacional a partir de la problematización de las políticas públicas culturales en relación con los procesos de “formalización” adelantados por las organizaciones de circo; lo cual genera espacios de disputa, resistencias y oposiciones a una interrelación promovida por el mercado y/o el Estado según el dialogo sostenido entre la etnografía y las teorías antropológicas de las políticas públicas.

Palabras clave: Circo, Transformación, Cuerpo, Puesta Escénica, Organización, Pedagogía.

Abstract

Between Laughs and Cries: Life in the Circus

Continuities and ruptures of the Colombian circus in the XXI century.

This thesis is the result of a comprehensive investigation into the transformations that have occurred in the modalities of traditional, social, and contemporary circus in Colombia during the 21st century. The research focuses on the conception of the body, methods of learning, staging techniques, and organizational structures. Through these elements, four acts were constructed from an ethnographic perspective, enabling the identification of various forms of embodiment throughout the historical evolution of the circus. These include the grotesque body, the freak, the heroic, the comedic, and the new paradigms of the body in the 21st century.

The teaching processes of clowning in the three circus forms are examined through the narratives of Tío Memo, Pasos de Payasos, and Sarita, drawing on theories of performativity, art and agency, comedic effect, and ethnoclownography to highlight the transformations in these practices. likewise, the staging of traditional, contemporary, and street circus is characterized by placing the spectator at the center of the discussion as a transformative element in the various performances and with whom a dialogue is held based on the theory of the semiology of performance art, the emancipated spectator and theatrical anthropology.

Finally, the thesis encompasses the social organization of the circus at local, district, and national levels through the problematization of cultural public policies concerning the "formalization" processes undertaken by circus organizations. This generates spaces for dispute, resistance, and opposition to the interrelations promoted by the market and/or the State, as examined through the dialogue between ethnography and anthropological theories of public policy.

Key words: Circus, Transformation, Body, Staging, Organization, Pedagogy)

Contenido

Pág.

Resumen ..... **VII**

Lista de figuras ..... **XIII**

Lista de tablas ..... **XIV**

Introducción **1**

1. Acto Uno: La Corporalidad en el Circo, Cuerpo Grotescos y Transgresores **11**
1.1 Cultura Popular y Carnavalesca de los Cuerpos Grotescos en la Edad Media 12
1.2 Corporalidades freak, cómico y heroico del circo moderno 15
1.2.1 Cuerpo Freak 16
1.2.2 Cuerpo Cómico 19
1.2.3 Cuerpo Heroico 20
1.3 Corporalidades Circenses en el Circo Contemporáneo 22
1.4 Diversidad Corporal en el Circo Contemporáneo 23
1.5 Conclusiones 26

2. Acto Dos: Prácticas Circenses de la Payasearía Como Aprendizaje y Enseñanza **31**
2.1 El Camino de los Payasos, Cara Blanca, Augusto y Contraugusto 32
2.2 Una historia familiar, relatos de un viejo payaso 37
2.3 Entre repertorios y Rutinas del circo tradicional. 42
2.4 Aprendiendo a ser payaso, en búsqueda de su propia voz. 44
2.5 La búsqueda de tu propio *clown,* una forma cotidiana de ser ridículo 47
2.6 Pasos de payasos desde la Montaña que Ríe. 51
2.7 Pazaclown una iniciativa del payaso social. 54
2.8 Conclusiones 59

3. Acto Tres: Puesta Escénica Entre la Carpa, el Barrio y la Calle **65**
3.1 Bajo la carpa de circo, un montaje sobre la pista. 66
3.2 Tierras de Bolívar, un lenguaje circense 71
3.3 La Calle Hecha Malabar 77
3.4 Conclusiones 80

4. Acto Cuatro: El Camino Organizativo Hacia una Política Publica Desde una Mirada Etnográfica **87**
4.1 Circo Ciudad y la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar. 88
4.2 Experiencias y relatos del sector circense en torno a sus problemáticas 93
4.3 participación del circo en la ciudad 100

4.4 Mesa Nacional de Circo 102
4.5 Conclusiones 107

5. Conclusiones y recomendaciones 111
5.1 Conclusiones 111
5.2 Recomendaciones 115

A. Anexo: Glosario 117

B. Anexo: Fotográfico 123

Bibliografía 135

Lista de figuras

Pág.

Figura 1-1: Gargantúa de Rabelais.....14
Figura 1-2: Julia Pastrana.....18
Figura 1-3: Joseph Grimaldi- El primer payaso moderno.....20
Figura 1-4: Dúo Kamikaze.....21
Figura 1-5: Cuestionario del Interrogador 25
Figura 2-1: Grock & Antonet.....35
Figura 2-2: Circo Medrano 1931.....37
Figura 2-3: Genealogía de la Familia Pilochan 39
Figura 2-4: Los Bullisiosos, pernito,Tio Memo y Miki 41
Figura 2-5: Familia Pilochan, Cuatro Generaciones……...44
Figura 2-6: Mr. White……47
Figura 2-7: Pasos de Payasos……53
Figura 2-8: Cronicas del Colectivo Cultural N.N……..55
Figura 2-9: Pazaclown……..56
Figura 2-10: Payasos: Sarita y Palitroke……59
Figura 3-1: La carpa de la montaña……67
Figura 3-2: Corporalidad circenses……70
Figura 3-3: Tierras de Bolivar……..73
Figura 3-4: Entrenamiento de Lira……..75
Figura 3-5: Dia del Semáforo y el Malabar……77
Figura 4-1: Integrantes de la MLC-CB……90
Figura 4-2: Visibilización de los Procesos Comunitarios……99
Figura 4-3: Espacios de Entrenamiento……..100

Lista de tablas

Pág.

Tabla 4-1: Clasificación de Necesidades 95

Introducción

Sean todas y todos bienvenidos: pasen, lean, observen y acompáñenme en esta travesía llamada CIRCO. Quizás ahora este espectáculo mágico y maravilloso sólo sea un recuerdo vago de nuestra infancia; pero cada vez que aparece en las calles, carreteras o parques nos saca una sonrisa y nos llena de alegría. Comenzaré contándoles a los aquí presentes como se va a desarrollar este espectáculo que pretende ser un viaje por carpas, procesos y personajes, que integran un arte que se ha transmitido de generación en generación y que perdurará a lo largo de la historia de la humanidad.

Inicio este relato narrándoles sobre mí, una de los tantos personajes en estos capítulos que asume el rol de investigadora social y de artista comprometida con el circo social en un proceso con niños y jóvenes en la localidad de Ciudad Bolívar del distrito capital de Bogotá. Mi nombre es Jeimy López, pero cada vez que entro a un camerino, me maquillo la cara, me pongo mi vestido azul con franjas moradas, mis zapatos dorados y me recojo el cabello; me convierto en Sarita, una cirquera malabarista y payasa que en cada función tiene algo que mostrar y contar. Nací y crecí en las montañas de Ciudad Bolívar, en medio de las contingencias y conflictos propios de la marginalidad social y económica, pero también con la esperanza de la construcción de un mundo mejor a través del arte y la cultura.

Fue en ese contexto, a la edad de siete años mientras jugaba a abrir huecos en la tierra, cuando vi pasar ante mis ojos, una caravana de tráileres, carrozas y casas rodantes de diferentes colores y tamaños. Esa caravana se detuvo al frente de mi casa y de ella descendieron personas de todos los tamaños y edades. Algunas muy altas, otras muy pequeñas, algunos flacos, otros gordos, calvos, mechudos, niños, niñas, etc. Estas personas empezaron a descargar una gran lona de rayas de colores a la cual le llamaban “la carpa”. Recuerdo que tardaron un día en instalarla y durante esa noche, mis pensamientos estuvieron concentrados en esa enorme casa de colores... mi imaginación se trasladaba a saber cómo era por dentro. Sentía que la montaña de mí vida cotidiana

siempre gris por el barro y el polvo, había dado a luz a esa gran diversidad de personas y carrozas coloridas en medio del amarillo de los ladrillos y las fachadas sin terminar de las casas de nuestros barrios de entonces y de hoy.

Al día siguiente, entre las cuadras observé una gran marcha de personas con la cara pintada de blanco, nariz roja, ropa de color extravagante y zapatos muy grandes, ellos reían y gritaban “El circo llegó al barrio, el circo llegó a este barrio, a partir de hoy todo será magia y fantasía”, invitando a la comunidad a la gran función. Esa noche, con mucha ansiedad les pedí a mis padres que me llevaran al circo. Ese momento era esperado para mí, puesto que por primera vez tendría contacto con un mundo nuevo. A la entrada, las luces rodeaban la carpa, los carros de palomitas y las manzanas acarameladas esperaban mi llegada. El olor característico a orines de los animales y el excremento de los caballos me daban la bienvenida. Desde el momento que entré a esa carpa mi vida cambió, no quise volver a salir de ella y empecé mi proceso para convertirme en *Sarita,* un personaje más del espectáculo circense.

El circo es una palabra que para cada persona puede tener muchos significados, nuestras infancias estuvieron marcadas por estas atractivas casas de tela, con la extrañeza de observar todo tipo de animales en un mismo espacio compartido por la gente que los cuidaba, amaestraba y luego nos deslumbraba con destrezas y habilidades, en un escenario redondo cubierto por una carpa multicolor.

Etimológicamente el circo deviene de la palabra latina “circus” que significa círculo o cerco y surge entre los romanos del S III A. C; cuando fue construido “el circus máximus” (Venero,2016, p.40). Sin embargo, el circo no es solo una palabra, tampoco fue siempre un espectáculo como muchos creemos. El circo es una manifestación social y cultural, tan antigua como la humanidad misma, como espectáculo en la modernidad nace con un pequeño caballo blanco llamado Gibraltar, fue entrenado por un hombre británico llamado Philip Astley en 1770, quien le enseñó a sumar, restar y a fingir su muerte después de ser disparado. De esta forma surge el primer circo moderno en el mundo, denominado “el circulo”.

El aro o la pista redonda sin duda hacen parte fundamental del espectáculo del circo desde su aparición. En el círculo se desarrollaron inicialmente actuaciones ecuestres, posteriormente se le agregaron equilibristas, gimnastas, un payaso, un forzudo y una banda modesta.

El círculo está presente desde que observamos que la carpa es redonda, el carrusel de caballos gira, en el centro de la carpa hay una pista circular, las sillas están alrededor de la pista como un gran sol, los caballos dan vueltas alrededor y los artistas llevan en sus manos elementos circulares, donde desarrollan trucos en esa misma dirección. Desde el círculo nace el circo y fue Charles Hudges quien bautizó la invención de Astley en 1782.

La modalidad más conocida de hacer circo es la que se realiza en una carpa, donde hay una pista recubierta con una capa de arena y de aserrín para la actuación. Rodeada y cerrada por una pequeña gradería y cubierta por una lona. En la pista de circo pasan cosas que sólo pueden existir allí, grandes hazañas dispuestas para que el público admire a quienes se presentan con sus extraordinarias habilidades, su audacia, fuerza, equilibrio, agilidad, coordinación o por su capacidad de disociación. (Hochman,2021, p.43)

Esta modalidad es la más antigua y se le conoce como "*circo de tradición"*. Pues, hace referencia a empresas de carácter familiar que pueden ser o no dueños de carpas, pero están compuestas por miembros de distintos "clanes" y actúan como grupos cohesionados que viven dentro o fuera de las inmediaciones del circo (Oxman,2009). Se caracterizan principalmente por tres elementos: vínculos de parentesco entre los artistas circenses, forma de organización familiar y trashumancia. (Lasnibat,2017, p.49).

Sin embargo, algunas personas como en mi caso, no venimos del circo tradicional, ya sea porque no nacimos en una familia circense o en una carpa. Esta realidad ha permitido generar procesos de reflexión y de cuestionamiento en torno a los contenidos y formas utilizadas para montar el espectáculo circense, lo que ha permitido crear nuevos modos de hacer circo.

Por este camino, el circo empezó a dejar atrás a los animales como elemento central, así como la participación de los llamados "fenómenos" humanos; el círculo dejó de ser la única espacialidad posible y el público empezó a ser tenido en cuenta dentro del desarrollo del espectáculo, la música dejó de ser en vivo, la escenografía empezó a incluir las artes plásticas y visuales, la puesta escénica dejó de mostrar solo habilidades físicas para combinarlas con la dramaturgia, la danza y la música.

Esta nueva corriente fue llamada "Circo contemporáneo o nuevo circo" planteada no en oposición al circo tradicional, sino como otra modalidad o forma de hacer circo que coexiste y está anclada en la tradición circense; según Bobadilla (2018) durante los últimos

50 años, el circo contemporáneo ha experimentado un amplio movimiento de renovación, trasformación y ruptura con el circo clásico o tradicional, expresado a través de tres grandes cambios: La desaparición de los números de amaestramiento de animales salvajes, aunque se conserven escenas con animales domésticos, el cuestionamiento de la pista y la carpa de circo como única espacialidad de actuación, dando lugar a nuevos espacios escénicos circenses y por último la puesta en escena con una dramaturgia mucho más teatral, portadora de nuevas representaciones y contenidos.

En mi caso, el acercamiento al circo se profundizo en el año 2009 cuando cada tarde mis amigos y yo después de las clases del colegio nos reuníamos para practicar técnicas de circo, sin saber mucho del tema iniciamos construyendo unos zancos con madera vieja, a punta de golpes nos convertimos en una especie de gigantes que jugaban con unas pelotas rellenas de aserrín y cubiertas con bombas.

Así entre el hambre y la desesperanza que cobijaba a Ciudad Bolívar aprendimos hacer malabares y trucos; caminando los parques y las calles se nos unían cada vez más niños y jóvenes con historias y vidas distintas, pero con algo en común: todas y todos creíamos que el arte del circo podía transformar nuestras vidas.

Con el pasar de los años y en el año 2012 le pusimos un nombre a lo que hacíamos, montamos una de las primeras escuelas de circo en una plazoleta vieja que se encontraba abandonada debido a que hacia el año 2009 se había convertido en un lugar donde dejaban a los jóvenes asesinadas por consecuencia de la llamada “limpieza social”[1].

De ahí en adelante por esta y otras razones nos llamamos “Colectivo Cultural N.N.”: Los no identificados, los nadie, los olvidados, los desaparecidos, los artistas perdidos entre las calles; los que utilizan las técnicas del circo como una herramienta de trasformación social y de arraigo comunitario con la vida.

---

[1] Es una dinámica que en la localidad de Ciudad Bolívar se ha convertido en un acontecimiento más de la vida cotidiana, y que ocurre de manera impune en el país desde hace más de 40 años.
Bajo premisas como “árbol que no da fruto debe ser cortado” y “lo que no sirve, no debe estorbar” grupos de personas encubiertas, a menudo envueltos en las tinieblas de la noche, asesinan a otras personas en estado de completa indefensión, el informe del CNMH cuenta de casi 5.000 víctimas de ‘limpieza social’ entre 1988 y 2013, en 356 municipios. Y el subregistro es inmenso. En Bogotá se registran 189 casos, con 346 homicidios producto de esta modalidad, 28 por ciento de esos casos ocurrieron en Ciudad Bolívar (CNMH, 2015.P, 15)

Al trasladar el circo a las comunidades, nos dimos cuenta que las acciones que realizábamos se enmarcaban dentro de otra modalidad de hacer circo llamada “circo social” la cual fue apareciendo en América Latina hacia 1960 y se encuentra planteada como una herramienta comunitaria dirigido a personas en condición de vulnerabilidad, con necesidades específicas y situaciones socioculturales determinados, donde la belleza del circo ya no está focalizada en el espectáculo, sino en la transformación de los participantes y su entorno (Saso, 2014).

En el año 2014, mi compromiso por el trabajo comunitario y el circo me llevaron a estudiar trabajo social para seguir acompañando a las comunidades, lo que me condujo a enamorarme de la investigación y querer indagar sobre las producciones académicas, libros textos, etc., que se habían realizado en Colombia en torno al circo, llevándome la sorpresa de la poca producción que había en torno a ello.

En el año 2021 el estudio en el campo de la antropología me permitió empezar a realizar ciertos cuestionamientos en torno a la historia, conceptos y representaciones universales acerca de lo que debe ser o no el “circo tradicional”, “social” y “contemporáneo”, conceptos que han definido las formas y modos de hacer circo en Colombia a través del cuerpo, el espectáculo y las maneras de aprender y organizarse.

La fundamentación teórica y la práctica en el circo social, me llevó a preguntarme ¿cuáles son las disputas que orientan las formas de hacer circo tradicional, social y contemporáneo en Colombia? ¿que incluye o excluye cada una de estas modalidades? ¿cuándo el circo contemporáneo empezó a realizar cuestionamientos y alejarse de lo “tradicional”? ¿cuándo el circo empezó a sufrir dichas trasformaciones?, ¿que los delimita? ¿qué continua en cada uno? y ¿Por qué? Trasladándome a querer saber cuáles eran esas continuidades, pero también las rupturas que se habían producido en las tres formas de hacer circo en Colombia, mirada que se fue transformando en la medida avanzaba en la realización de mi trabajo de campo para llegar a la pregunta central que definiría la presente investigación: ¿cuáles son las transformaciones que se han presentado en las modalidades del circo tradicional, social y contemporáneo en Colombia durante el siglo XXI?

Sin duda, estas trasformaciones se fueron dando a partir de varios elementos que pude ir identificando a lo largo de mis vivencias como artista de circo. El primero de ellos es la forma en la que el circo ha concebido el cuerpo; el segundo son la enseñanza; el

tercero corresponde a las variadas formas de crear la puesta en escena y, por último, las diversas formas de organización.

Con estos elementos, inicié una búsqueda hacia la creación de cuatro actos que fueron el resultado de mis vivencias como artista circense y como investigadora en el campo de la antropología social; sin lugar a duda esta investigación me situó en un punto particular como investigadora nativa ya que, al ser parte del universo estudiado contaba con la confianza para aproximarme fácilmente al trabajo de campo, pues conocía compañeros artistas, *colectivos artísticos, semilleros, compañías de circo y* espacios de entrenamiento a los que me acerque para realizar entrevistas, acompañar espacios, realizar talleres, recopilar fotos, videos e incluso asistir a diversas jornadas circenses para realizar observación participante.

Sin embargo, el ser investigadora nativa también me puso durante el desarrollo de esta investigación en desventaja, pues al estar inmersa en las cotidianidades del circo llegue a naturalizar muchas veces el campo de estudio, obviando tiempos, espacios, objetos e incluso formas de nombrar cosas; lo que me llevo a tratar de distanciarme como artista para asumir mi rol como investigadora; generando otro tipo de relacionamiento con el campo.

Así mismo, el trabajo en territorio me dio la posibilidad de utilizar instrumentos como el diario de campo, entrevistas, fotografías, recolección de documentos empíricos, imágenes y videos que me permitieron recoger y dar cuenta del proceso etnográfico descrito por los artistas que irán apareciendo en cada acto- Tío Memo, Cristian, Pasos de Payasos, Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar, PazaClown y Colectivo Cultural N.N- así como la utilización de herramientas de dibujo, uso de redes sociales, videos y bitácoras donde fui plasmando mis memorias, recuerdos y anécdotas como Sarita a través de un relato auto etnográfico.

Elementos que me sirvieron, pero al mismo tiempo me llevaron a enfrentar nuevos retos como la sistematización, análisis y depuración de aquellos elementos que fueran importantes y necesarios para el desarrollo de cada acto en dialogo con los autores que previamente había seleccionado mediante el estudio del estado del arte de cada uno de los temas.

Enfrentándome a reescribir el contenido de los capítulos, la forma en la que quería contar cada acto, formas de escritura que pasaron por plasmar el movimiento de mi cuerpo en el momento de realizar entrenamientos o manipular un objeto como la pelota, así como el uso de imágenes y realización de dibujos que fueron evocando elementos escritos a partir de un ir - venir, agregar – quitar, hacer- deshacer.

Lo que dio como resultado un primer acto que me llevo a identificar las diversas formas de corporalidad durante el desarrollo histórico del circo (Edad Media, Circo moderno y circo contemporáneo) a partir del estudio del estado del arte que me permitió entablar un dialogo con diversos autores como Mijaíl Bajtín, Lebratón, Zepeda, Mejía, Caminha, Foucault, Jochan, Ramírez, Sosa, Marcolla e Infantino con quienes abordé el cuerpo grotesco de la edad Media, el cuerpo *Freak,* heroico y cómico del circo moderno y los nuevos paradigmas del cuerpo del siglo XXI, llegando a la conclusión que las transformaciones corporales han generado cambios en los ¨limites corporales¨" que han definido la manera en la que se desarrolla el espectáculo circense a lo largo de su historia.

El segundo acto me dio la posibilidad de describir los procesos de enseñanza, abordando una de las técnicas del circo la cual es la payasearía en las tres formas de hacer circo -tradicional, social, y contemporáneo-, ya que a partir de mis recorridos y relaciones que he venido tejiendo a lo largo de mi historia, la payasearía ha estado presente en cada una de las personas que irán apareciendo a lo largo de estas páginas, iniciando con la familia Pilochan, especialmente con el Tío Memo, quien me permitió recopilar sus relatos, textos escritos, enseñanzas y narraciones para describir etnográficamente como fue su proceso de aprendizaje dentro de la estructura del circo tradicional; así mismo entre estas páginas, aparecerán "Pasos de Payasos", una pareja de payasos que fueron uno de mis primeros maestros de *clown* y de quienes a través de la observación, participación, acompañamiento en funciones y diálogos, pude ir recopilando a través de mi diario de campo la forma en la que enseñan, aprenden y desarrollan sus espectáculos en comparación al circo tradicional. Por último, aparecerá mi relato auto-etnográfico donde describiré el proceso de aprendizaje como Sarita y la creación de este personaje como un *Clown* Social.

Lo anterior me llevó a retomar la frase de "*la búsqueda de mi propia voz*" como una de las categorías emergentes de este acto, para identificar las trasformaciones en el proceso de aprendizaje de la comicidad; llegando a la conclusión de que la búsqueda de

esta voz durante el proceso de aprendizaje del circo tradicional parte de la subjetividad para buscar fisuras en la imitación de una estructura rígida con rutinas y repertorios establecidos. En el circo contemporáneo esta voz va a ser fluida y subjetiva ya que el individuo debe relacionarse consigo mismo para encontrar el propio clown que genere una relación más cercana con el público. En el circo social, la búsqueda de esta voz pasa por conectarse con la historia socio-política de Colombia como una práctica de reflexión crítica materializada a través del arte clown.

Para el desarrollo del tercer acto, inicié recopilando mis experiencias y vivencias como Sarita en un diario de campo que posteriormente me sirvió como herramienta para caracterizar las diferentes puestas en escena del circo tradicional y contemporáneo. Durante este acto les contare mis recorridos como artista invitada en una carpa de circo tradicional y mi participación en la creación de la obra titulada tierras de Bolívar, lo que me llevó a conocer al Cristian, un artista callejero, que me facilitó sus relatos e historias para poder caracterizar el espectáculo del circo callejero.

Al finalizar este acto, utilizo al espectador como elemento central que da cuenta de las transformaciones de la puesta escénica del circo tradicional, contemporáneo y de calle en dialogo con autores como Barba y Savarese, Mogioani, Ranciére, Hochman, Mol, Pavis, Piña y Chacovachi. Llegando a la conclusión de que el espectáculo del circo tradicional se caracteriza por utilizar la carpa como único espacio escénico, la escenografía es definida a partir de la manipulación de los aparatos y objetos por parte de los artistas, la música es ejecutada en vivo y cumple la función de enlazar un número con otro, el montaje escénico se muestra de forma fragmentada y heterogénea donde el espectador se encuentra en posición pasiva.

Por el contrario, la puesta escénica del circo contemporáneo sale de la carpa para explorar nuevos espacios escénicos con nuevos públicos, empieza a constituir un lenguaje propio a partir de la creación de un espectáculo de forma continua, donde las destrezas humanas ya no se muestran desde el riesgo sino desde la belleza y estética de la ejecución. Ya en la puesta escénica del circo callejero, el espectador es efímero, transita entre las calles y sus vehículos, convierte sus necesidades en números o rutinas que se encuentran estrechamente relacionados con los códigos de representación del circo tradicional, quien pone el acento en la proeza física o el “truco”.

Al final de esta investigación y como último acto, describo el proceso de organización social del circo a nivel local, distrital y nacional a través de mi participación en los diferentes espacios organizativos denominados por el sector como *Mesas,* siendo partícipe de la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar y de la Mesa Nacional de Circo desde donde narro dichos procesos a partir de un relato auto etnográfico en dialogo con autores como Totonelli, Moss, Ramírez, Malinowski, Latour, Foucault, Dagnino, Infantino, Góngora y Canclini. Llegando a la conclusión que los artistas de circo contemporáneo al reconocer que existen una serie de relaciones e intereses comunes en términos laborales, económicos, culturales y afectivos crean nuevas formas organizativas, distanciándose de la estructura familiar para crear ecosistemas o redes que funcionan mayoritariamente de forma endogámica, es decir que trabajan hacia adentro y en red para subsistir y enfrentar un modelo económico que imposibilita la subsistencia de formas individuales; lo que los conduce a entrar en una etapa de "formalización" por medio de la creación de políticas públicas del sector, las cuales tienen ciertas implicaciones que generan resistencias, contradicciones, inclusiones y/o exclusiones al interior del sector poblacional.

Siendo este texto el preámbulo a este espectáculo, nuevamente lectoras y lectores les doy la bienvenida a estos cuatro actos que están llenos de contenidos mágicos, sorpresivos y transformadores, los cuales los llenaran de preguntas, asombro, fantasía, alegría y sobre todo muchas inquietudes que los aran querer regresar por estas y por otras páginas.

"Señoras y señores, niños y niñas de todas las edades, sean bienvenidos a este espectáculo"

1. Acto Uno: La Corporalidad en el Circo, Cuerpo Grotescos y Transgresores

Lectores presentes en estas páginas, durante este primer acto, queremos invitarlos a realizar un recorrido en compañía de una variedad de autores con los que vamos a identificar las diversas formas de corporalidad en los diferentes momentos históricos del circo; iniciaremos dialogando con Mijaíl Bajtín y Lebratón, dos autores que nos hablarán de la aparición del cuerpo grotesco en la cultura carnavalesca de la Edad Media; transitaremos hacia la aparición del circo moderno con la participación de Zepeda, Mejía, Caminha y Foucault, con quienes abordaremos el *freak show* para describir la multiplicidad de cuerpos que pasaron por este tipo de espectáculos.

Luego aparecerán Morales, Silva e Infantino para describir el cuerpo cómico de los payasos y el cuerpo heroico que representaba el mundo de los dioses y héroes dentro del espectáculo circense, distintas formas de corporalidad que hacen parte del circo moderno.

Al final de este acto, aparecerá el circo contemporáneo y con él la identificación de nuevos paradigmas del cuerpo circense junto a Jochan, Ramírez, Sosa y Marcolla, con quienes abordaremos un nuevo ideal de cuerpo en el siglo XXI.

1.1 Cultura Popular y Carnavalesca de los Cuerpos Grotescos en la Edad Media

Este acto inicia en la Edad Media, cuando aún no existía el circo como lo conocemos en el siglo XXI, pero si la aproximación de sus personajes, estos hacían parte de los ritos cómicos que según Mijaíl Bajtín (2003) ocupaban un papel importante en la vida del hombre medieval y eran sus carnavales, los cuales se caracterizaban porque iban acompañados de actos y procesiones que llenaban plazas y calles durante días enteros.

El carnaval no era un espectáculo teatral, tampoco pertenecía al dominio del arte, más bien estaba situado en las fronteras entre el arte y la vida cotidiana. En realidad, era como la vida misma pero presentada con elementos del juego, es decir que según Bajtin (2003):

> "El carnaval ignoraba toda distinción entre actores y espectadores, también ignoraba la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval. Los espectadores no asistían al carnaval, sino que lo vivían, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. *(p.7)*

Durante el desarrollo de los carnavales no había otra vida que esa, pues la fronteras espaciales o corporales desaparecían, el mayor carácter del carnaval consistía en la libertad de los cuerpos en movimiento, tenía un carácter universalmente humano.

El carnaval era la segunda vida del pueblo, estaba basada en el principio de la risa y la libertad donde el aspecto serio de la existencia volaba en pedazos ante la risa irreprimible de la colectividad, unida en el mismo sacrificio ritual de las convenciones (Lebratón, 1990, p.51). La presencia de los personajes como los bufones o payasos, representaban la cultura cómica en la Edad Media, posteriormente en el circo moderno y el contemporáneo se convertirían en los personajes que llevarían la vida carnavalesca a las carpas de circo.

El principio de la libertad característica del carnaval permitía que los cuerpos que se encontraban allí, tuvieran una liberación transitoria; la cual se oponía a normas, jerarquías, tabúes y a todo perfeccionamiento, en la medida en que todos se observaban en igualdad, abundancia, en contacto libre y familiar entre individuos; puesto que en su vida cotidiana, eran separados por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar (Bajtin,2003,p. 09).

En el júbilo del carnaval, los cuerpos se entremezclaban sin distinciones, participaban de un estado de euforia común: el de la comunidad llevado a su incandescencia. Lo que no sucedía en las fiestas oficiales instituidas por las capas dirigentes de la Edad Medida, donde lo fundamental para estas fiestas eran las convenciones habituales, sin ofrecer un escape hacia un mundo de fusiones; estaban basados en la separación, jerarquización de los sujetos, consagración de los valores religiosos y sociales; de este modo, afirmaban el germen de la individualización y la competición de los seres humanos. (Lebratón, 1990, p.10).

En las dinámicas del carnaval, surgió el cuerpo grotesco para hacer referencia a la extravagancia y ridiculez, cuyo término comenzó a utilizarse en el género literario conocido como realismo grotesco en la Edad Media y renacentista por Francois Ravelais para burlarse de la moral aristócrata y noble a través de sus sátiras y el humor irónico que mostraban aspectos de la cultura popular y carnavalesca.

De igual forma a fines del siglo XV se encontraron en Roma, durante las excavaciones subterráneas de las Termas de Tito, un tipo de pintura que se denominó con el adjetivo italiano *grottesca*, derivado del sustantivo *grotta*, es decir gruta. Estas pinturas representan formas de animales, vegetales y humanas que se entrelazan, confunden y juegan entre sí con un dinamismo sorprendente (Smart,2004), ligados a las formas carnavalescas de la Edad Media.

En esa época, las personas portaban máscaras o disfraces para crear confusión y ambivalencia como los bufones en los carnavales, eran considerados grotescos ya que no reflejaban fronteras, límites o diferencias corporales como si ocurría en la fiesta institucionalizada en la que se buscaba consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes, donde la representación del cuerpo humano pasa

por estándares físicos (completos, capacitados y motrices) y estéticos (con olor, color, sexuados, lisos, cerrados y acabados), (Bajtin, 2003,p. 07).

En el carnaval se mostraba el cuerpo grotesco que realizaba parodias, degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufónicos, que apuntaban a la lógica de invertir el estándar establecido, colocando las cosas al revés, determinado formas y siluetas corporales cambiantes, como se puede ver en la Figura 1-1, donde los cuerpos se trasforman en animales o vegetales a través de máscaras, maquillajes, saltos, piruetas o contorsiones corporales (Bajtin, 2003, p.19)

Figura 1-1: Gargantúa de Rabelais.

Note. Gustave, Doré. (1832-1883) Gargantúa. (Pintura). Meisterdrucke.
https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Gustave-_Dore/933202/Gargantua

Durante el carnaval de la Edad Media, los cuerpos creaban una nueva visión del mundo que irrumpía momentáneamente en una sociedad organizada y jerarquizada a través de representaciones del coito, el embarazo, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción; ocultadas y llevadas al mundo de lo privado. Dejando sólo la exhibición de actos corporales que mostraban límites claros con cierta racionalidad que permitía separar al cuerpo humano de lo no humano, dejando claro cuáles son los movimientos y comportamientos corporales de cada cuerpo (humanos, animales y plantas). Para Bajtin (2003) el cuerpo grotesco:

> "No está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale de sí, le falta, franquea sus propios límites. Así, el cuerpo es abierto y expuesto al mundo exterior y penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz" (p.23)

Es perfectamente comprensible que, desde este punto de vista, el cuerpo del realismo grotesco parezca horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la belleza creada en la Edad Media. En esa medida se puede afirmar que la materialización del realismo grotesco y carnavalesco en el mundo contemporáneo persiste y sobrevive en los personajes del circo, convirtiéndose en los artistas del carnaval del circo.

1.2 Corporalidades freak, cómico y heroico del circo moderno

Los cuerpos grotescos, representados en los personajes carnavalescos de la Edad Media y el Renacimiento, fueron desplazados a un mismo espacio y bajo un mismo escenario cuando un hombre llamado Philip Astley creo en Londres el primer espectáculo de circo en el mundo en el año de 1770, iniciando lo que sería el circo moderno (Paz, 2016, p. 48).

El cuerpo circense en este periodo se construyó de manera paralela al desarrollo de la razón, que hizo que el hombre se separara de sí mismo, de los otros, de la naturaleza y del cosmos como lo expresa Le Breton (1990), permitiendo que el cuerpo circense

empezara a desafiar al pensamiento razonado a través de cuerpos sobre zancos, enanos, freaks, mujeres barbudas, narices prominentes y sonrisas exageradas que instauraron el riesgo en el vuelo de los cuerpos que sobrepasaban los límites que imponía la racionalidad.

Sin embargo, menciona Infantino (2017) que:

> "El cuerpo circense moderno también se convirtió en ambiguo en la medida en que la domesticación de animales salvajes se relacionaba con la concepción moderna del hombre separado de la naturaleza y capaz de doblegarla; y al mismo tiempo conjugaba una tradición carnavalesca que estaría en oposición a ese mismo ideal." (p.57)

Esta ambigüedad marcó el inicio del espectáculo circense moderno, así como la transformación de las tipologías corporales, lo que quiere decir que en el circo moderno se constituyeron tres tipologías de cuerpo: malformado o freak, cómico y heroico dentro del espectáculo, tal como lo refiere Infantino (2017). La primera se le asocia con cuerpos que transgreden los cánones de belleza a partir de la enfermedad y las malformaciones físicas, lo que provoca en el espectador repulsión, miedo y asombro; se le conoce como *cuerpo freak*; la segunda, el cuerpo que reúne la risa y lo cómico, a este se le conoce como *cuerpo cómico;* y la tercera, agrupa las corporalidades que generan ante el espectador admiración por el riesgo y las hazañas que realiza, llamado *cuerpo heroico.*

1.2.1 Cuerpo Freak

Dentro del espectáculo del circo moderno se puede resaltar el uso de animales salvajes y personajes tales como domadores, ecuestres y uno de los mayores espectáculos a finales del siglo XVIII en París, el cual fue el *Freak Show*, donde la función principal eran personas con enfermedades y anomalías físicas. Entre los impulsores de este tipo de eventos se encontraban Tom Norman y P.T Barnum *(*Dilan, 2012, p.31).

El *freaks shows* mantuvo el sentido grotesco de la Edad Media en un solo espectáculo a través de los cuerpos con orificios, protuberancias, ramificaciones; cuerpos incompletos que se entrelazaban entre lo vegetal, animal y humano; cuerpos que subvertían el raciocinio de la época. Como el caso de John Merrick, nacido en Inglaterra en 1862, con una enfermedad degenerativa, dentro del circo quien era conocido como el Hombre Elefante.

Entre los personajes freaks aparecieron la mujer pájaro, mujer barbuda, pie grande, hombre langosta, etc. Cuerpos que eran relacionados con animales o plantas ya que sus cuerpos excedían las características de la especie humana, vinculándose con las particularidades no humanas como plantas o animales para crear el cuerpo Monstruos.

Zepeda (2018) menciona al respecto que:

> “El hombre lobo (síndrome de hiperticosis), el hombre elefante (síndrome de proteur), manos de langosta (síndrome de ectrodactilia), niños araña (siameses o fetus in fetu) o la mujer camello (hipermovilidad articular), por mencionar algunos. Sea por la forma de los cuerpos, sus movimientos, comportamientos o gestos, la diferencia siempre se emparenta con la animalidad” (p.209)

Cuerpos sumamente altos o pequeños, obesos, flacos, de piel elástica o primitivos, con tres, cuatro piernas o sin ellas, con cabezas grandes o muy pequeñas, con más de cinco dedos o sin manos (Mondragón, 2018, p. 22). En términos generales, lo *freak* se pensó en términos de una corporalidad anómala, deforme, disfuncional, extraña, desproporcionada, desarmónica, discapacitadas, anatómicamente diferente, como una falta, un exceso, un excedente; como rebeldía o capricho de la naturaleza; una particularidad que se teme se admira, se exhibe, se estudia (Mejía 2018, p. 93).

Iván Mejía (2018) en su texto El Lado B de lo *Freak*, habla de Julia Pastrana, una mujer negra mexicana, perteneciente a la tribu de nativos americanos conocida como “buscadores de raíces” quien fue exhibida como un fenómeno en Estados Unidos y Europa en 1854 quien tenía una enfermedad llamada a hipertricosis, donde todo su cuerpo y cara estaban cubiertos completamente por pelo, donde dejaba al descubierto sus orejas, cejas y boca grande.

Mejía en este texto plantea que:

> “En su cuerpo se encarnó lo indígena, lo mujer, lo subalterno, el exceso, la otredad, la imposibilidad de la auto enunciación; pero sobre todo puso en funcionamiento la violencia epistémica, el colonialismo, la explotación laboral, la trata de personas, la esclavitud moderna, la descarnada pasión de la sociedad por el espectáculo del otro” (p. 95)

Melissa Lima Caminha (2015) en su investigación sobre payasas, retoma los freak shows para referirse a la mirada normativa del público, la cual era una mirada médica, científica, opresora y colonizadora hacia aquello que es visto como un objeto a ser explotado y servir a los ojos del curioso, como forma de afirmar su “superioridad” intelectual, anatómica, humana, civilizatoria, o sea, como forma de garantizar su hegemonía. En los *freak shows* como se puede ver en la figura 1-2, esta mirada hegemónica sobre el otro que estaba expuesto afirmaba la “normalidad” contrastándola con la diferencia física de los cuerpos vistos en el espectáculo.

Figura 1-2: Julia Pastrana

Nota. Google. (s.f.). Julia Pastrana. (composición fotográfica). Recuperado el 8 de junio del 2024 de, https://www.aztecasinaloa.com/noticias/que-le-paso-a-julia-pastrana-la-mujer-barbuda.

Sin embargo, el *freak*, representa la transgresión a los límites como menciona Foucault (1999) o como señala Turner (1988), ya que no están en un sitio o en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. De esta manera, los cuerpos freak exceden al cuerpo biológico, matemático y mecánico; según Le Breton (1990) “no tienen una demarcación respecto al mundo, no están encerrados, no están terminados, ni lisos, sino que se excede a sí mismo, atravesando sus propios límites” (p.32).

1.2.2 Cuerpo Cómico

Con la creación del circo moderno, también se constituyó un hito importante para los payasos descendientes de los clown medievales y carnavalescos, quienes encontraron un espacio de trabajo donde sus posibilidades escénicas se ampliaron. (Morales, 2009, p.40).

En el circo moderno existen tres tipos de corporalidades cómicas o como lo expresa Silva (2015) “un desdoblamiento en la corporalidad del payaso” (p,21). Estos a finales del siglo XIX se consolidan y se convierten en una triada de payasos que utilizan la lógica de los movimientos corporales orientadas en función de lo alto y lo bajo como saltos y caídas para generar un efecto cómico. Bajtin (2003), menciona que la personificación del cuerpo cómico reviste igualmente un carácter grotesco ya que personifica las figuras carnavalescas de la Edad Media, donde el clown es cuerpo humano, cuerpo objeto y cuerpo animal, es exceso e inversión a través de los movimientos corporales que desdibujan fronteras; lo que está afuera debería estar adentro, lo que está abajo debería estar arriba. Trasero-cabeza-trasero, dando la oportunidad que la cabeza pueda ocupar el lugar del trasero o viceversa en actos de contorsión o piruetas.

De igual forma, el cuerpo parte del principio de la contrariedad, de la lengua afuera cuando debe estar adentro, de lo que esta adelante puede ser atrás, lo que está arriba puede estar abajo, como se evidencia en la figura 1-3.

Figura 1-3: Joseph Grimaldi- El primer payaso moderno

Note. Tegg, Thomas. (1776-1845). Joseph Grimaldi. (Ilustración). Revistadeartes. http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes36/teatro_grimaldi_promer-

1.2.3 Cuerpo Heroico

En esta tipología, el cuerpo se representa a partir de dioses o héroes, en personajes que habitan un mundo fantástico e inalcanzable, logrando que el público los perciba de esta misma manera, como seres superiores y fantásticos que sobrepasan los límites corporales (Silva,2015, p.133). Se desarrollan habilidades a partir del dominio de disciplinas circenses que se centran en este modelo de corporalidad, donde se busca sorprender a través de la observación satisfactoria del vencimiento de los límites, principalmente corporales. (López, 2015, p.133).

Sin embargo, está la percepción del espectador que ve al artista como un dios o héroe, mientras que el actor circense dosifica y disciplina su cuerpo bajo los parámetros de las disciplinas del circo (Silva,2015, p.135), las cuales se clasifican en acrobacia aérea

(lira, trapecio, correas aéreas, tela, cuerda lisa) malabarismo (pelotas, clavas, platos chinos, cajas, aros, diábolos, swing, fuego, golos, pañuelos) equilibrios (monociclo, rueda cyr, rueda alemana, rolla bolla, zancos, funambulismo, pulsadas) acrobacia (contorsionismo, gimnasia acrobática, banquina, mástil chino, Báscula).

Cada una de estas disciplinas se caracteriza por el riesgo corporal y la superación de límites en relación con habilidades físicas como elasticidad, coordinación, agilidad, fuerza, equilibrio, etc. Habilidades que los ubican en un plano visto por el espectador como el héroe super- humano con un exceso de riesgo y habilidades extraordinarias admiradas; de igual forma la imitación del héroe tiene un valor en cuanto a la dualidad corporal, que se representan a partir de la vida y la muerte, a causa del riesgo que implica cada una de las disciplinas en la búsqueda de la transgresión de los limites donde muchos y muchas han perdido la vida intentando realizar estos actos que los ubica en una posición de riesgo extremo, como se puede ver en la figura 1- 4 , donde lo heroico surge del hecho mismo de ganarle la batalla a la muerte y componer un tipo de corporalidad que era negada según los límites de lo pensado (Silva,2015, p.138).

Figura 1-4: Dúo Kamikaze

Note. Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar (2022). Dúo Kamikaze (fotografía). Limaras, tomada en el Festival Aires de Circo.

1.3 Corporalidades Circenses en el Circo Contemporáneo

El cuerpo del artista circense comienza a reconstruirse y a sobreponerse bajo dos ideales de su constitución: por un lado, el ideal de cuerpo relacionado con la belleza y su forma: cuerpos esbeltos, armónicos, limpios, lisos; por el otro, el cuerpo grotesco, ligado con cuerpos deformes que se contorsionan, vuelan, equilibran, etc.

Un ejemplo de esto se relaciona con el cuerpo femenino, que debe tener una forma: flexibilidad, elongación, gracia, soltura; atributos relacionados con la concepción hegemónica de lo femenino y un buen parecer a través del vestuario y el maquillaje que ayudan a acentuar el lugar de la belleza y feminidad heteronormativa relacionada con las curvas y el erotismo (Infantino,2017, p,55).

Sin embargo, el cuerpo femenino a través del entrenamiento experimenta una transformación, desarrollando engrosamientos musculares en hombros, brazos y pecho, reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad, ya que transmite una fuerza varonil (construida por la sociedad moderna) que representa una disrupción con el cuerpo femenino, visto, así como grotesco.

Si bien, el cuerpo circense moderno se caracterizó por la realización de hazañas, actos riesgosos y exposición visual, donde la intención era buscar la admiración del público hacia las personas que se presentaban, ya sea por su apariencia física, su flexibilidad, equilibrio, agilidad o coordinación; en la era contemporánea del circo, hay un cambio significativo en cuanto a la incorporación de diversos paradigmas de belleza que se alejan de la imagen de los personajes heroicos que habitan un mundo fantástico e inalcanzable (Hochman, 2021, p.44), para empezar a transitar por los cuerpos que muestran sus hazañas a través de la vida cotidiana: cuerpos y bellezas diversas, diferentes personalidades y perfiles; cuerpos con sentimientos, contradicciones, dificultades y necesidades que inspiran al público desde la empatía.

Hochman (2021) menciona al respecto que:

> “Las máscaras, los antifaces, el maquillaje, el brillo, los adornos y la fantasía dieron lugar a un cuerpo artístico en crudo sin impostaciones, desnudo y sin sofisticaciones. Un pasaje del personaje hacia la persona. Movimientos que dan lugar a un cuerpo más humano y sensible”. (p.44)

Esta ruptura con el cuerpo circense moderno permitió que los cuerpos contemporáneos combinaran destrezas físicas con emoción y utilizaran el cuerpo como vehículo para contar historias, lo que significa que el circo se convirtió en un lenguaje que comunica a través de la sensibilidad y la imaginación.

Esta trasformación, dio paso a que se iniciara a cuestionar el rol de los cuerpos en el circo, tanto humanos como no humanos con el fin de reconocer nuevas formas e identidades corporales, donde los animales salvajes salieron del espectáculo, como también la exhibición de personas con “defectos corporales”.

Lo anterior, permitió que surgieran preguntas sobre la intención con la que se realizaban creaciones, contenidos, escenas, sensaciones, emociones y mensajes que se quería transmitir al público; y en esa búsqueda, los cuerpos circenses permitieron que otras áreas de las artes hicieran parte de la creación escénica como el teatro, la danza y las artes plásticas; convirtiendo el circo en un espectáculo interdisciplinar, con el objetivo de trabajar desde otras perspectivas, y con esa exploración crear nuevas propuestas escénicas más allá las hazañas corporales.

1.4 Diversidad Corporal en el Circo Contemporáneo

Por este camino, el cuerpo circense empezó a romper paradigmas, cambiar de públicos y quizás lo más importante: percibir la belleza desde la cotidianidad, diversidad y heterogeneidad de los cuerpos dentro del espectáculo.

Sin duda, la relación entre corporalidad y reconocimiento es ineludible. Según Ramírez (2018) se postula una crítica al marco de la degradación corporal que implanta lo freak desde la inscripción de un valor disminuido a los vivientes que desestabilizan la

imagen del cuerpo bello, íntegro y funcional. En este sentido, la discapacidad había mantenido una relación con lo freak, hasta la aparición del circo contemporáneo en la década de 1960 (Sosa, 2015, p.34), lo que conllevó a repensarse el concepto de "cuerpo" fuera de la regularidad morfológica y de la exhibición.

Para ser reconocido como una "persona con discapacidad" según Ramírez (2018):

> "se necesitan las metáforas sociales que establecen en el cuerpo un complejo campo de inscripción de códigos socioculturales destinados a naturalizar la integridad fisiológica y funcional que los esculpe y jerarquiza…Lo que instaura, una norma capacitista (capacidades) que reflejan una uniformidad ideal de la morfología que proyecta los cuerpos en términos de deficiencia e insuficiencia (p.76)

En este sentido, el capacitismo está directamente relacionado con la degradación corporal en la medida en que este cuerpo está dentro del campo de la morfología irregular, lo que lo hace incapacita para realizar acciones como caminar; correr; agarrar una, dos, tres pelotas con las manos, pies o cabeza; saltar en una cuerda; trepar una tela, girar, hacer parada de manos; coordinar; equilibrar, caer, observar y recoger. Acciones que conllevan a preguntas tales como: ¿qué cuerpos pueden hacerlo? ¿cómo debe estar constituido el cuerpo? ¿qué preparación física se requiere para poder realizarlas?

Marcolla (2021) menciona que:

> "Si no veo, si no escucho como los demás, si no bipedesto, si me desplazo en silla de ruedas o con bastón, si no me expreso con lenguaje verbal, si no entiendo el mundo como los demás, si tengo miedo. ¿puedo hacer circo.? (p.103)

Estas preguntas, llevaron al circo contemporáneo a replantearse un nuevo ideal de cuerpo por fuera de la línea capacitista para encontrar a través del reconocimiento la diversidad de capacidades para realizar actividades circenses. Si bien, el circo está enmarcado dentro del desarrollo de habilidades corporales emparentadas con el deporte para el óptimo rendimiento en las técnicas, esto no quiere decir que las personas con discapacidad no lo puedan hacer.

Para finalizar este primer acto, es posible plantear que, en la actualidad, la personas con discapacidad se convierten en sujetos activos y no pasivos (espectadores) en el desarrollo del espectáculo, cuerpos sin brazos que realizan malabares con los pies, doble altura en silla de ruedas, equilibrios con la cabeza, expresión corporal y no verbal, etc. De esta manera, la discapacidad sale de la esfera de la exhibición dentro del circo para trasladarse a la conquista de habilidades y hazañas humanas que muestran sus múltiples capacidades ante limitaciones sociales que parten de premisas capacitistas e incluso rehabilitarías. Cuerpos que se convierten en disruptores frente a la capacidad /discapacidad como se puede ver en la figura 1-5.

Figura 1-5: Cuestionario del Interrogador

Note. Tshwaragano, Compañía de Danza. (2021). Cuestionario del Interrogador. (fotografía). Adambenjamin. https://www.adambenjamin.co.uk/press

1.5 Conclusiones

El espectáculo del circo tiene un nombre, un color, un olor y un sabor, es por eso que sus asistentes buscan pruebas de estar en él, quieren ver cuerpos que vuelan, realicen saltos mortales, se contorsionen o equilibren; cuerpos que, tras la observación del vencimiento de sus límites físicos, provoquen que el espectador al salir de la carpa sienta que viajó a otro mundo, ya que la propia imposibilidad de lo que observa está asociada con otra realidad superior (Silva, 2015.p. 234), representada por el circo.

El circo a lo largo de la historia ha pensado los limites corporales como la base para crear su espectáculo, incluso mucho antes de que existiera una carpa. En la Edad Media, durante el desarrollo de los carnavales, los cuerpos que hacían parte de esta festividad portaban máscaras y disfraces para crear confusión y ambivalencia a través de los bufones o saltimbanquis, los cuales fueron considerados cuerpos grotescos ya que no reflejaban fronteras, limites o diferencias corporales en comparación con las fiestas institucionalizadas por las capas dirigentes según Bajtin (2003).

Lo anterior no quiere decir que en el carnaval no existieran limites, más bien, se instauraban otras formas de fronteras que sólo podían existir durante el desarrollo de estos, las cuales se representaban a través de la recreación de los placeres y satisfacciones de los cuerpos, las cuales eran ocultadas y llevadas al mundo de lo privado durante la cotidianidad.

Michael De Certeau (2000) a propósito menciona que:

> “Las distintas maneras de pensar la inscripción de la ley en los cuerpos permiten, a su vez, pensar de diferentes modos las posibilidades de juego de esa ley y su manifestación en las subjetividades. Por ende, cada aproximación al tema propondrá variaciones respecto de los territorios y las gramáticas en donde esas manifestaciones cobran sentido. En otras palabras, cada abordaje colocará en distintos lugares los límites a la actividad creadora de los sujetos.” (p.15)

En el tiempo del carnaval, los límites corporales se creaban a partir de colocar “las cosas al revés”, determinado formas y siluetas corporales cambiantes, donde los cuerpos se trasformaban en animales o vegetales a través de máscaras, maquillajes, saltos, piruetas, y contorsiones corporales las cuales eran consideradas grotescas en comparación a los límites, como lo plantea Pierre Bourdieu (1977). La interiorización de la ley que se exterioriza en los cuerpos produce sentido, permite a los individuos un margen de maniobra frente a la incertidumbre de la coyuntura, pero regresa en tanto al límite estructural de esa misma coyuntura.

Con la aparición del circo como espectáculo en el siglo XVIII, los límites corporales aparecieron como el pilar más importante para el desarrollo del espectáculo circense, cuerpos que desafiaban el pensamiento razonado, como lo era *el cuerpo freak* o *espectáculo de fenómenos*, que al igual que la transgresión, se convirtió en “un gesto que concierne al límite” (Foucault, 1996). Sin embargo, en términos estructurales, el límite está sujeto a una serie de trastocamientos: subversiones, anomalías, monstruosidades (Gatto,2018) que como señala Haraway (1995) el monstruo era considerado como una “criatura fronteriza”. Extravagante, desestabilizadora, excesiva, excéntrica y descentrada, un personaje limítrofe. (Gatto, 2018, p.30) el cual era exhibido hacia aquellos que como lo expresa Foucault (1992) tienen inscrita la ley en sus cuerpos y es a través de la mirada que plantean su razón hacia quienes, según Deleuze y Guattari (1997), son “un fenómeno de borde”.

De igual forma, dentro del circo moderno aparece el cuerpo heroico y el cuerpo cómico. Por un lado, estaba el cuerpo que desafiaba los límites de su propia capacidad corporal utilizando su fuerza, flexibilidad, equilibrio, o coordinación para buscar admiración por parte del público que los percibía como dioses, semidioses o héroes en la adoración de la belleza helénica inmaculada, simétrica y poderosa; personajes que habitaban un mundo fantástico e inalcanzable (Hochman, 2021, P.49).

Por otro lado, estaba el cuerpo cómico, que retomaba el cuerpo grotesco de la Edad Media dentro del espectáculo circense, como aquel que según Le Breton (2012) transgredía sus límites continuamente, contrastando la noción del cuerpo que se estaba construyendo en el siglo XVIII, cerrado y perfectamente delimitado. El cuerpo grotesco según Bajtín (2003) no tenía una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excedía a sí mismo, atravesando sus propios límites o como

plantea Conelly (2015) en su libro: Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: “Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es ‘conocido’, ‘propio’ o ‘normal”.

En la década de 1960 comienza a desarrollarse en varios países de Europa y Norteamérica, una nueva tendencia que se distancia en varios aspectos de las formas precedentes del circo, a la que se denominará nuevo circo o circo contemporáneo (Sosa,2015, P.34.) Una de estas distancias, tienen que ver con la concepción del cuerpo y los límites corporales, ya que en el circo contemporáneo se empieza a incorporar nuevos paradigmas sobre el cuerpo; comenzando a transitar por cuerpos que exponen sus hazañas a través de la vida cotidiana; cuerpos y bellezas diversas, con diferentes personalidades y perfiles que ofrecen un nuevo espectáculo fuera de la regularidad morfológica y de la exhibición (Hochman, 2021, P.50).

En este nuevo espectáculo, el límite corporal tiene que ver con el reconocimiento de la diversidad de capacidades dentro del circo contemporáneo a personajes que anteriormente eran considerados como *freak* o incapaces de desarrollar alguna habilidad física dentro de los circos modernos. Dentro de estos “limites”, el cuerpo empieza a generar resistencias y transgresiones y es entonces cuando el cuerpo con discapacidad empieza a cuestionar dichas limitantes sociales, impuestas por el paradigma capacitista, que según Ramírez (2018) es un poder de normalización que rige la inteligibilidad del uso, gesto, movimiento y posicionamiento del cuerpo, que cobija un tipo ideal de morfología y proyecta lo que conlleva a que estos cuerpos que son “insuficientes” o “incapaces” creen un universo de posibilidades corporales en relación con las técnicas circenses; trapecistas que hacen acrobacias sin piernas, malabaristas sin brazos que dominan cinco pelotas con sus pies, payasos ciegos que observan o escuchan con sus manos o magos mudos que hablan con su cuerpo. Sobrepasando limites que para Bajtín (2003) son fronteras entre el cuerpo, el mundo, y entre los diferentes cuerpos. Fronteras que se evidencian entre cuerpos capacitados y discapacitados.

Finalmente, se plantean cambios significativos en la concepción del cuerpo dentro del circo, ya que la inclusión de nuevas identidades incorpora la libertad para construir discursos escénicos y estéticos a través de personajes comunes y corrientes, con

personalidades e identidades corporales capaces de ofrecer cosas imposibles a su público, que dan lugar a cuerpos maleables y permeables, en los que la emoción y destreza se combinan en dosis iguales para conseguir constituir un lenguaje circense que supere la exhibición y las hazañas humanas logradas por dioses según Hochman (2021).

2. Acto Dos: Prácticas Circenses de la Payasearía Como Aprendizaje y Enseñanza

Prepárense porque en este segundo acto tendremos invitadas e invitados muy especiales que describirán su proceso de enseñanza para llegar a ser payasos o incluso maestros de la comicidad como dominadores de una de las técnicas más antiguas del circo; ustedes como lectores se preguntarán ¿porque hablar sobre esta técnica circense y no otra como el malabarismo, la acrobacia o los equilibrios?, esto tiene que ver con la historia de sarita y los invitados que irán apareciendo a lo largo de este acto, pues la payasearía es una de las técnicas que penetran la vida, la familia, las redes y los lazos de estos personajes que de forma circular como en una pista de circo, aprenden y enseñan esta técnica con diversas motivaciones, formas, escenarios y contextos en Colombia.

Para iniciar quisiera presentarles a nuestros personajes principales, iniciare con Jeimy la investigadora social, quien los llevará a dar un paseo por los caminos que han recorrido los payasos a lo largo de la historia, encontrándose con personajes muy antiguos como el *clown* blanco que apareció en el siglo V D.C. al inicio de la época medieval; además les presentará a un payaso de nariz roja, quien apareció A finales XVIII, y por último les mostrará al Contraugusto, un payaso que nació para acompañar esta pareja de cómicos.

Al culminar este pequeño recorrido, necesario para conocer la historia de nuestro primer invitado, le daremos la bienvenida al Tío Memo, un payaso viejo que a partir de sus relatos escritos y orales, nos llevará por el camino del circo de tradición con la historia de su familia, nos presentara a su papá don Guillermo Forero Algarra, quien al lado de los payasos chilenos Pernito, Bebé y Tuerquita llevaron la payasearía a la televisión y le enseñaron al Tío Memo repertorios y rutinas, conservadas dentro de las familias tradicionales alrededor del mundo. Por último, este primer invitado, nos contará como encontró su propia voz de payaso para crear su personaje cómico y convertirse

posteriormente en un profesor de artes, que emprendió un viaje para encontrar el payaso étnico, un nuevo desarrollo de este personaje tan importante en el mundo circense.

Nuestros siguientes invitados, serán una pareja de cómicos del circo contemporáneo, a quienes he observado durante años y se han convertido en mis maestros de *clown.* Ellos son "Pasos de Payasos", una pareja que inició su aprendizaje haciéndose preguntas sobre ¿qué hace un *clown* para hacer reír a la gente que los observa?, encontrando respuestas en el mismo barrio y en su cotidianidad y como los conozco bastante, les contaré un poco sobre lo que he visto en su espectáculo y lo que he aprendido como una de sus estudiantes.

Este acto lo cerrará una Payasa, quien nos contará como junto al Colectivo Cultural N.N crearon Pazaclown, una pandilla de payasos sociales que construyeron sus personajes basándose en las personas que los rodean en la vida cotidiana, como es el caso de Sarita, quien creó el suyo a partir de la historia de desplazamiento de su mamá, con el objetivo de hablar de paz en un contexto de violencia hacia la población joven de la localidad de Ciudad Bolívar.

2.1 El Camino de los Payasos, Cara Blanca, Augusto y Contraugusto

Para ahondar en el aprendizaje y la enseñanza de la payasearía en Colombia, es necesario remitirnos a la historia de los payasos en el mundo, con el propósito de entender cómo se ha transformado este arte a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestro país. Iniciaré mencionando que la palabra payaso según Eguizábal (2012) viene del italiano *pagliaccio,* saco de paja*,* que hace referencia al aspecto deforme de los bufones, con su traje desaliñado, relleno de paja, simulando la monstruosidad. Mientras que el termino *clown* deriva de *clod,* terrón, que también significa patán. (P,148).

Es posible que el payaso existiera por fuera del circo, sin embargo, cuando éste se convirtió en espectáculo en 1768, los payasos empezaron a ser los personajes principales, gracias a Philip Astley quien creó el primer circo moderno en Londres, llevando las habilidades circenses al escenario para crear un acto de variedades, el cual consistía en exhibir equilibristas, números ecuestres, malabarismo y la payasearía cómo espectáculo

principal. Desde ese momento las familias tradicionales han intentado conservar el espectáculo al estilo primigenio de la compañía de Philip Astley: una función variada, compuesta por actos de disciplinas clásicas (Quintero, 2020, p.85).

Como el payaso no siempre hizo parte de la carpa de circo, es fundamental identificar que en su genealogía aparece en diferentes épocas históricas y localidades geográficas según las diferentes tradiciones culturales. Sin embargo, la estructura del payaso que llegó a América Latina deriva de los payasos europeos que se irán presentando a lo largo del camino.

Inicio con el primer payaso conocido como *Clown blanco, quien* se caracterizaba por ser un personaje con una cara blanca que representaba la burguesía, la riqueza y el poder; su atuendo era conformado por un traje elegante de una sola pieza cubierto por lentejuelas.

y un sobrero en forma de cono denominado "*picoreta"*, el cual se inspiró en la nobleza francesa del siglo XVI. Este se presentaba como un ser frío, racional, culto e inteligente. Este payaso es el más antiguo de todos, aparece aproximadamente en el siglo V d.c.; dentro de sus múltiples roles fue trovador, saltimbanqui, bufón y loco del rey.

Este payaso actuaba solo, lo que le permitió desarrollar múltiples técnicas circenses que con el tiempo se convirtieron en técnicas tradicionales de la payasearía, sus habilidades le posibilitaron ascender en las clases sociales puesto que divertía a la nobleza y a los siervos por igual. En un lapso de más de mil años logró llegar casi a un nivel de aristócrata en las cortes europeas, estableciéndose en los castillos de los grandes señores. (Morales, 2009, p.52*).*

En el momento de la irrupción del circo moderno con Astley a finales del siglo XVIII, reaparece cómo Carablanca y se convierte en el personaje principal del espectáculo, quien actúa solo como jinete de caballos en un acto ecuestre; sin embargo, esto no duró mucho y en 1780 descendió del caballo para mostrar sus habilidades en técnicas circenses y números de humor que causaban mucha risa en el público. (Morales, 2009, p.52*).*

A finales XVIII, aparece en el circo moderno, principalmente en Inglaterra, Francia y Alemania un nuevo payaso llamado *Augusto,* el cual llevó al escenario la popular nariz roja. Según Eguizábal (2012) su nombre proviene probablemente del payaso Augusto Magrini, quien descubrió la hilaridad que provocan los tropezones y caídas (p.149). A finales del

siglo XIX el pueblo mexicano lo bautiza con el nombre de “payaso Augusto” y en América del norte se le conoce como “Rojo” o “Tonto*”,* manteniendo las mismas características de vestuario, personalidad y maquillaje (Morales, 2009). Este payaso se caracteriza por ser un personaje llamativo y colorido, que representa al pueblo, al pobre y al desadaptado; con su traje nunca a la medida, zapatos grandes, nariz roja y en ocasiones con pelucas; se presenta como un ser inteligente, excéntrico, distraído y astuto.

El payaso Augusto se reúne con el Carablanca en la última década del siglo XIX para conformar la primera pareja de cómicos del circo. Como se puede observar en la figura 2-1, estos se convierten en los personajes centrales del circo moderno. Eguizábal (2012) menciona que:

> “El dialogo entre el Augusto y el Carablanca (el tonto y el listo, el loco y el cuerdo) representa la lucha de dos mundos opuestos, el de la racionalidad, que personifica el payaso blanco, y el de la excentricidad que simboliza el de la nariz roja: el que tiene los pies en la tierra y el que tiene la cabeza en la luna…la formación de la pareja de payasos se produjo en las últimas décadas del siglo XIX: Foot y Chocolat, Pippo y Seiffert, Antonet y beby, fueron algunas de las primeras encarnaciones aunque en realidad su sustancia ya estaba en la comedia del arte y en la literatura, en Cervantes, con su inmortal dúo de Sancho y Quijote, el cuerdo y el loco, el realista y el de la desbocada imaginación”(p.149)

Figura 2-1: Grock & Antonet

Note. Google. (s.f.). Grock & Antonet (fotografía). Clowevolution. https://clownevolution.blogspot.com/2017/11/antonet.html

Los antecesores de esta pareja de cómicos se encuentran en la comedia del arte que inició en Italia en el siglo XVI y rápidamente dominó el panorama europeo. Éste era un tipo de teatro popular donde se hacía improvisación, humor y comedia al aire libre, basados en personajes cómicos que anidaban en ocasiones la crítica social a las costumbres, la hipocresía, la avaricia, el egoísmo, la pedantería, etc (Beltran,2011).

Cuando se reúne el payaso Carablanca con el Augusto, el primero opta por el rol de amo o patrón de la comedia del arte representado en personajes tales como Pantalone[2], il dottore[3], il capitano [4] quien representa el control y mando sobre los demás payasos, el

[2] El viejo por excelencia de la commedia dell'arte es el patriarca, que encarna el poder veneciano y que representa, dentro de la jerarquía social, al comercio. (Beltrán, 2011).
[3] Ocupa el lugar del pedante de la comedia y, frente al poder del dinero, representado por Pantalone, encarna el poder intelectual. (Beltrán, 2011).
[4] Se le reconoce como español fanfarrón y cobarde, que hace gala de sus bravatas en cualquier ciudad italiana. A través de él, la comedia se burla de los mercenarios, soldados poco recomendables que son prácticamente

segundo opta por el rol de ser ingenioso y sagaz, representado en la comedia del arte con personajes tales como el Arlecchino[5], Brighella[6] y Pedrolino[7]. Por último, aparece un tercer payaso como se puede ver en la figura 2-2, quien apareció para acompañar esta pareja de cómicos conocido como Contraugusto, el cual suele ampliar los gags[8] del cara blanca o Augusto, este por lo general es más torpe que el primer Augusto y en ocasiones toca algún instrumento o es cómplice del Carablanca para humillar al Augusto.

Este trio de payasos, fueron viajando por el mundo a través de las carpas de circo o como artistas callejeros hasta llegar a América Latina, dejando a su paso el legado de los payasos europeos y de Estados Unidos en las diferentes familias de circo, quienes por medio de las rutinas y repertorios han mantenido esta herencia por generaciones dentro de las familias circenses.

incapaces de pelearse. Su característica es la del fanfarrón que siembra doquiera el terror, inspirando grandes amores, y que se muere de miedo. (Beltrán, 2011).

[5] Es el personaje más inquieto y vivo de la commedia dell'arte. Encarna al trabajador temporal de la región que busca trabajo en Venecia. Se pone al servicio de los grandes personajes encontrando así su lugar de representación dentro de la jerarquía social en el juego teatral, hoy podríamos decir que representa al inmigrante (Beltrán, 2011).

[6] De espíritu más agudo y espabilado que Arlecchino, es un personaje inquietante, cínico, sagaz, meloso. Organiza burlas e intrigas, enreda los papeles, deshace matrimonios, organiza golpes secretos de los que siempre saca un provecho personal. (Beltrán, 2011).

[7]es tierno, fino e ingenuo como un enamorado pastoril. Es un servidor joven y honesto, y un enamorado encantador. Provoca efectos cómicos por su candor. No emplea máscara, sino la cara enharinada (Beltrán, 2011).

[8] Efecto cómico rápido e inesperado (RAE).

Figura 2-2: Circo Medrano, 1931

Note. Manuel, Henri (1931). Circo Medrano, 1931(fotografía). BnF http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2803.htm

2.2 Una historia familiar, relatos de un viejo payaso

En Colombia, aún no existe una compilación documental o investigativa sobre la historia o acontecimientos de la forma en que llegó la payasearía al país, salvo algunos trabajos de grado o relatos de familias tradicionales que han mantenido la historia y su legado familiar, como es el caso de la familia Pilochán, quienes han aprendido el arte de la comicidad, magia y ventriloquía del payaso europeo Carablanca, Augusto y Contraugusto por cinco generaciones a través de la influencia de los payasos que llegaron a Colombia de diferentes maneras.

Guillermo Alfonso Forero Neira, más conocido como el Tío Memo en cada uno de los pueblos colombianos a los que ha visitado y dejado risas a su paso, hace parte de la

tercera generación de la familia Pilochán, una estirpe[9] de artistas compuesta por cinco generaciones como se puede ver en la figura 2-3 donde cada una de ellas ha dejado el legado del arte y la payasearía por más de 120 años en la historia colombiana (Neira, 2012, p.20).

Este grupo de artistas es conocido dentro del circo como familias de tradición; puesto que, desde la antigüedad, las prácticas circenses se fueron transmitiendo entre familiares y allegados, debido a uniones matrimoniales entre artistas circenses o foráneos que ingresaron a las carpas; es decir, que estas familias tradicionales de manera descontente y ascendente lograron que diversas técnicas consiguieran mantenerse hasta la era moderna, época en la que se adaptaron al espectáculo circense con Astley. (Quintero,2020, p.85).

Desde entonces se puede hablar de familias tradicionales que pueden ser dueños o no de carpas como es el caso de la Familia Pilochan, quienes iniciaron su historia con una primera generación marcada por la música, los hermanos Blass Forero, José María Forero y Luis María Forero (chipilo) nacidos entre 1870-1890; estos eran tres músicos que tocaban el tripe, guitarra, contrabajo hacia el municipio de Chía Cundinamarca y se hacían llamar pie de compañía.

Don Luis María Forero (chipilo) marco el inicio de la segunda generación de la familia Pilochan con cinco hijos; de los cuales Guillermo Forero Algarra y su hermano Luis María Forero quienes nacieron alrededor de 1930, iniciaron el camino de la comicidad una tarde cuando se encontraban internados en el Colegio San Antonio en el Valle del Cauca cuando aún eran unos niños ; allí llego un mago llamado CHAN a realizar una función de magia, Guillermo Forero Algarra se emocionó tanto que se motivó a descubrir uno de los trucos del mago, el cual era la lluvia de plata (desaparición de monedas en el aire).

Desde ese momento, Guillermo Forero Algarra y su hermano gracias a la motivación del mago iniciaron su camino por el ilusionismo y la magia, así como la idea de querer renombrar a su familia; para esto se fueron a las raíces de su abuelo Luis María Forero y

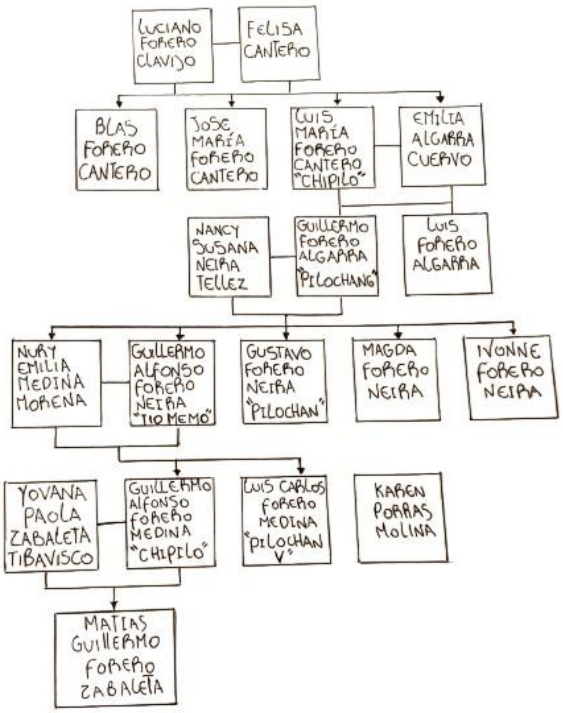
[9] En una sucesión hereditaria, conjunto formado por la descendencia de un sujeto a quien ella representa y cuyo lugar toma (RAE).

utilizaron su sobrenombre o apodo (CHIPILO), el cual fue invertido (PILO-CHI) y remplazaron la palabra CHI por el CHAN del mago, dando como resultado los PILOCHAN.

Guillermo Forero Algarra comienza a llamarse Mago Pilochang e inicia en los años 40 a ser ilusionista y posteriormente empieza a ejercer el arte de la Ventriloquia como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-1, lo que lo lleva a crear un taller donde se construían muñecos con todas las técnicas como movimiento de ojos, boca y brazos (Neira, 2012, p. 23).

Hacia 1950 Guillermo Forero Algarra conoció a la familia Noya, un grupo de tradición cómica procedentes de Chile, quienes traían consigo las ideas de llevar los payasos a la televisión y así empezó a trabajar con esta familia chilena, Alberto Noya *(payaso pernito)* y sus hijos Miguel Noya *(payaso Bebé)* y Alberto Noya hijo (*payaso Tuerquita*). Paralelo a esto, Guillermo Forero Algarra tiene a su hijo Guillermo Alfonso Forero Neira (Tío Memo) en 1955 y a Gustavo Forero Neira (Mago Pilochan) en 1963, quienes nacieron con la influencia del ilusionismo y la magia de su padre colombiano; y las ideas de la televisión y los repertorios traídos por los payasos chilenos.

Figura 2-3: Genealogía de la Familia Pilochan



Note. López, Jeimy (2024). Genealogía Familia Pilochan (imagen). Autoría propia

El Tío Memo en sus relatos escritos, cuenta que el payaso Pernito llegó a Colombia por Brasil junto a Charlie Cairoli[10], tercera generación (nieto), de la familia Cairoli, quien provenía de la comedia del arte. *Pernito* se convirtió en el enlace e influencia de la comedia del arte italiano de los payasos colombianos. Pues, ellos traían rutinas o repertorios de payasos que según Remy (1962):

> "Son libretos transmitidos de forma oral los que circulan entre artistas circenses y los que se convierten en un patrimonio de payasos de cualquier lugar del mundo. El hecho sorprendente, por demás- de que se trate de unas estructuras escénicas que han sobrevivido y circulado sin que realmente hayan existido soportes de documentación o sistematización escrita, ha sido un factor determinante para que dichas estructuras tengan la facultad de mutar y crear versiones adaptadas con elementos locales y regionales. Es decir, al tratarse básicamente de un patrimonio artístico global que se fundamenta en la transmisión (y tradición) oral, se convierte en últimas en un patrimonio relativamente diverso y culturalmente rico" (p.12)

Estos repertorios fueron aprendidos por los payasos colombianos quienes, al lado de los chilenos, trasladaron la payasearía a la televisión colombiana donde se representaba el trío de payasos tradicionales (Carablanca, Augusto y contra Augusto) a partir de una variedad de rutinas. En 1976, Alberto Noya (Payaso Pernito) decide unirse a sus hijos *Bebé* y *Tuerquita* para conformar el trío de payasos que domingo a domingo acompañó al animador Fernando González Pacheco en el programa Animalandia. (Vega, 2003, p.12).

[10] Auténtica leyenda del circo, Charlie Cairoli (1910-1980) fue uno de los augustos más grandes y creativos de la segunda mitad del siglo XX, aunque había comenzado su brillante carrera mucho antes de la Segunda Guerra Mundial. Hijo de un payaso ya famoso , Charlie, que era francés (aunque de ascendencia italiana y nacido en Italia), se convirtió después de la guerra en el payaso más célebre de Inglaterra y en ciudadano británico.

En 1982 el Tío Memo siendo un adulto, recibe una llamada de Germán García, propietario de GEGAR TV[11] para que hiciera parte de Animalandia como ventrílocuo; pasando así a conformar el grupo de payasos de la caravana televisiva, dirigida por el payaso Pernito. Cuenta Memo que en 1989 se grabó el piloto del programa de televisión junto a Pernito y Manuel Olivares (*payaso Miky*), *Tuerquita y Bebé* para posteriormente lanzar el "Club de los Bulliciosos" con un nuevo concepto de payasos al modo colombo-chileno, como se puede observar en la figura 2-4, con adaptaciones locales y regionales sin alejarse de los payasos tradicionales (Neira,2012, p.10).

Figura 2- 4: Los Bulliciosos, Pernito, Tío Memo y Miky

Nota: Neira, Alfonso. (s.f.). Bulliciosos, pernito, tío memo y miky (fotografía). Slideshare https://es.slideshare.net/slideshow/tio-memo-clows-y-payasos/15844187

Al payaso Carablanca se le empezó a conocer en Colombia con el nombre de picador, ese rol en el programa era asumido por el Tío Memo, quien representaba la seriedad, racionalidad, la elegancia y la autoridad sobre los otros dos payasos. Su vestuario se basaba en colores tierra, saco de paño con corbata, cabello largo y sin maquillaje, distanciándose del vestuario del Carablanca europeo. El Augusto y el contraugusto mantenían la esencia torpe, pícara, burlesca y juguetona; su vestuario se

[11] Germán García y García Gegar Televisión fue una de las programadoras más antiguas de la televisión colombiana y una de las más destacadas en todos los tiempos. Esta programadora fue creada en 1963 (Romero,2013).

caracterizaba por la nariz roja y las camisas a rayas (elemento que distinguía a estos payasos), pantalones anchos, zapatos grandes y pelo largo.

2.3 Entre repertorios y Rutinas del circo tradicional.

Cuando los payasos chilenos llegaron a Colombia, traían consigo repertorios y rutinas dirigidas a niños como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-3, con vestuarios más coloridos, canciones infantiles que han marcado las generaciones de niños en Colombia cómo: "la *colita es mía, es mía doctor, la inyección. No No No.* Repertorios y rutinas que compartieron con la familia Pilochán a través de la tradición oral que según Poloche (2012):

> "Facilita el intercambio y la conservación de los saberes, puesto que sustentan parte importante de la cultura milenaria… La oralidad así definida es la base de la representación de la realidad cultural de los pueblos" (P.130).

Esta es la forma en la que los payasos han salvaguardado su legado desde el Siglo V hasta el siglo XXI a través de la transmisión oral de sus rutinas de payasos de generación en generación entre las familias de circo. En el caso del Tío Memo, éste aprendió las rutinas al lado de su padre y lo primero que recuerda corresponde a las llamadas "*Entradas"*, las cuales consisten en repertorios escénicos ligados a los espectáculos circenses, usados generalmente como actos de empalme o transición entre actos (Neira,2015).

Hacia el año 2012 el Tío Memo tomo la decisión de sacar las rutinas de su entorno familiar para compartirlas y enseñarlas a cualquier persona que quisiera ser payaso como en mi caso; en una de sus clases Memo arranco mencionado que cuando era un niño aprendió una entrada llamada la *gaseosa,* la cual aprendió de su padre y él le enseño a sus dos hijos cuando ellos tenían aproximadamente tres años.

Con su pantalón negro y su camisa amarilla guayabera, se paseaba por todo el espacio donde nos encontrábamos sentados en circulo, nos señalaba y decía "*esta entrada*

consiste en que un payaso en cualquier rol[12]*, pone una gaseosa en el escenario, el niño entra, se toma la gaseosa y huye, el payaso le echa la culpa a los del público, se la esconde detrás de la espalda, (o cuando hay dominio del equilibrio en la cabeza), entra el niño nuevamente, se la cambia por talco, el payaso coge la gaseosa y cuando se la toma, el talco cae en la cara y el niño se burla, el payaso lo persigue por la pista y el niño gana*"

En ese momento, cada uno al igual que los niños del circo tradicional, empezamos a recrear esta entrada con los demás compañeros; nos hacíamos en pareja, una persona representaba a un payaso tradicional y otro al niño; con el gran reto de hacer reír, nos la ingeniábamos para ser creativos, remplazar la gaseosa por otros objetos o incluso utilizar otras disciplinas del circo como el malabarismo para recrear esta entrada.

De igual forma, las clases continuaron, recitábamos monólogos, poesías a veces éramos mudos y *Memo* nos decía que todo lo que hacíamos eran entradas, incluso las "*entradas mudas*" como se le conoce tradicionalmente, porque estas son utilizadas por las familias para enseñar a los niños o a payasos nuevos a cómo entablar una rutina con otro payaso. Un ejemplo de esta rutina muda sería la de *"los globos"* la cual consiste en que un payaso (en cualquier rol), está jugando con un globo y entra el Augusto, quien también quiere jugar con el globo, el payaso le dice que no puede jugar con su globo y Augusto se lo estalla. El payaso saca otro globo y el Augusto vuelve y se lo estalla; así sucesivamente con todos los que el payaso saca, hasta que, saca un globo que contiene agua, harina o confeti, y al momento de ser estallado por el Augusto éste es bañado con el contenido del globo.

Si bien, nosotros como estudiantes y artistas de circo contemporáneo no aprendimos desde niños o dentro de las familias, sino a través de personas como Memo; en el caso de las familias tradicionales de payasos, la transmisión de las rutinas se hace desde edades muy tempranas cuando los padres deciden incluir a sus hijos en sus actos con alguna entrada de niños como se puede ver en la figura 2-5, en la que se encuentran el tío Memo, sus dos hijos y su nieto en una de sus primeras funciones. Pues él, dentro de sus anécdotas menciona que tradicionalmente incluía a sus hijos con entradas mudas y

[12] Función que alguien desempeña, en este caso rol de Carablanca, Augusto o Contraugusto.

sencillas hasta que estos empezaban a dominar y encontrar su voz de payaso como lo hace ahora con su nieto. (Neira, 2012, p.12).

Estas cuatro generaciones han migrado hacia la industria creativa y cultural, creando un espectáculo conjunto y ya no de forma individual, pues las nuevas exigencias del modelo económico llamado economía naranja han ocasionado que las familias tradicionales se unan para crear industrias creativas y así poder competir con las grandes industrias del espectáculo que llegan el país.

Figura 2-5: Familia Pilochan, Cuatro Generaciones.

Nota. Los Pilochanes (s.f.). Familia Pilochan, cuatro generaciones (fotografía). Producciones Pilochán V, Industria Creativa y Cultural SAS. https://www.facebook.com/ProduccionesPilochan/photos

2.4 Aprendiendo a ser payaso, en búsqueda de su propia voz.

Memo no siempre fue profesor y para llegar a ser payaso tuvo que aprender de muchas maneras, imaginarlo siendo niño no es fácil, pero desde que tenía cuatro años cargaba la maleta de su papá: una maleta de cuero, color café y algo pesada porque en su interior albergaba los elementos que necesitaba para la función. La tarea de Memo era simple, llevar la maleta que acompañaba a su papá en cada una de las funciones; siempre estuvo

detrás de ella para poder observar los trucos que utilizaba su padre en cada función y luego en su habitación poder imitarlos como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-4.

Una de las primeras preguntas que se hizo Memo al ver a su papá hablando con el muñeco *Ñeque Ñeque* en el escenario fue ¿cómo habla el muñeco? Así, un día decidió ir hasta habitación de su padre, sentarse al lado de *Ñeque Ñeque* y entablar una conversación con él. Los días fueron transcurriendo y *Ñeque Ñeque* se convirtió en su mejor amigo, con él construyó una rutina corta en la que imitaba a su papá. Un día, su padre lo sorprendió hablando con el muñeco y decidió incorporarlo a como parte de su Espectáculo.

Cuando Memo llegó al segundo de primaria en el Liceo sagrado Corazón de Jesús, decidió debutar como payaso a escondidas de su casa y para tal fin, utilizó como vestuario una pijama decorada con recortes de papel silueta, medias de futbol con cartón adentro, que simulaban unas Chalupas utilizadas por el payaso Carablanca y esconder a *Ñeque Ñeque* dentro de su maleta. Una vez en el escenario, sacó su muñeco, agarró una silla y se sentó al lado del muñeco para entablar una conversación como su padre lo hacía cada vez que Memo lo acompañaba a sus funciones.

Como su papá era un gran imitador y ventrílocuo de la época, Memo tuvo la oportunidad de conocer a los payasos chilenos, quienes lo acompañaron a lo largo de su crecimiento y desde muy pequeño los acompañó a muchas funciones, él veía como hacían las rutinas y repertorios en el escenario para luego ser practicadas noche a noche después de llegar de función al lado de su muñeco *Ñeque Ñeque.*

“Llevar la maleta” es la forma en la que el Tío Memo hizo alusión a una de las maneras en la que aprendió a ser payaso, siempre detrás del telón o siendo asistente de su papá para poder observar cómo él hablaba con “*Ñeque Ñeque”* o como los artistas hacían rutinas de payasos para luego imitar sus gestos e ingresar a ser parte del espectáculo en alguna rutina como la entrada de *“la gaseosa”* o entablar una conversación con *“Ñeque Ñeque*”.

Así es como *Memo* ingreso a un sistema de valores particulares, transmitido por sus padres (Le Breton,1990, p.72). Quienes constituyeron una forma específica de comportamiento a partir de posturas corporales, gestuales y faciales propias, tales como, aprender una rutina, conversar con un muñeco, pintarse la cara o exagerar la risa

(LeBreton,1990, p.72). Estas, se fueron adquiriendo mediante la imitación o copia, entendida como “seguir en las acciones individuales aquello que otras personas hacen” (Ingold,2012). Sin embargo, la copia no puede ser entendida como una reproducción del original. Según Pich (2021).

> “La copia no se reduce a la imitación buscando la identidad sin fisuras con el original, sino que implica siempre una dimensión poiética de aquel que copia, la copia es siempre de alguien que realiza la copia. Realizar aquí significa apropiación creativa de algo del y en el mundo que se instala en la esfera de la tradición” (P.7)

El “ver como lo hacían” era la forma en la que *Memo* a través de la mirada reinventaba las tradiciones con sus movimientos, gestos y rutinas partiendo de la mirada para construir su propio personaje. “La idea de copia es particular porque después, hay una búsqueda personal y creativa del artista”, en este caso *Memo* copia los movimientos y gestos para luego agregar algo nuevo y crear un personaje propio o a lo que él llama *buscar su propia voz*. Pues a medida que fue creciendo, aprendió otras cosas que le permitieron crear su propio personaje cómico.

La última vez que lo vi antes de salir a dar su función, estaba sentado frente al espejo pintando su rostro de color blanco, se delineó perfectamente los ojos y cejas de color negro y se pintó la boca de color rojo. Se puso un traje tradicional de los payasos Carablanca, holgado, de una sola pieza llamado *huacáro*, con detalles brillantes, medias blancas y zapatos de ballet, una capa flamenca y un sombrero en forma de cono llamado *picoreta*. Cuando subió al escenario, salió representando a *Mr. White* uno de los personajes tradicionales de circo, el cual es el payaso Carablanca, quien, dentro del desarrollo de las rutinas, representa la autoridad y el raciocinio en comparación con los otros payasos.

Sin embargo, al *Mr. White* representado por Memo, le surgieron características nuevas, en sus manos apareció un nuevo elemento, un globo terráqueo como se puede ver en la figura 2-6, con el cual presentó a su público mediante la ventriloquia para hacer reflexiones sobre el cuidado del medio ambiente. Pensamientos e intereses que lo llevaron a las profundidades del Urabá Antioqueño con las comunidades Emberá, para emprender la búsqueda del payaso étnico.

De esta manera, la creación del personaje Mr. White demuestra que la formación corporal no es la reproducción fiel de un movimiento original y perfecto, sino que en la autenticidad de sus movimientos reside la capacidad creativa y flexible que se tiene del mismo, según Ingold (2016):

> "Copiar un movimiento es darle un significado, hacerlo propio. Donde la relación con el maestro no es de subordinación y ejecución de lo mismo, sino que se trata de hacer suyo el modelo siempre singular, siendo que al final lo que permanece es el agente con su copia creativa" (p.17).

Figura 2-6: Mr. White

Nota. Industria Creativa y Cultural SAS, Producciones Pilochán V (S.F.). Mr. White (Fotografía). Archivo Familia Pilochan.

2.5 La búsqueda de tu propio *clown,* una forma cotidiana de ser ridículo

El no haber nacido en una familia de circo de tradición implica desconocer las rutinas, los personajes o actos cómicos de los payasos tradicionales, lo que supone que las personas que no nacieron en estas familias recurran a través de su creatividad y

experiencias para crear un nuevo payaso, con nuevas rutinas, situaciones cómicas e incluso personajes partiendo de los roles de los payasos tradicionales.

Actualmente en el circo contemporáneo existe una gran variedad de *Augustos,* con diferentes representaciones e incluso mayor participación de las mujeres en estos actos, conocidas como *Augustas.* Pues esta es una figura reciente en la historia del circo. Existen pocas referencias de mujeres como Amelia Butler que actuó como payasa en Estados Unidos en el siglo XIX, pues la gran mayoría de payasas vendrá a ejecutar este arte en el siglo XX. (Caminha,2014, p.75)

Esta gran variedad de *Augusto/as* con su característica nariz roja, han sido creados a partir de las experiencias de las personas que no provienen del circo tradicional, ya que poseen otras habilidades e incluso destrezas en otras áreas artísticas como la danza, la música y el teatro como es el caso de Lucho y Caliche, una pareja de cómicos provenientes del circo contemporáneo a quienes conocí en el año 2016 en las montañas de Ciudad Bolívar mientras me formaba como artista de circo, ellos al igual que yo, son habitantes de una gran casa que ha dado lugar a la vivienda y crecimiento de muchas personas; esta gran casa se construyó calle a calle, ladrillo a ladrillo y teja a teja por la gente que poco a poco fue llegando a la ciudad por el desplazamiento forzado; según el Observatorio Distrital de Víctimas del Conflicto Armado (2020)

> "El 50,62% de las víctimas residentes en Bogotá y caracterizadas en el Sistema de Información para Víctimas (SIVIC) se ubican en 5 localidades: Kennedy, Ciudad Bolívar, Bosa, Suba y Usme. La mayor tasa de víctimas residentes por cada 1.000 habitantes de la localidad la tiene Usme con 67 víctimas por cada 1.000 habitantes, seguida de Santa Fe con 61 víctimas por cada 1.000 habitantes y Ciudad Bolívar con 53 víctimas por cada 1.000 habitantes" (p.4).

Lucho y Caliche al ser parte de esta realidad, iniciaron su acercamiento al *clown* en el año 2000 cuando ingresaron a una escuela de circo en Bogotá llamada Circo Ciudad, allí convirtieron el *clown* en un proyecto colectivo llamado "Pasos de Payasos" con el cual han logrado interactuar con la realidad social de la localidad y del país para crear una nueva puesta escénica como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-5, capaz de fusionar rutinas del circo de tradición con el teatro y la danza para inventar nuevos actos cómicos,

capaces de conectar con la cotidianidad de las personas, abordando temas como el conflicto armado, la desigualdad, la pobreza, la violencia de género y demás temáticas que viven las personas en su diario vivir.

Una de las primeras exploraciones que hicieron en su proceso formativo fue en torno a la siguiente pregunta ¿qué hace un *clown* para hacer reír a los espectadores? Pues todos los estudiantes pueden hacer reír a otros a través de muecas, gestos, caídas improvisadas, etc.; pero al final esto no garantiza que la otra persona se ría, incluso el intento puede salir mal y los estudiantes pueden terminar frustrados o la situación puede llegar a ser trágica para ellos. En este punto de angustia, tragedia o fracaso que los muestra como vulnerables y ridículos permite que la otra persona logre reír, ya no del personaje que intentan imitar como un *Carablanca* o *Augusto/as* sino de ellos mismos mostrándose como ridículos y vulnerables.

Es aquí donde el *clown* deja de ser un actor que está en un escenario realizando una serie de juegos y rutinas que divierten a un público, para descubrir que todas las personas son un *clown* en la medida en que todos son vulnerables, torpes, ridículos y las expresiones cotidianas son las que provocan ese acto cómico; convirtiendo la debilidad en la fuerza teatral de la personificación de los *clowns* o como lo dice Pistrila citando a Jacques Lecoq (s.f.)

> “La búsqueda de tu propio *clown*, es la búsqueda del propio ridículo. El actor, a diferencia de la comedia del arte (Arlequíno, Pantalone), no entra con un personaje establecido. El actor debe descubrir la parte clownesca que habita en él. Cuando menos se defiende y menos intenta jugar un personaje, más el actor se deja sorprender por sus propias debilidades y su *clown* aparece con más fuerza”. (p. 13)

Partiendo de dicha premisa, “la búsqueda del propio cómico”, Lucho y Caliche decidieron a través del juego buscar sus debilidades, su ridiculez e incluso su sencillez como personaje. Jaques Lecoq en esta misma vía, comenzó a explorar el terreno del *clown* de teatro durante la segunda mitad del siglo XX y a partir de su trabajo e investigaciones, él crea una pedagogía a partir del juego, al cual llamo el viaje pre-expresivo, que parte del juego como forma de aprendizaje permitiendo el entrenamiento y proporcionando placer; sin embargo llevado a la actuación, el juego dramático para Lecoq “es una técnica cotidiana

que resulta de una serie de convenciones y reglas pactadas, que en su desarrollo se transforman en técnicas extra-cotidianas". (Velásquez, 2017). Es decir, que en la cotidianidad se encuentra lo necesario para crear el propio *clown*, pero es necesario "Mirar, escuchar, observar con la máxima agudeza posible; ojos y oídos cosechan imágenes y sonidos que una vez asimilados y entendidos, contribuyen a la riqueza del juego" (Lecoq, 1968, p. 5).

Para esto, Lecoq a través del mimo y la acción que él denomina mimar[13] por medio del juego, considera que se puede llegar a la identificación y el redescubrimiento de las dinámicas de las cosas y los movimientos; por ejemplo, el que se pasa los días manipulando ladrillos, llega un momento en que ya no sabe qué está manipulando. Su acción se convierte en un automatismo. Pero si se le pide que mime la manipulación del ladrillo, reencontrará el sentido de ese objeto, su peso, su volumen. (Lecoq, 2010, p. 42).

Es decir, que acciones como mimar permiten componer y descomponer con el cuerpo los movimientos para encontrar de nuevo, sentido a la acción. No se trata de revivir la acción, sino de encontrar lo viviente en ella, es así como el mimo sustituye la coherencia de situaciones cotidianas por incoherentes movimientos sucesivos y antagónicos logrando proyectar la esencia del movimiento. (Velásquez, 2017). En este sentido, la observación de la vida es la que permite tomar el conocimiento de los gestos para sacar elementos que permitan realizar una actuación que enriquezca la acción cómica; las actitudes y lo movimientos que ofrecen una pantomima de la vida cotidiana, representada en la escena.

En este sentido, Lucho y Caliche para encontrar su propio *clown*, acuden a una exploración de su cotidianidad; partiendo de preguntas como ¿Que hice hoy?, ¿a quién saludé?, ¿con cuántos objetos me relacioné?, ¿qué música escuché?, ¿Con cuantas personas hablé?; las respuestas pueden ser variadas según las experiencias de cada uno, sin embargo, para dar un ejemplo, cada mañana Lucho y Caliche acostumbran a saludar a sus vecinos y preguntarles cómo se encuentran obteniendo diversas respuestas, así como Caliche decide hacer oficio en su casa, para esto pone su música favorita (Hip Hop)

[13] "búsqueda de la dinámica interna del sentido" (lecoq,2010)

y comienza a barrer con la escoba, limpiar con un trapo y lavar los platos con una esponja; en la noche decide ver una película y se prepararse para dormir.

Al hacer el recuento de los objetos con los que se relacionó, la música que escuchó, los espacios y las personas que visitó, empieza a jugar y encontrar el acto cómico en su propia cotidianidad, comienza por los objetos con los que se relacionó (una escoba, unos platos, un trapo) para identificar y redescubrir esas nuevas posibilidades de movimiento que pueden proporcionan estos objetos; como llegar a utilizar la escoba para otros fines que no sea barrer, sino más bien en esa exploración y relación cuerpo-objeto permita el descubrir que la escoba puede servir para bailar, hacer malabares, ponerle una peluca, maquillarla e incluso hacer malabares con el palo. El plato puede ser utilizado como un sombrero, parte del vestuario, para hacer malabares y demás posibilidades que estos objetos puedan generar a partir de mirar, sentir, escuchar y observar.

Así mismo, la música, los espacios y las personas entran en esa exploración de lo cotidiano para encontrar el acto cómico como saludar a los vecinos todos los días antes de salir a la escuela o al trabajo, puedan dar la posibilidad de que Caliche salude a los transeúntes que van pasando por la calle cuando ellos realizan alguna función como por ejemplo " *Doña margarita, se le están quemando los platos*", *don Chucho, ¿llevó a juan a la escuela?, mire que dejo la tarea*"; así mismo, el escuchar Hip Hop todos los días, da la oportunidad de explorar movimientos corporales que potencializa la música dentro de la rutina que están presentando. Todo esto, es lo que permite crear un *clown* a partir de componer y descomponer con el cuerpo, los movimientos para encontrar de nuevo, sentido a la acción (Velásquez, 2017). Los payasos parten de experiencias personales para mostrar el fracaso, la vulnerabilidad y ridiculez de la cotidianidad, generando así un *clown* con nuevas rutinas y actos cómicos mezclados con la danza, la música y el teatro.

2.6 Pasos de payasos desde la Montaña que Ríe.

A Lucho y Caliche los he visto actuar varias veces en mi vida, realizando entradas de dos y tres payasos, y tal vez la que más recuerdo es una presentación en un festival que ellos realizan cada año en Ciudad Bolívar denominado "La Montaña que Ríe". Allí en uno de los parques de la localidad como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-6, llegaron una mañana los payasos con su caravana, invitando a la comunidad para que los

fueran a ver, en la mitad de la cancha ubicaron una pista, solo que ésta no era redonda sino cuadrada; pusieron una mesa en un costado con los elementos necesarios para su presentación, sombreros, grabadoras, escobas. Ubicada la escenografía y el público, llegó la hora de iniciar con el espectáculo; al fondo se escuchaba una canción que repentinamente dejó de sonar y detrás del público salieron dos personajes (Lucho y Caliche), dos payasos con nariz roja, pantalones cortos, camisas pequeñas, medias rojas, tirantes y zapatos grandes.

Lucho cogió el micrófono y se dirigió al público diciéndoles: *"Nosotros no somos un conjunto vallenato, lo que somos es un dúo de payasos "profesionales", aunque no parezca, como decía, nosotros somos una compañía de circo profesional"* Caliche: *"Lo somos", ¡A si! lo somos, lo somos y vamos a hacer un espectáculo profesional, cosas de riesgo, pero por favor no tomen fotos que no nos gusta" (Mientras* se tiraban al suelo haciendo poses para que les tomaran fotos).

Lucho: *"vamos a hacer cosas de riesgo, cosas nunca vistas y en un espacio público, nunca vistas como estas"* (Se tocan la nariz, los zapatos, brincan, agachan). Lo que provoca risa en los asistentes.

Lucho: "*Es lo máximo lo que vamos a hacer, es lo que sabemos hacer, no esperen otra cosa y lo vamos a repetir porque no se lo pillaron, realmente no sabemos hacer nada y como no sabemos hacer nada vamos a bailar un poco con algo de breakdance[14]"* (Lucho y Caliche realizan un baile coordinado de Breakdance,

Este baile causó mucha alegría y risa porque el público se sintió identificado con los payasos que hacían break, al terminar esa rutina se bajó la música y Lucho y Caliche decidieron integrar al público con un acto tan peligroso que, al contar hasta tres, Lucho se le subió en la espalda de Caliche hasta que ambos cayeron al suelo como se puede ver en la figura 2-7.

La base fundamental de la rutina de "Pasos de payasos" como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-7, es la inversión o contraposición a la norma social del éxito

[14] Es un estilo de danza urbana que se originó en el barrio neoyorquino del Bronx en la década de 1970.

para celebrar el fracaso, se burlan de sus habilidades, ridiculizan la sensación de superioridad de la técnica mostrada en el circo de tradición que normalmente los separa del público (King,2017, p. 171). El fracaso hace parte fundamental de acto cómico en todos los roles que representa, mostrándose como un habitante o alguien del público capaz de realizar cualquier truco simple como tocarse la nariz, los zapatos, brincan o agacharse; proporcionado tanta sorpresa y alegría como el payaso que es capaz de hacer malabares con cinco pelotas mientras monta un monociclo.

Realizando una rutina única, que aparentemente es desorganizada y ordinaria pero que evoca a los payasos del circo de tradición que al mismo tiempo son satirizados, presentándose como dos *Augustos,* pero sin maquillaje, con trajes simples y ordinarios; y sin ninguna capacidad o habilidad durante toda su rutina y es sólo hasta el final que presentan sus habilidades ocultas. Demostrando como dice King (2017) “una verdadera habilidad detrás de la mediocridad fingida, donde la rutina tiene un final épico, un logro merecido para ellos, pero también para el público” (p. 172).

Figura 2-7: Pasos de Payasos

Nota. Luis Guzmán y Carlos Niño, (2020), Pasos de Payasos (Fotografía). Archivo compañía Pasos de Payasos.

2.7 Pazaclown una iniciativa del payaso social.

El *clown* contemporáneo en su búsqueda da cuenta que el sentido del cuerpo y los movimientos no solo se reducen a acciones internas o dirigidas al espectáculo o a la escena, sino que deben ser acciones externas que producen efectos reflexivos y transformadores en el público, llevándolos así a tomar nuevos caminos que les permiten profesionalizarse en algún área social con el propósito de generar impactos sociales desde el arte y la atención profesional; a estos payasos se les empezó a conocer como payasos sociales, quienes según Bonange & Sylvander:

> "Aparecen a finales del siglo XX, como un resurgimiento moderno de una variedad de personajes cómicos, desfasados, que han ocupado de manera regular, un lugar particular en las sociedades humanas, en un marco que no es ni el de la pista, ni tampoco el de la escena. La función de animador del "payaso de intervención social" es la cara visible de una función oculta: la de poner en juego las problemáticas y las contradicciones presentes en una situación social. Temáticas relativas a los valores humanos, el sufrimiento en el trabajo, los conflictos, la rentabilidad…" (2015, s.f.)

Este payaso apareció en mi vida cuando la violencia en Ciudad Bolívar se intensifico hacia el año 2009 y la llamada limpieza social empezó a cobrar la vida de muchos jóvenes en la localidad. Este concepto según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015):

> "Es una dinámica que en la localidad de Ciudad Bolívar que se ha convertido en un acontecimiento más de la vida cotidiana, y que ocurre de manera impune en el país desde hace más de 40 años. Bajo premisas como "árbol que no da fruto debe ser cortado" y "lo que no sirve, no debe estorbar" grupos de personas encubiertas, a menudo envueltos en las tinieblas de la noche, asesinan a otras personas en estado de completa indefensión…Dejando casi 5.000 víctimas de 'limpieza social' entre 1988 y 2013, en 356 municipios. Y el subregistro es inmenso. En Bogotá se registran 189 casos, con 346 homicidios producto de esta modalidad, 28 por ciento de esos casos ocurrieron en Ciudad Bolívar" (p.15).

Mi vida se puso en riesgo al igual que la de muchos jóvenes por cuenta de la música que escuchábamos y la forma en que nos vestíamos (chamarra y ropa oscura), pues, en algún tiempo atrás, cuando tenía alrededor de 13 años el gusto por la música estridente (Metal, Punk, Rock) me llevó a conocer a los que serían mis amigos hasta el día de hoy: Yeison, Cristian, David, Julián y Diego.

En el año 2012 empecé a recibir clases con Memo y nació el Colectivo Cultural N.N con una iniciativa llamada PazaClown como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-8, una propuesta comunitaria pensada para contrarrestar los reclutamientos forzados, asesinatos y el estigma social hacia los jóvenes. Fue así como iniciamos por el camino del *clown*, buscando nuestras propias rutinas y actos cómicos a partir de la realidad que estábamos viviendo, pero también la realidad de las personas que nos rodeaban como los niños, madres, estudiantes, trabajadores, tenderos, etc.

Cada uno de los integrantes del grupo, inició en la construcción de su personaje o de su cómico remitiéndose a sus experiencias y las de otros. Por ejemplo, Yeison creó un payaso vagabundo llamado Panchito, este personaje estaba basado en las personas recicladoras del sector; Cristian creó su personaje basado en los trabajadores de la construcción, este asumió el rol de un payaso mudo o un mimo llamado Anacleto, el cual utiliza los objetos como oponentes para desplegar una gran cantidad de habilidades físicas y/o musicales con el fin de comunicar lo que sentía como se puede ver en la figura 2-8

Figura 2-8: Código QR para escanear - Crónica Colectivo Cultural N. N

Nota. Colectivo Cultural N.N. (2023). Crónica Colectivo Cultural N. N (código QR). Archivo de Escena Plural Circo.

En mi caso, cree el personaje a partir de recolectar historias de mujeres de la localidad, iniciando por la de mi mamá; pues ella al igual que muchos y muchas llegaron a Ciudad Bolívar con mi hermana mayor y mi papá en condición de víctimas del desplazamiento forzado desde los Montes de María, una región recordada por las más de 42 masacres cometidas por paramilitares contra la población civil entre 1996 y el 2003 (CNMH., 2018).

Cada una de las historias recogidas representaban las personas que vivían a nuestro alrededor y fue a partir de allí que se creó el *clown* propio, donde cada personaje fue construido a partir de la improvisación y representación de las relaciones sociales, las palabras de las personas presentes, la información recogida y los desafíos detectados; llevados al juego de la ficción a través de la interpretación de personajes que remiten a una situación concreta, a través de la construcción dramatúrgica de las escenas, donde los roles son tratados de manera “payasística”: “emoción, ingenuidad, absurdo, inversiones, rupturas y “juego en el juego” (Bonange & Sylvander) como se puede ver en la figura 2-9

Figura 2-9: Pazaclown

Nota. Colectivo Cultural N.N. (2020). Pazaclown (Fotografía). Archivo del Colectivo Cultural N.N.

A partir de la creación de estos *clown*s individuales, se creó la Pandilla de la Risa, conformada por personajes cómicos que representaban a personas de la cotidianidad (reciclador, la vendedora, la madre, el trabajador), donde cada uno desde su personaje y habilidades circenses y musicales contaba una historia enfocada en la resolución de conflictos a partir de los conflictos cotidianos y sociales con el fin de aportar a la construcción de paz en la localidad por medio de la risa.

Este fue el caso de Sarita, mi personaje *clown*, el cual fue construido a partir de observar las practicas cotidianas de mi mamá, pues ella al llegar a Bogotá, una ciudad desconocida, tuvo que enfrentarse y adaptar sus costumbres a una nueva realidad, como la comida, forma de vestir, caminar o incluso hablar. Mi mamá cada mañana se levantaba y le daba de comer a sus animales, que pasaron de estar en el campo a la terraza de la casa. Patos, gallinas, palomas e incluso una lora; mientras preparaba el desayuno ponía canciones de Farid Ortiz o Diomedes Díaz para luego sorprender a mis hermanos y a mí con unos ricos plátanos asados con suero y queso costeño enviados por mi abuela desde Chalán, departamento de Sucre. Cada mañana al salir de casa, saludaba a todos sus vecinos y les llevaba algún alimento, al verla pasar todos decían “ahí viene la costeña” una mujer que hablaba fuerte y rápido al dirigirse a todos, contoneaba su cuerpo al caminar y su ropa colorida llamaba la atención de todos en el barrio.

Empecé a observar a mi mamá para poder imitar su forma de caminar, hablar, vestirse, maquillarse e incluso relacionarse y comenzar a crear mi propio *clown*, “Sarita la Payasita”: una *Augusta* joven que lucha por alcanzar sus sueños en una ciudad desconocida, y para lograrlos tiene que enfrentarse a muchas dificultades, pero su alegría, empatía y habilidades le ayudan a superar cualquier reto.

Inicie imitando los pasos de ella cada vez que caminaba por la casa o el barrio, las palabras y los gestos que hacía al dirigirse a mí, mis hermanos, sus amigas o vecinos para luego llegar a casa y frente a un espejo repetir sus movimientos y gestualidades; cuando salía a la calle a verme con mis amigos, practicaba la forma de caminar de camino a encontrarme con ellos y sentados platicando practicaba los acentos y la Jerga característica del pueblo de mi mamá.

Cuando pude consolidar el personaje un poco mejor, proseguí con el vestuario, así que me dirigí al closet de mi madre para estudiar su vestimenta, en el encontré vestidos

multicolores, tacones altos, accesorios grandes, tejidos y coloridos junto a las mochilas en las que guardaba un pedazo de su región. Entre tantas cosas pude seleccionar algunos vestidos y ajustarlos a mi cuerpo, uno morado y otro azul para combinarlos con sombreros, aretes, y peinados que los caracterizaban algunos turbantes.

Al tener consolidado mi personaje, me traslade a construir mis rutinas iniciando por una entrada de dos payasos, en la que Sarita llega a una ciudad de payasos, donde la única que no es payasa es ella, se siente completamente rara así que empieza a quitarse su traje oscuro, ponerse una nariz roja y maquillarse de forma tan absurda que no parece ni siquiera payasa. Entra otro payaso y decide limpiarle la cara y pintarla como el resto de las payasas, pero ella decide que no quiere verse como las demás y empieza una pelea con el otro payaso entre clavas y pañuelos hasta que logra cambiar una y otra vez de vestuario hasta que decide inventar una nueva forma de maquillaje y vestuario que la hiciera única y diferente, logrando aceptar esas diferencias le permiten aceptarse y quererse como es.

Fue a partir de Sarita que pude crear rutinas que me ayudaron a abordar las experiencias, problemáticas y necesidades de otras mujeres para generar soluciones de forma colectiva. Sarita al lado de Pazaclown ha ido a hospitales, a cárceles, a colegios y a universidades compartiendo sus rutinas adaptadas a los contextos a los que asistía como se puede ver en la figura 2-9.

Figura 2-10: Payasos: Sarita y Palitroke.

Nota. Colectivo Cultural N.N. (2020). Payasos: Sarita y Palitroke.(Fotografía). Archivo Colectivo Cultural N.N.

2.8 Conclusiones

Retomaré la frase "*en búsqueda de mi propia voz*" como una de las categorías emergentes de este acto, para referirme a las trasformaciones en el proceso de aprendizaje de la comicidad en Colombia durante el siglo XXI.

Si bien, en el circo tradicional, el proceso de aprendizaje parte de la imitación y la copia de movimientos corporales de una estructura de payasos clásicos (Augusto y Cara Blanca), donde su representación se convierte en una investidura comunicante que anuncia que algo cómico va a suceder, la *búsqueda de la propia voz* es un elemento trasformador en este proceso de aprendizaje ya que se parte de la subjetividad del individuo en el momento de imitar una estructura cómica con rutinas y repertorios

establecidos, para buscar fisuras en la imitación y llegar a encontrar una identidad propia del payaso que puede flexibilizarse en la interpretación de las rutinas, así como la adaptación e improvisación que tiene que ver con un nivel de interlocución con el público.

La *búsqueda de la propia voz* pasa por que, a los niños, sus padres le van soltando pequeños papeles de forma pasiva para que conozcan el escenario y entren a la escena. El aprendizaje cómico está situado en la performatización de payasos europeos tradicionales, que, al momento de ser caracterizados, cristalizan significados y representaciones culturales, dando un carácter repetitivo que en su dinámica construye y enuncia los sujetos (Caminha,2014).

Judith Butler (2022) al respecto menciona que:

> "Las expresiones performativas son enunciados que, en el momento en que se pronuncian, también realizan una acción y ejercen un poder vinculante. Implicadas en una red de autorización y castigo… son oraciones que realizan una acción y, además, le confieren un poder vinculante a la acción realizada. Si el poder que tiene el discurso para producir aquello que nombra está asociado a la cuestión de la performatividad, entonces la performatividad es una esfera en la que el poder actúa como discurso" (p.314).

En este sentido, la comicidad opera como un elemento normalizador o transgresor del Estatus Quo, donde conceptos como la sátira, ironía, caricatura y parodia están relacionados con esta transgresión mientras que la estructura del payaso se encuentra relacionado con la normalización. Melissa Caminha retoma a Homi Bhaba (2014) y su concepto sobre "mimetismo colonial" para problematizar la relación entre subversión-normalización, menciona que:

> "Tanto el estereotipo como la mimesis son de cierta forma ambivalentes, ya que proyectan en el colonizador no solo las marcas de su autoridad y poder, sino que también proyectan una especie de amenaza de que el otro colonizado asuma su lugar. O sea, el estereotipo y el mimetismo colonial operan a modo de espejo futurista y premonición, de aquello que puede

venir a ser un día. Una inversión y desplazamiento de la autoridad colonial" (p.122)

Esta representación se puede observar en el juego que entabla la pareja de cómicos Cara blanca y Augusto, ya que el primero, representa al hombre blanco, con poder y autoridad, mientras que Augusto representa la otredad, al pueblo y la subyugación. En este juego el Augusto siempre intenta darle la vuelta a la situación, desplazando, aunque sea temporalmente el poder y la autoridad del Clown Blanco. La amenaza de la inversión jerárquica se proyecta, tanto en la imagen del estereotipo como de los sujetos miméticos coloniales (Bhaba, 1994).

La *búsqueda por la propia voz* se va a convertir entonces en la transgresión a la performatización de roles, libretos, y rutinas preestablecidas, donde se busca una salida al libreto por medio de la interpretación, la cual genera una ruptura en la tradición ya que subvierte la norma para encontrar la propia subjetividad, y singularidad del personaje.

Lo que quiere decir, es que encontrar la voz en el circo tradicional, significa que, a pesar de tener una estructura, hay una ruptura con la búsqueda de la propia voz en algo tan definido como los repertorios de los payasos. Un ejemplo de esto es el Augusto como estructura que se reproduce, pero las variaciones de esta estructura, tiene que ver con la subjetividad del actor y de la actriz que va encontrando su propio Augusto/a dentro de estas estructuras; en el caso del Tío Memo, este utiliza esta transgresión para transitar del circo tradicional al circo social, en la medida en que la tradición sale de su entorno familiar para crear procesos de interculturalidad y paz a través de la búsqueda del payaso étnico con comunidades Emberá en el Urabá antioqueño, dejando de lado los payasos tradicionales europeos para crear un payaso étnico colombiano.

Dichas transformaciones son en realidad la invención de una tradición que se ha venido configurando en dos cambios importantes: familia-comunidad/escuela y familia-industria creativa.

En el circo contemporáneo, lo que encontramos es la búsqueda de una voz fluida y subjetiva donde el individuo se enfrenta a sus fracasos y desaciertos, llegando a burlarse de sí mismo, en una búsqueda constante por encontrarse con su propio *clown* a partir de sus vivencias y cotidianidades, lo que genera al mismo tiempo una relación cercana con su público, ya que estos se sienten identificados con las emociones y realidades que vive

y afronta el *clown.* Para Alfred Gell (2016) el actor le otorga una agencia a su personaje *clown* para provocar sucesos en su entorno que el cómo actor no podría lograr, incluso sucesos que no tenía contemplados en un principio, pues esta agencia otorgada al *clown* tiene que ver con la cadena de causa - efecto, la cual está relacionada con las acciones intencionadas que se inician en un contexto social y son orientadas hacia unos objetivos sociales. Estas cadenas nacen como estados mentales que se dirigen a "otros" estados mentales a los que Gell (2016) va a llamar "los pacientes", quienes no podrían existir sin los agentes. En este caso, el público que juega como paciente, va a resultar afectado causalmente por las acciones del *clown* que encuentra a un hilo emocional con su público para generar el efecto cómico producto de la relación afecto-emociones.

Miriam Jimeno (2019) al respecto menciona que:

> "las personas tienen un grado de reflexividad sobre sí mismas, sus deseos, sentimientos, angustias e intenciones…Este sujeto complejo da y busca sentido. Esta es la base de la acción del sujeto hacia y sobre el mundo, que adopta la forma de deseos e intenciones específicos y culturalmente modelados. Podríamos entonces decir que la conciencia de sí, que es lo que constituye la subjetividad, no encierra al individuo en sus sentimientos y pensamientos internos, sino que la subjetividad se conforma también mediante un proceso social, fuera de uno mismo, hacia y desde otros" (p.351)

En este sentido, la búsqueda de la voz en el circo contemporáneo no sólo tiene que ver con las reflexiones internas y la búsqueda del propio *clown*, sino que para producir un efecto cómico hay que conectar con los otros a partir del fracaso del propio *clown* que es subjetivo, pero llega a ser la representación de los otros a partir de una conexión emocional como código comunicacional y relacional.

De esta manera se encuentra la *búsqueda de la propia voz* en el circo social, donde ha surgido el concepto de payaso o clown social, para referirse al payaso que tiene unas prácticas artísticas relacionadas con las transformaciones de un contexto en términos políticos y sociales. Esto sin desconocer que el payaso históricamente ha tenido un rol social y político como elemento inherente a su práctica artística. Caminha (2014) menciona al respecto que:

> “Lo social y lo político del payaso dejó de ser tan sólo un elemento implícito a la obra o cuerpo del payaso. O sea, dejó de vincularse tan solo con las intenciones del artista y de estar restricto a un ámbito de entretenimiento y espectáculo. El payaso social, en cambio, trae este compromiso político para otros espacios que no la carpa, el teatro y el cine. El payaso social sería aquel artista que trabaja más allá del entretenimiento y del espectáculo. Su trabajo está más vinculado con la intervención directa en espacios terapéuticos, sociales y políticos” (p.298)

Entonces, la búsqueda de la propia voz para el clown social pasa por la búsqueda de la historia sociopolítica de Colombia en un ejercicio que Barnaby King llamó etnoclowngrafia, como una práctica de reflexión crítica materializada mediante el arte clown, la cual comienza y termina con la ejecución escénica, es decir, la practica clown es un medio para interactuar y analizar las propias prácticas, las de otros clowns, y las del entorno social como un método de investigación etnográfico que permite el aprendizaje del clown, ya que posteriormente son traducidas en maneras de entender y teorizar estas prácticas; para finalmente ser emuladas y actuadas en términos performativos, como lo menciona King (2017):

> “la tontería y el fracaso son parte de la naturaleza del clown y tal vez sea por esta afinidad con la vulnerabilidad, que la práctica de este arte probó ser efectiva como un método de investigación etnográfico, pues era usual que los momentos de rotundos fracasos generarán los mayores aprendizajes” (p.28)

Por último, la búsqueda de la propia voz del clown social se encuentra en una voz colectiva que parte del entendimiento político y social a través de la creación de personajes (reciclador, mujer desplazada, trabajador) que se encuentra en situaciones de injusticia, asimetría y desigualdad social; los cuales son representados desde el fracaso y la tontería característica del *clown,* con el fin de generar reflexiones y transformaciones en un contexto social determinado.

3. Acto Tres: Puesta Escénica Entre la Carpa, el Barrio y la Calle

Queridos y queridas lectoras, en este tercer número, realizaremos una travesía que nos llevará a conocer la puesta escénica del circo tradicional y el contemporáneo a partir de mis vivencias. Empezaré narrándoles cómo se realiza el montaje de una carpa, los recorridos que hice al interior de ella, cómo se organiza el espectáculo y el proceso de entrenamiento antes de iniciar la función.

Les contaré a través del relato etnográfico, cómo mi paso por el circo tradicional permitió remitirme a la manera en la que éste crea sus espectáculos, para luego involucrarme en un camino que me llevó al montaje de una obra titulada “Tierras de Bolívar”, en la que cada artista de la localidad escogió un personaje de su cotidianidad para representarlo a partir de una técnica de actuación llamada expresión extra- cotidiana, lo que les permitió generar un lenguaje corporal en relación con el espectador.

Llegando casi al final, dentro de estas páginas aparecerá Cristin, artista circense que a través de su experiencia realizando espectáculos en la calle, nos llevará hacia la puesta escénica del semáforo y del festival Busker para contarnos como se crea un espectáculo en la calle; pasando por la convocatoria de los espectadores, presentación de números y recolección de monedas con la gorra.

Para cerrar este número, se traerán invitados que caracterizan diferentes puestas escénicas a través de la antropología teatral con Barba y Savarese, el uso de la espacialidad con Mogliani, transformaciones del espectador desde Ranciaré, transformaciones de la puesta escénica con Hochman y caracterización de la puesta escénica de la calle con Chacovachi.

3.1 Bajo la carpa de circo, un montaje sobre la pista.

La primera vez que estuve bajo una carpa de circo como artista, fui invitada por una familia tradicional o *pie de compañía* como se les conoce en Colombia, para realizar un número de malabarismo dentro de su espectáculo. Recuerdo que llegué a Mochuelo, una de las zonas rurales de la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá, para observar cómo era el proceso de montaje de una carpa. Ese día pude ver como descargaban de los camiones un rollo de plástico muy grueso, de color blanco con rayas rojas y azules; además de varias cajas que contenían herramientas para iniciar el ensamble de las piezas. Cada persona cumplía un rol que era igual de importante y necesario para garantizar que el proceso saliera bien. Como si fuera una obra de arquitectura o ingeniería, se trazaron los planos de la ubicación, se alistaron los materiales como: tornillos, *torres, cuje, ruedo;* así como los elementos necesarios para brindar la seguridad a los participantes, los cuales eran revisados de manera permanente por el equipo de montaje.

Se trabajó por parejas, donde cada uno tenía un rol; se realizó la distribución de tareas según los conocimientos y habilidades, por ejemplo, los artistas que realizan espectáculos aéreos trabajaban en la parte más alta de la estructura y ayudaban a colocar la carpa, manejar el sonido o las herramientas. Recuerdo que la carpa se armó a pulso y con la fuerza de la propia tracción humana, primero por secciones o por *cascos,* donde la unión de estas formaba media naranja y la siguiente unión conformaba la estructura completa y modular que luego era sostenida por una torre cómo se puede ver en la figura 3-1. Cuando la estructura está armada, se procede a colocar la carpa de plástico que se utiliza en la actualidad -antiguamente era fabricada con tela y posteriormente parafinada con ACPM o petróleo para impermeabilizarla-. (Neira, 2012).

Figura 3-1: *La carpa de la montaña*

Nota: Liramás. (2022) La carpa de la montaña (fotografía). Tomada por Liramás en la Carpa Juan Bosco Obrero

Al culminar el montaje de la carpa, ingresé a esta por el *porche*, un espacio abierto donde las personas compran las entradas y esperan antes de ingresar a la carpa principal para ver la función. Caminé entre las filas de la gradería hasta llegar al centro donde se encontraba la pista, el primer espacio escénico del circo, desde donde podía observar todo a mi alrededor, en una mirada de 360° y una percepción tridimensional de lo terrestre y aéreo.

En este lugar se ubican los aparatos de circo como el globo de la muerte, la escalera giratoria, el alambre tenso, la plataforma para diferentes números de acrobacia, la percha y los elementos de malabares, así como en un espacio aéreo donde se ubica la lira, los trapecios y las telas. De igual manera, se ubica la gradería, desde donde el público puede observar todo lo que sucede sobre la pista desde el momento en que ingresan a la carpa, quedando a la vista los diferentes elementos que serán utilizados durante el espectáculo.

Al salir de la pista, abandoné la carpa principal y me dirigí hacia uno de los *tráileres*, lugar donde los artistas se maquillan, visten, descansan y preparan la función. En ese lugar encontré varios cuadernos, libros y textos sobre el circo tradicional que pude revisar. De los textos revisados, el que más interés me causó fue un libro que provenía de la Habana, Cuba, el cual hacía referencia a la pista, como el primer espacio escénico del circo tradicional.

Este espacio, según la autora Paz (2016) tiene una medida universal con un diámetro de 13 metros con 80 centímetros desde 1770, cuando Philip Astley puso sobre la pista actos ecuestres y posteriormente le fue agregando equilibristas, gimnastas, payasos, atletas, forzudos y una banda modesta para crear el espectáculo circense (P.54).

Lo anterior me llevó a pensar y preguntarme ¿porque estas medidas se mantienen hasta el momento? Esta idea quedó rondando en mi cabeza hasta cuando escuché golpear la puerta de la cabina por parte de un artista del circo tradicional, quien venía a invitarme a realizar un ensayo general con todos los compañeros antes de iniciar el espectáculo. Aproveché su presencia y decidí preguntarle sobre las medidas universales de aquella pista, quien me respondió que el circo tradicionalmente ha trabajado con animales y aunque en este momento ya no tenga animales salvajes, los caballos siguen siendo parte de su tradición y por lo que el tamaño de la pista permite el proceso de domación de los equinos, puesto que, al montarlos, cada vuelta a la pista la realizan en veintidós pasos; por lo cual el caballo durante el proceso de doma lo aprende y lo acompaña la banda musical que marca con sus redoblantes cada uno de los pasos del caballo.

Al salir del thriller, hacia el *coreto, (*lugar donde los artistas esperan antes de salir a escena) me encontré con los demás compañeros de escena, con quienes dialogué sobre la organización del espectáculo. El presentador fue el primero en hablar, nos aclaró que, en el circo de tradicional, el espectáculo se caracteriza por ser heterogéneo y fragmentado ya que se desarrolla a partir de la suma de cada uno de los números o como lo define Gurievich (1986)

> “Los números circenses constituyen los ladrillos con los que se forma el edificio del programa. (…) En el circo se llama número a la obra artística que representa en sí la combinación de trucos, especialmente seleccionados y ejecutados en un orden determinado y guiado por el principio del aumento de su complejidad y expresividad (P,15).

El orden de los números sobre la pista se organiza según el riesgo, el cual tiende a aumentar en el transcurso del espectáculo y sólo hasta el final se muestra el número más

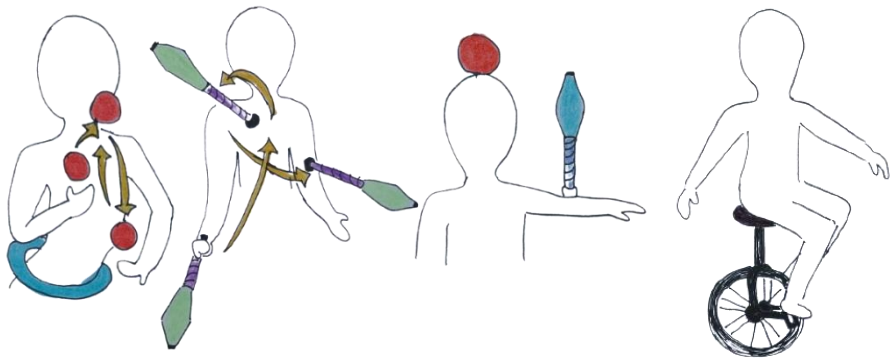
peligroso, para cerrar la función. Los dueños de la carpa nos comentaron que su espectáculo está dividido en dos partes, con un intervalo o cortina.

La primera parte está conformada por diez números entre malabarismo, equilibrio y acrobacia; el intermedio está a cargo de los payasos y los magos; y en la segunda parte se encuentran los números con mayor riesgo y dificultad como son los aéreos y espectáculos que utilizan aparatos como el globo de la muerte, la escalera giratoria o la percha. Con estas claridades, nos dispusimos a practicar cada uno de los números, para luego realizar un ensayo conjunto. Las primeras en salir a la pista fueron las bastoneras, quienes con su danza de bastones dirigían una banda musical en vivo y las guaripolas quienes con sus bastones de mando conducían el desfile del circo, al inicio y al cierre de la función.

Recuerdo que cada artista salió a la pista como si el público estuviera viendo la función, cada uno entró al escenario y empezó a relacionarse con su espacio escénico, así como con los objetos y/o *juguetes* necesarios para la presentación; puesto que en cada número se maneja una estructura interna en la que se combinan técnicas, trucos y una coordinación con la música en vivo en momentos de tensión o suspenso, donde resaltan los redoblantes y se detienen cuando el truco falla. Esto se realiza con el propósito de generar en el público expectativa, vértigo, intriga o incluso miedo ya que, para ellos, en la pista puede pasar cualquier cosa.

Cuando llegó el momento presentarme en la pista, me dirigí al centro de esta, ubiqué los juguetes sobre el escenario (clavas, pelotas, monociclo) e inicié mi número siguiendo el principio del riesgo. Empecé realizando lanzamientos de pelotas y clavas en diferentes alturas, velocidades y tiempos, posteriormente a equilibrar objetos sobre diferentes partes de mi cuerpo, una clava sobre mi cabeza, mentón y cachete hasta llegar al monociclo, aquel aparato de una sola rueda con el cual daría unas cuantas vueltas por el escenario mientras hacía malabares o equilibraba de nuevo una clava sobre mi cabeza, mentón y cachete como se ilustra en la siguiente figura.

Figura 3-2: Corporalidad circenses



Note. Lopez, J. (2022) Corporalidad circenses(dibujo) 2022, autoría propia.

Durante el ensayo, pude observar el espectáculo de forma paralela. En los ejercicios aéreos estaban los trapecistas, quienes se lanzaban de un lado a otro para caer en los brazos de sus compañeros; veía a la pareja que hacía pulsadas, donde los cuerpos actuaban como un aparato motor, de apoyo e impulsor de sí mismo y de otros cuerpos; observaba a los acróbatas, creando figuras corporales, pirámides o paradas de manos, me detuve en los artistas principales, los payasos, quienes, con la teatralidad y comicidad, parodiaban sus habilidades y creaban *errores simulados*[15] para generar risa; observaba a los motociclistas impulsándose en el globo de la muerte; a los magos sin libretos sacando de su maleta una lista de trucos; a los malabaristas dándoles un pequeño golpe a las clavas para mantenerlas en el aire; al funambulista haciendo equilibrio para mantenerse sobre la cuerda y a la contorsionista que estiraba todo su cuerpo para recogerse dentro de una caja.

Cuando cayó la noche y el circo prendió las luces, desde el *coreto* pude contemplar a la caravana de payasos, bastoneras y guaripolas que abrían la carpa y el carnaval para darle la bienvenida a un público de todas las edades, quienes ingresaban expectantes y tomaban

[15] Parodiar las habilidades técnicas del circo para crear expectativa en el público, como fingir dejar caer las clavas (Infantino,2010)

uno a uno los asientos de la gradería para encontrar asombro y sorpresa en cada acto que sería presentado en la pista, los cuales reflejan riesgo y dificultad para aquellos que observan desde sus lugares de ubicación.

3.2 Tierras de Bolívar, un lenguaje circense

El paso por el circo tradicional como artista invitada, me permitió remitirme a la manera en la que el circo contemporáneo crea los espectáculos, pues en el año 2023 en el desarrollo del Quinto Festival Aires de Circo, creado por la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar (MLCCB) tuve la oportunidad de acompañar el proceso de montaje como integrante de la *mesa* y no como artista.

Con casi un año de antelación a la gran presentación, empezamos con el montaje de una obra titulada “Tierras de Bolívar” como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-9, la cual quería contar a través de la memoria de los artistas, la historia del circo en Ciudad Bolívar, una de las Localidades al sur de Bogotá, este camino lo iniciamos escogiendo al director escénico circense, una nueva figura en el circo contemporáneo que inicio con el circo soviético a partir de un acercamiento de las personas del teatro al circo, quienes llegaron en busca de nuevas formas de arte escénico, para trabajar en montajes que fueran continuos y permitieran crear una estética única y homogénea en cuanto a los números, la escenografía, el vestuario, la iluminación y la música (Mogliani, 2009, P.4).

El director de esta obra fue Wilson Fernández, un artista circense de la localidad, quien comenzó con la identificación de los elementos necesarios para crear la obra (música, vestuarios, escenografía, utilería, objetos, entrenamiento de artistas, elementos visuales y sonoros del espectáculo), los cuales podrían variar en la medida en que se creaban los libretos y los artistas presentaban nuevas ideas para el espectáculo.

Con la dirección de Wilson, los entrenamientos para el montaje comenzaron en un teatro de la localidad llamado El Ensueño y posteriormente se trasladaron a la Casa de la Cultura de la Alcaldía Local. Allí en un espacio pequeño, los artistas que hacían parte de la MLCCB, los martes y jueves se reunían para planear y ensayar cada una de las escenas. Durante estos encuentros, surgieron preguntas entorno a lo que querían contar a partir de esta obra

¿Cómo conseguir que las técnicas y los números del grupo, conllevaran a una intención, provocaran emociones e integraran un discurso escénico? El camino para responder esta pregunta no se encontraba en la combinación de disciplinas como si fuera una receta, aplicando algo de circo, algo de música, algo de danza o teatro; más bien, esta respuesta se encontraba en la apertura de nuevas experiencias que permitieran transmitir las propias vivencias de cada participante.

Gerardo Hochman ante esta afirmación (2021) propone que:

> "Se debe explorar la potencia propia de nuestros lenguajes, sus resonancias y posibilidades para desarrollar la capacidad de ejecutar destrezas que se expresan por sí mismas; integrar las destrezas a un discurso escénico singular; crear con las destrezas sentidos poéticos independientes de toda narrativa a priori; conjugar las destrezas de tal manera que sean capaces de provocar una emoción sensorial (sentidos), una emoción poética (corazón) y una emoción intelectual (cabeza)" (p. 51).

Sin duda, esta obra quería potencializar las habilidades y destrezas de cada artista, mediante un lenguaje corporal que permitiera formas de expresión y comunicación con el público a través de mostrar a los artistas -que tienen números sorprendentes-, como personas comunes y corrientes que hacen parte de la misma localidad e incluso del mismo barrio y que en el circo han encontrado una forma de lenguaje con el cual pueden contar historias que reflejan las cotidianidades de un público focalizado entre niños, jóvenes y adultos que residen en la localidad de Ciudad Bolívar.

Para tal caso, cada artista escogió un personaje de la localidad con un oficio -padres de familia, obreros de la construcción, barrenderos, adultos mayores, campesinos, mecánicos, niñas, vendedoras ambulantes, etc.-, e iniciaron el proceso de creación de números identificando las acciones cotidianas de cada personaje junto a los objetos que utilizan diariamente, por ejemplo el barrendero que con su escoba limpia las calles, el señor de la construcción que trabaja con ladrillos y arena, el adulto mayor que se desplaza con su bastón, el campesino que vende frutas en las esquinas, la niña que va en patines a la escuela o los padres que discuten en la calle.

Para que estas historias fueran contadas a través del circo, se utilizó una forma de actuación llamada por Savarese (1990) como “expresión extra- cotidiana” ya que los artistas empezaron a utilizar su cuerpo de manera diferente a como lo utilizarían cotidianamente en las situaciones de representación, puesto que a nivel de la cotidianidad se asumen poses del cuerpo determinadas por la cultura, pero en la representación existe la utilización del cuerpo a través de una técnica extra- cotidiana (p.21). Estas expresiones extra-cotidianas fueron apareciendo en la medida en que cada artista empezó a explorar sus personajes (sus sentimientos, contradicciones, dificultades, conflictos, reconciliaciones) y a desarrollar cada una de las técnicas circenses como la acrobacia, malabarismo o aéreos en torno a la representación de este personaje como se muestra en la siguiente figura.

Figura 3-3: Tierras de Bolívar

Note. Lopez, J. (2022) Tierras de Bolívar (Fotografía). Personal.

Tuve la oportunidad de acompañar varios entrenamientos en los cuales cada tarde, veía a mis compañeros llegar con sus maletas cargadas de sus objetos o *juguetes*, ubicarlos en el espacio y disponerse para comenzar con un calentamiento colectivo que iniciaba por los pies y culminaba en la cabeza. Una vez el cuerpo estaba activo, cada uno iniciaba la exploración de su personaje con relación a los *juguetes; por ejemplo,* Joel quien había escogido ser un obrero de la construcción, buscaba en las cajas de malabarismo los ladrillos con los cuales podría construir una casa, mostrando el esfuerzo de esta profesión en las caída, saltos, rebotes, equilibrios o malabares a través de la manipulación de los juguetes con sus cuerpos como se puede ver en el anexo fotográfico B-10

Observé la representación de los padres que discutían y se reconciliaban a partir de una danza con el cuerpo que mostraba las tensiones y distinciones al verse, tocarse, olerse, empujarse, acercarse, en movimientos que se rigen por la gravedad, altura, inercia y roce que determinan todo el movimiento de sus cuerpos sobre el trapecio.

Consecutivamente pude contemplar a los otros personajes ensayando en el espacio. Los mecánicos que buscaban los movimientos de las llantas en la rueda *cyr* a través de giros circulares continuos de 360° semejándose a una danza; el campesino que vendía sus productos a través del lanzamiento de sombreros; el barrendero que paseaba en monociclo limpiando las calles o a la vendedora ambulante que vendía sus productos a través del malabarismo. Estos artistas durante los ensayos exploraron con cada objeto o *juguete* las diferentes posiciones corporales que les permiten ondular su cuerpo, apoyarse con las manos, dejarse caer, balancearse y aferrarse con cada movimiento a los diferentes elementos como se puede ver en la siguiente figura.

Figura 3-4: Entrenamiento de Lira

Note. Lopez, J. (2022) Entrenamiento de Lira (Fotografía). Autoría propia. tomada en ensayo de la MLCCB.

Los días de ensayo fueron pasando y el director de la obra Wilson Fernández decidió que la presentación de los números debían ser mostrados de manera consecutiva, es decir unidos por un elemento que los encadenara, el cual iba a ser representado por una niña en patines, quien a través de su historia, iba ir contando las vivencias, dificultades y reconciliaciones de cada uno de los personajes, evitando así que las escenas se vieran vacías en los intermedios y la obra fuera apreciada de manera uniforme por el público (Mogliani, 2009,p.3).

En los entrenamientos posteriores, se crearon las escenas de la obra, al tiempo que se definía la escenografía, los vestuarios y la utilería necesaria para la presentación. Cada artista definió el vestuario para su personaje, junto a los objetos o *juguetes* para realizar sus números: el constructor saldría con casco, overol y cajas de malabarismo; la vendedora con el carro de mercado cargado de pelotas; los padres de familia con un trapecio; los mecánicos con overol y rueda *cyr,* y la niña en patines y una lira. De igual forma, para la escenografía se destinaron algunos días del espacio de entrenamiento para construir la utilería.

Se inició por la creación de máscaras, las cuales fueron realizadas a partir de diferentes materialidades como cartón, papel y yeso, caracterizando a los personajes que acompañarían los números; además se crearon sombrillas a base de plástico, las cuales servirían para el inicio y el cierre del espectáculo; así como la creación de túnicas rojas y negras, las cuales acompañarían las máscaras como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-11.

Para el día de la función estelar, cada artista desde muy temprano arribó con su vestuario y elementos escénicos a la Plazoleta del Sapo en el barrio Juan Pablo II de la Localidad de Ciudad Bolívar; allí los artistas se dirigieron al camerino el cual sería el salón comunitario de la Junta de Acción Comunal, espacio donde podrían maquillarse y arreglarse mientras se preparaba el escenario, que estaba enmarcado dentro del espacio público donde se ubicó una pequeña carpa en forma de circo, el sonido con elementos pre-grabados para ambientar el desarrollo de la función con sonidos habituales como por ejemplo la calle, el bus, la construcción, el mercado, la casa, etc., y una pequeña estructura en forma de triangulo de la cual se sostendrían los elementos aéreos como la lira y el trapecio.
Una vez estuvo el montaje listo, las personas del barrio se acercaron de manera expectante, pues los circos dejaron de visitar los barrios progresivamente debido a la falta de espacios para ubicar la carpa, tramites de seguridad, permisos y burocracia que imposibilita que un circo llegue de nuevo a los barrios de la ciudad.

La plazoleta se lleno en menos de 10 minutos, unos se sentaron en sillas, los niños en el asfalto, algunos se asomaron por las ventanas, se subieron a los techos de las casas y entre amigos, familiares y personas se abrió de nuevo el circo, ya no en una carpa, ni cobrando una entrada o llevando animales como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-12; por el contrario, en esta puesta escénica se encontraron entre vecinos, historias y realidades a través de una obra llamada “Tierras de Bolívar”.

3.3 La Calle Hecha Malabar

Después de la gran presentación de la MLCCB con la obra “Tierras de Bolívar”, me dispuse a transitar por el circo callejero, acompañada de Cristian, un artista que lleva el arte hecho malabares a los diferentes semáforos y calles de la ciudad de Bogotá; quien entre las luces rojas, amarillas y verdes pasa algunos de sus días con una mochila en los hombros cargada de objetos o *juguetes* de circo.

Cristian, cada día sale de su casa muy temprano en busca de sonrisas y aplausos efímeros que se encuentran ocultos en los transeúntes de la ciudad; bajo el sol o la lluvia, este artista se prepara para dar su función, llega al camerino del semáforo con el cabello recogido, un traje de lentejuelas y zapatos enormes; se sienta en el prado y debajo la luz roja se limpia la cara y maquilla hasta que la luz verde le da paso para dar inicio a su gran función con un número “el semáforo en rojo”, que dura aproximadamente 90 segundos, durante los cuales realiza un truco entre malabares y equilibrios antes de que la luz verde indique la reanudación de la marcha de los vehículos y le anuncie que la función ha terminado, como se puede ver en la figura 3-5

Figura 3-5: Dia del Semáforo y el malabar

Note. Bermúdez, Alejandro. (2019) Dia a día llevando malabar (Fotografía). Instagram https://www.instagram.com/kure.aleb/

Al caer la noche, los juguetes regresan a su mochila, con el monociclo entre sus manos, me cuenta sobre los recuerdos y pensamientos que le han surgido realizando sus recorridos diarios por las diferentes calles de la ciudad; me dijo que años atrás había recorrido la ruta panamericana en bicicleta, viajando en bus o incluso caminando para llegar hasta Europa, donde se encontró con una cantidad significativa de artistas callejeros entre músicos, artistas escénicos, circenses, bailarines y demás expresiones que confluían en las calles, parques, escuelas, hospitales, semáforos y plazas para festejar el encuentro anual que reúne a los artistas callejeros de todo el mundo dentro del festival “Busker”, que se realiza cada año en el mes de octubre.

Me dijo también, que una vez allí, se dirigió a uno de los parques donde transitaban varias personas, sacó su maquillaje y espejo para comenzar a pintar su cara; de su mochila salió su gran traje de lentejuelas y zapatos enormes para hacerse un cambio de vestuario, ubicó los juguetes en el suelo para delimitar el espacio de la función, mientras las personas que transitaban por allí poco a poco se fueron deteniendo expectantes ante la acción de cambiarse de vestuario; sin embargo, aún no tenían los espectadores suficientes para iniciar con la función. Así que tomó la decisión de solicitarle a las pocas personas que se encontraban a su alrededor, realizar un pequeño juego junto a él y las pelotas que tenía en la mano, con la intención de que se vincularan más personas para poder comenzar la función -involucrando a las transeúntes desde el inicio como parte del espectáculo.

Una vez el número de espectadores aumentó, abrió la función como un presentador de circo -cuando anuncia cual será el próximo número-, y fue presentándose, dijo de dónde venía, como había llegado hasta allí y que números iba a presentar durante espectáculo. Buscó dentro de su repertorio el número más difícil que tenía, para demostrar a los espectadores sus mejores habilidades como acróbata con la rueda *cyr* o alemana; dando vueltas y manipulándola mientras ejecutaba volteretas y saltos que desafiaban la gravedad, posteriormente mostró una rutina en la cual pudo involucrar a sus espectadores y junto a ellos, desarrollar un número que hiciera reír al público.

Llegando casi al final del espectáculo y antes de que Cristian presentara el número más emocionante, se armó de valor y humor para pasar la *gorra* y pedirle a cada una de las personas del público un aporte económico voluntario por haber disfrutado de la de

función, generando un trueque entre el artista que ofrece su *show* y el público que le aporta algo para la subsistencia del artista. La dinámica de la gorra está determinada por muchos factores, entre ellos la calidad del espectáculo, el contenido, la cantidad de personas que intervienen -generalmente los *shows* unipersonales suelen generar recaudaciones más abultadas-, la forma en que los artistas 'pasan el sombrero', etc." (Cabrera, 2022.p.31).

Después de pasar la gorra quiso conversar con los espectadores, les pregunto sobre la percepción que habían tenido de su espectáculo para generar reflexiones conjuntas y terminar la función recordándoles quien era, de donde provenía, el título de la función y donde lo podían encontrar por si alguna persona quería contratar sus servicios.

Posteriormente continúo viajando por la ruta Busker con la esperanza de ganar algo de comer o unos pocos dólares/euros para continuar su viaje, allí se encontró que esta ruta esta clasificada en las tres categorías de trabajo del artista callejero. Walk- by, es considerado el acto más común ya que esta diseñado para que los artistas presenten su espectáculo mientras sus espectadores pasan, observan y continúan su camino, dejando en la gorra alguna contribución monetaria; el circulo es el espectáculo con el que más se identifica Cristian ya que el artista reúne al espectador alrededor de un circulo para que estos vean la actuación completa, este tipo de espectáculo no solo mantiene a la gente interesada, sino que también atrae a más transeúntes curiosos y por ultimo se encuentra el semáforo, en el cual Cristian trabaja ocasionalmente para recoger algún tipo de apoyo económico y brindar sonrisas mientras su espectadores esperan que la luz se ponga en verde para continuar su camino.

Cuando llego a Colombia, trajo consigo algunas historias y aprendizajes sobre el respeto y la dignificación del trabajo callejero, pues mientras en Europa está el Festival Busker que permite enaltecer el trabajo callejero, en Colombia aún se trabaja con lo que él denomina el *rebusque* diario para sobrevivir, donde el artista callejero mientras trabaja es perseguido, sacado y humillado.

3.4 Conclusiones

A lo largo de la historia el circo ha tenido diversos cambios, uno de ellos se encuentra en la puesta escénica, pues al estar inserto en la vida cultural de las diferentes regiones se ve afectado por los intereses y modificaciones que se presentan en la dinámica social, cultural y política del momento (piña,2017,p.28) El circo tradicional, según Scattolini (2024) se empezó a consolidar desde 1770 hasta 1970 aproximadamente, a lo largo de estos dos siglos afianzó los códigos que lo definirían sobre determinadas reglas que el artista tradicional según Barba y Savarese (1990)

> "Se basa en "consejos absolutos", es decir, reglas que se asemejan a leyes de un código. Codifican un estilo de acción cerrado a las influencias de experiencias y tradiciones exteriores y al que todos los actores de aquel género deben adecuarse… que limita sus posibilidades para ir más allá de los territorios que conoce. Un conjunto de precisas y útiles reglas prácticas para el actor" (P.18).

Estas reglas se fueron formando bajo los pilares de las familias tradicionales para crear un tipo de espectáculo que se caracteriza por:

- utilizar un espacio escénico que se puede deslindar en tres planos de uso simultaneo o sucesivo: la pista circular ya mencionada, que se le suma el espacio aéreo y el tablado o escenario adosado.
- La escenografía es definida a partir de la manipulación de los aparatos y objetos por parte de los artistas.
- La música es ejecutada en vivo y cumple la función de enlazar un número con otro, así como resaltar con los redoblantes los momentos de tensión y suspenso (Mogliani, 2014, P.7).
- En cuanto al montaje escénico, se muestra de forma fragmentada y heterogénea a partir de la suma de unidades llamadas números, las cuales son

presentadas sobre el escenario de una manera discontinua o sin una transición ni justificación de una escena a otra.

Sin embargo, las carpas colombianas se han caracterizado por ser pequeñas, es decir que cuentan con un solo mástil o torre (a diferencia de las carpas en el mundo que cuentan con más de dos), lo que ha determinado la puesta escénica y las características del espectáculo del circo tradicional, principalmente porque el circo se estructura en la familia y se le conoce como pie de compañía, Las carpas pequeñas no cuentan con grandes aparatos, así que el espectáculo se centra en los payasos, quienes en el desarrollo de este, cuentan con un presentador, realizan función de magia o ilusionismo, realizan un número central e inician y cierran la función con una caravana de payasos, características que no se encuentran en las carpas medianas o grandes, es decir mayor o igual a de dos mástiles ya que al ser más grandes tienen la posibilidad de tener muchos más aparatos de riesgo como por ejemplo, alambre o cuerda tensa, globo de la muerte, péndulo y trapecios de vuelos, lo que desdibuja la participación de los payasos en estos espectáculos y los ubican como un personaje secundario.

En el circo tradicional colombiano, se cuenta con una orquesta y bailarinas que acompañan el espectáculo, un presentador de ceremonias que por cada número que se presenta, cuenta con un smokin de cambio de diferente color, ósea si en la función se tienen quince artistas, el se cambia de smokings quince veces; aparecen las bastoneras y guaripolas que son quienes inician el espectáculo y dirigen el desfile del circo.

Después de los payasos, el espectáculo esta creado a partir de una sucesión de rutinas y trucos ejecutados por acróbatas, equilibristas, malabaristas, acróbatas aéreos y un número ecuestre, los cuales son ordenados por el aumento en el riesgo.

Durante el desarrollo de este *show* circense, el espectador permanece ante una apariencia inmóvil en la gradería, separado de la capacidad de conocer y del poder de actuar, donde permanece en silencio y pasivo frente a unos cuerpos en movimiento que lo representan, donde la enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una breve formula: “cuanto más contempla, menos es”. (Ranciére,2010, p.14). Lo que el espectador contempla es la actividad que le ha sido hurtada, su propia esencia, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento que según Ranciére (2010) se inscribe en la lógica del pedagogo embrutecedor:

> “La lógica de la transmisión directa de lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que esta de un lado- en un cuerpo, y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe aprender es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver es lo que el director teatral le hace ver” (p.”20)

Esta distancia entre el artista y el espectador se encuentra de igual forma, plasmada en el performance que se rige de manera autónoma, generando una barrera entre el artista y la sensación o comprensión del espectador, manteniendo el paradigma activo- pasivo que según Mol (2024) se enmarca en:

> “Una lógica pedagógica: el artista se portaba como “maestro”, aquel que trae el conocimiento que el espectador “ignorante” no posee. El artista estaría entonces dotado de profunda sabiduría previendo el futuro y/o teniendo una visión global y totalizante del mundo político y social y, a través del arte, transmitiría ese saber al espectador qué respondería como es sabido, es papel del maestro reducir la distancia entre su saber y la ignorancia de su aprendiz” (P. 398).

Con la llegada del circo contemporáneo a Colombia hacia 1990, este se comienza a consolidar en los años 1980 en Europa-, un mundo antes inaccesible para los artistas circenses se abrió (Cultural,2024, P.46) y junto a él, los cuestionamientos respecto a la forma de hacer circo: espectáculo en carpa, uso de animales, el papel de los espectadores, escenografía, etc.

Al mismo tiempo, las familias tradicionales se empiezan a sentir amenazadas por la evidente relatividad que conlleva abrirse a otras experiencias, casi sufriendo por no ser verdaderas leyes, comenzando a reforzar la red de reglas que se encuentran codificadas y transmitidas por generaciones, limitando la posibilidad de los artistas de tradición, ir más allá de los territorios que conoce, donde según Barba y Savarese (1990) “El maestro encierra a sus propios alumnos en un sistema de reglas y finge ignorar su propia relatividad

y por tanto la utilidad de la confrontación, preserva ciertamente la cualidad de su propio arte, pero amenaza su porvenir” (p.19)

Ante el riesgo del aislamiento del circo tradicional, que consiste en pagar la pureza con la esterilidad, el aprendizaje del circo comienza a salir de la esfera de la transmisión familiar y a transitar por un proceso de transformaciones que va desde elementos más formales y estéticos como el uso del espacio, música, vestuario, iluminación. Etc. (Hochman p.50). Para luego formular preguntas sobre formas y contenidos; planteándose inquietudes sobre lo que se quiere provocar y compartir con el espectador, más allá de la presentación del riesgo y las hazañas humanas como un fin en sí mismo y no como un medio por el cual el circo puede comunicar, conmover y reflexionar.

Barba & Savarese (1990) al respecto mencionan que:

> “El circo puede, sin embargo, abrirse a las experiencias de otros teatros, no para mezclar maneras distintas de hacer espectáculos, sino para buscar principios similares a partir de los cuales transmitir sus propias experiencias. En este caso la apertura a la diferencia no significa necesariamente caer en sincretismo y confusión de lenguajes” (P.19)

Siguiendo esta línea, el circo empieza a constituir un lenguaje circense a partir de la creación del espectáculo de manera continua, el cual es conformado por piezas que trascurren en un fluir de punta a punta que tiende a la homogenización estética, con una lógica de obra, que enfatiza aspectos como la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y accesorios que ayudan a desarrollar el acto, a esto se le agrega el anclaje del teatro y la danza como principales motores junto con la música, llegando incluso a crear música original para la puesta en escena (Piña,2017,p.32).

En esta forma de espectáculo las destrezas humanas ya no se muestran desde el riesgo sino desde la belleza y estética de la ejecución, por la coreografía y por la habilidad del cuerpo humano que se ve reflejada en la acrobacia, en el malabar o en el clown. Incluyendo una temática o implementando una historia que se cuenta a partir de los diferentes números, donde los artistas adoptan personajes y una trama que sirve como elemento encadenador de una escena a otra. (Piña,2017, P.32).

Pavis (1994) va a llamar a este tipo de actuación deíctica y Barba y Savarese lo van a relacionar con su concepto de expresividad extra cotidiana, en la medida en que se establece una distancia entre el actor y el personaje, no los identifica, sino que devela que es una persona haciendo un personaje, lo que le permite entrar y salir del personaje, presentándolo y mostrándolo en función del juego teatral (P.12). Por ejemplo, padres de familia, obreros de la construcción, barrenderos, adultos mayores, campesinos, mecánicos, niños y niñas, o vendedores ambulantes.

De igual forma, el espectáculo circense contemporáneo se empieza adaptar a diferentes espacios y espacialidades fuera de la carpa -universidades, centros culturales, parques, semáforos, calles, teatros, plazoletas, hospitales, incluso modalidad online-, lo que permitió que los artistas crearan sus propios números, escenas, actos y pudieran elegir la disposición de los espectadores y el punto de vista desde donde querían realizar su presentación.

Esta situación de inclusión del circo en diferentes espacios trajo consigo la apertura de nuevos públicos y con ello, la ambientación de los espacios escénicos con paisajes que evocaran lugares reconocibles de la vida cotidiana para tener otra forma de relacionamiento con el público, ya no saludando al concluir cada número, ni requiriendo aplausos o aprobaciones ante cada ejecución virtuosa (Hochman, 2021, p.49).

La balanza entre ¿cómo lo hizo? y ¿porque lo hizo? según Mol (2024) pesa cada vez menos ya que el circo contemporáneo profundiza el proceso que ve el artista circense, ya no en una relación sujeto-objeto sino como un mediador entre los signos y significados de la sociedad- el arte y el espectador, lo que presupone un nuevo espectador (P. 392). Que abandona la posición pasiva por el del investigador que observa los fenómenos e indaga la causa, que tiene el poder de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, para ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (Ranciére, 2010, P.23).

Según Mol (2024)

> “la fuerza del arte no hoy está en transmitir mensajes- independientemente de su validez moral o política-, sino en empoderar los cuerpos, crear vínculos, genera rupturas en el tiempo y en el espacio, y derribar los muros que delimitan dentro y fuera cerca y lejos… aquí la diferencia entre mirar y actuar; reconociendo el espectador como activo, ya que selecciona, compara e interpreta para recrear el espectáculo a su manera” (P.394)

En el caso del artista callejero, este no sólo tiene otro tipo de público que se encuentra dentro de un vehículo o transitando por la calle o los parques, sino que se ocupa de algunos condicionamientos que conlleva trabajar en la calle, pues no tiene quien lo anuncie, maquille, disponga al público o cobre las entradas, (Chacovachi, 2024, p. 135).

Su economía depende del dinero recolectado a la hora de pasar la gorra, no cuenta con ningún tipo de garantía laboral y social que lo obliga a mantener la trashumancia del circo tradicional para sobrevivir.

El artista callejero convierte sus necesidades en números o rutinas que se encuentran estrechamente relacionados con los códigos de representación del circo tradicional, quien pone el acento en la proeza física o el “truco” a partir del uso de disciplinas combinadas y no busca necesariamente contar una historia sino divertir. (Scattolini, 2024, p.195).

Estos artistas crean su propia estructura dramatúrgica, basada según Chacovachi (2024) en un proceso de pre-convocatoria donde los artistas despliegan un centro de interés, una intriga en la calle o en una plaza donde generan una acción que permite llamar la atención. Un proceso de convocatoria la cual tiene el objetivo de juntar lo más pronto posible una cantidad de personas suficiente para empezar la función, una fase de comienzo en la cual el artista menciona quien es para realizar su propia publicidad. Cuando llega el momento de presentar los números, los artistas inician mostrando el más riesgoso o el que llame más la atención con la finalidad de mantener al espectador conectado hasta el final.

Al finalizar el espectáculo, es el artista quien cobra la entrada a través de la práctica de pasar la “gorra”, pidiendo un aporte económico voluntario por haber disfrutado de la defunción y es que según Cabrera (2022) cuando se pasa la gorra:

> “se le está dando la libertad a la persona de poner lo que quiera y pueda”. Para él, en ese momento se abre un debate interno en las espectadoras y los espectadores, donde se preguntan qué valor tiene el arte, ¿Cuánto creo que vale económicamente esto que acabo de ver? ¿Puedo poner un poco más de lo primero que se me ocurrió? ¿O menos?” (P.4).

Con esta práctica de “pasar la gorra” se distancian de otras formas de hacer circo, en tanto estos cobran las entradas al inicio del espectáculo y con un precio fijo mientras que el artista de calle apela a la imagen del trueque, que evidencia que en la gorra se pone lo que el espectador considera que vale el espectáculo.

4. Acto Cuatro: El Camino Organizativo Hacia una Política Publica Desde una Mirada Etnográfica

Llegamos al final de este espectáculo y con él, un acto que nos guiará por el proceso organizativo del circo a través de la historia de Circo Ciudad como uno de los primeros cimientos de circo contemporáneo en la localidad de Ciudad Bolívar, les narraré como se inició la creación de la Mesa Local de Circo para poder dar paso a nuestros primeros invitados, quienes por medio de sus destrezas y habilidades nos llevarán a conocer sus experiencias y dificultades desarrollando el arte del circo.

Nuestra segunda invitada será Sarita, quien nos mostrará como utilizando la metodología del Metaplan, pudo sistematizar las necesidades y experiencia de los artistas, las cuales sirvieron para realizar el primer Festival Aires de Circo y como insumo para que se crearan otras *mesas* locales en la ciudad. Sarita les contará como se consolidó la Red Distrital de Circo y el proceso de la Mesa Nacional de Circo de la cual hizo parte.

Todos estos procesos organizativos sirvieron para que se creara desde el Ministerio de Cultura, el área de Circo y se iniciara un camino hacia la consolidación de una Política Pública para el sector circense, lo que generó nuevos planteamientos con algunos invitados que concluirán este espectáculo dialogando en torno a la política pública y las implicaciones que esta tiene para las organizaciones sociales como lo son Totonelli, David Moss, Malinowski, Ramírez, Góngora, Foucault, Dagnino, Infantino y Canclini

4.1 Circo Ciudad y la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Muchos de mis actuales maestros y compañeros circenses comenzaron su proceso artístico en Circo Ciudad, la primera experiencia de circo contemporáneo en la localidad de Ciudad Bolívar y uno de los pioneros en Bogotá como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-14.

Circo Ciudad inició en 1999 como beneficiario de un proyecto financiado por la Unión Europea en Ciudad bolívar, quienes llegaron a la localidad en busca de iniciativas juveniles que tuvieran un impacto social en la reducción del “riesgo” de los jóvenes en relación con el consumo de drogas, delincuencia, pobreza, etc. Este tipo de proyectos conllevan a la implementación de “acciones” dirigidas a individuos y comunidades a través de herramientas de cuantificación y objetivación de “riesgos” con el fin de alcanzar metas y cumplir con indicadores de desarrollo humano sostenible. (Góngora, 2016, p. 279).

La Unión Europea, a través de este proyecto decidió financiar la idea de conformar la primera escuela de circo que beneficiaría a jóvenes de la localidad de Ciudad Bolívar; con los recursos gestionados, se adquirió una carpa y se le dio un nombre a la escuela, “Circo Ciudad”: un espacio que le brindó a los jóvenes la posibilidad de consolidarse como artista circense, adquirir una técnica, entrenamientos largos y acciones de cuidado entre unos y otros -para que ninguno saliera lesionado, además de amistad y conocimientos profesionales de artes escénicas.

Con el paso de los años el proceso de Circo Ciudad empezó a desplazarse a los diferentes parques, barrios y calles de la ciudad de Bogotá, como un circo itinerante; produciendo obras que permitieran vincular nuevos jóvenes al proceso formativo de Circo Ciudad, lo que significaba para la Unión Europea un proyecto que a través de dichas acciones lograban reducir el “riesgo” de vulnerabilidad de los jóvenes.

Sin embargo, en el año 2006 la escuela de formación de Circo Ciudad dejo de ser financiado por la Unión Europea ya que estos consideraban que los objetivos se habían cumplido, dejando a los jóvenes que hacían parte de este proceso a la deriva y con las ganas de continuar con la escuela; ante este panorama, Lucho Guzmán, un integrante de la escuela decidió regresar a las montañas de Ciudad bolívar en donde se encontraba el

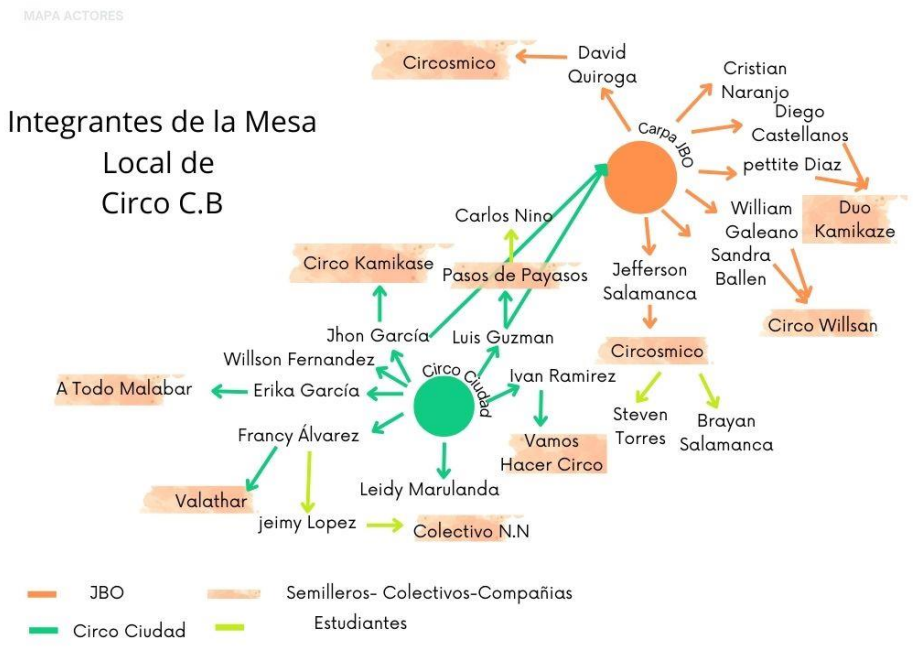
centro de formación de los sacerdotes salesianos llamado Juan Bosco Obrero (JBO) para hablar con el padre Jaime García, quien decidió a partir del año 2007, continuar con el proceso formativo de Circo Ciudad, permitiendo que se instalara la carpa en una de las zonas verdes de la comunidad educativa y dar inicio a un nuevo programa de la mano del SENA como se puede ver en los anexos fotográficos, figura B-15.

Paralelamente al proceso formativo de la carpa de JBO, otros artistas que habían culminado su formación en Circo Ciudad decidieron crear otras escuelas o como le autodenominan comunitariamente *colectivos artísticos* o *semilleros culturales*

Hacia el año 2014, estos artistas que habían tomado rumbos distintos después de que se acabara Circo Ciudad, en el año 2006 empezaron a reencontrarse nuevamente con la necesidad de "formalizar el sector circense" para poder enfrentar los retos económicos y políticos del momento; creando así lo que ellos denominaron la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar (MLC-CB) como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-13; un escenario autónomo de participación e interlocución con el Estado, donde los artistas circenses que habitaban la localidad, pudieran sentarse alrededor de una mesa a dialogar en torno a aspectos políticos, económicos y culturales que afectaban o fortalecieran el circo.

En el año 2018, fui invitada por Francy Álvarez a la MLC-CB, ella era una del ex integrante de Circo Ciudad quien había creado un semillero circense al cual me vincule en el año 2013 como estudiante; ella me impulsó a conocer este "proceso organizativo" y a los artistas que hacían parte de él, lo que me permitió durante las primeras reuniones identificar a las personas y a las formas organizativas que hacían parte de la Mesa Local para posteriormente ubicarlas en un pequeño mapa a mano alzada, como se puede ver en la figura 4-1.

Figura 4-1: Integrantes de la MLC-CB



Note. Lopez, J. (2024) Integrantes de la MLC-CB (grafica). Autoría Propia

Dentro del mapa pude identificar dos grandes núcleos de donde se desprenden las diferentes redes que conforman ecosistemas; el primero (en color verde) hace alusión a las personas que integraron el proceso formativo de Circo Ciudad y decidieron crear las siguientes formas organizativas en la localidad:

- ***Compañías de circo*:** Son una forma de asociación entre los artistas para crear pequeñas empresas culturales que ofrecen servicios relacionados con el arte circense; las compañías que integran la MLC-CB son tres, Pasos de Payasos, conformada por Luis Guzmán y Carlos Nino, quienes ofrecen sus servicios artísticos como payasos; Vamos a Hacer Circo, una compañía liderada por Iván Ramírez e integrada por otros artistas individuales, quienes ofrecen servicios educativos, de seguridad en el trabajo y de montajes y/o espectáculos y Circosmico, una compañía liderada por Jefferson Salamanca, quien fue estudiante de la Carpa de JBO y junto a su hermano Brayan Salamanca y su amigo Stiven Torres crearon esta compañía para comercializar las obras creadas por este trio de artistas, quienes se enfocan principalmente en técnicas de malabarismo y equilibrios.

- ***Circos:*** Esta es una empresa dedicada a crear y vender espectáculos circenses, dentro de la MLC-CB se encuentra dos iniciativas para crear dos circos contemporáneos, uno de ellos es el circo Kamikaze, el cual es liderado por jhon García, Diego Castellanos y Pettite Diaz, quienes trabajan de manera articulada con otros artistas para montar espectáculos circense, a su vez contratan números u obras que se encuentra dentro de la mesa, por ejemplo, un número realizado por Vamos Hacer Circo o el número de malabares creado por Circosmico, los cuales son anclados a una función y presentados con fines comerciales. El segundo es el Circo Willsan el cual es liderado por Sandra Ballen y Willian Galeano, quienes fueron estudiantes de la carpa de JBO y al salir de allí tomaron la decisión de iniciar con la creación de su propio circo; cabe resaltar que estas dos iniciativas están trabajando de manera articulada para comprar una carpa conjunta.
- ***Semilleros Circenses*****:** Son espacios de enseñanza y aprendizaje donde los artistas aprenden y practican técnicas circenses, este tipo de organización es sin ánimo de lucro y tiene la finalidad de generar espacios formativos para artistas circenses, dentro de la MLC-CB se encuentran dos semilleros, uno de ellos es a Todo Malabar, liderado por Erika García y compuesto por malabaristas de Bogotá, quienes hacen uso del espacios público de la ciudad de Bogotá (parques, conchas acústicas, espacios peatonales) para realizar entrenamientos enfocados en el malabarismo y los equilibrios. El segundo es Valathar circo, liderado por Francy Alvares, el cual acoge a jóvenes de la localidad de Ciudad Bolívar que quieren iniciar su proceso formativo como artistas circenses. La economía de estos semilleros parte principalmente de la auto gestión a través de proyectos, alianzas y gestiones con el sector publico o privado.

El segundo gran núcleo (en color naranja), hace alusión a las personas que integraron o integran el proceso formativo de Juan Bosco Obrero y crearon las siguientes formas organizativas en la localidad:

- ***Procesos de Circo Social:*** Son procesos comunitarios, sin ánimo de lucro que utilizan el circo como una herramienta de transformación social para las comunidades que se encuentran en algún tipo de “riesgo social” ; dentro de la MLC-CB se encuentran dos procesos de circo social, el primero se llama

Circomunidad el cual es liderado por David Quiroga y está dirigido al trabajo con niños y jóvenes del barrio Madalena, el cual cuenta con un equipo interdisciplinario que atiende de manera integral las necesidad de su comunidad. El segundo es el Colectivo Cultural N.N, el cual es liderado por Yeison Castro, Jeimy Lopez, Briyith Gonzales y Carolina Castro, quienes promueven la defensa de los Derechos Humanos de niños y jóvenes a partir de la creación de un semillero de Circo y una biblioteca comunitaria en el Barrio Bogotá. La economía de estos procesos de circo social al igual que los semilleros parte principalmente de la gestión comunitaria.

- ***Colectivos Culturales:*** Son una forma de asociatividad donde los integrantes comparten un propósito creativo, comunitario o político, en el caso de la MLC-CB, se encuentra el Colectivo Cultural N.N, quien fue creado por un grupo de jóvenes que se unieron con el propósito de defender los derechos humanos de los jóvenes a partir de un proceso de circo social.
- ***Artistas independientes:*** Son aquellos que no tienen contrato o afiliación a ningún tipo de organización, en el caso de la MLC-CB se encuentra Cristina Naranjo, quien se formo como artista en la carpa de JBO y se dedica principalmente a crea números de forma individual para comercializarlos a compañías, circos tradicionales y contemporáneos.
- ***Dúos o Tríos de artistas****:* Estos son aquellos que crean números colectivos para luego ser comercializados a circos o compañías, en el caso de la MLC-CB se encuentra el Dúo Kamikaze conformado por Pettite Diaz y Diego Castellanos, quienes tiene un número de acrobacia el cual hace parte de la función del circo kamikaze o de cualquier compañía o evento que contrate sus servicios; Así mismo se encuentra el dúo saltimbanko, conformado por Joel y Victoria, quienes hacen un número de acrobacia.

4.2 Experiencias y relatos del sector circense en torno a sus problemáticas

La Mesa Local de Circo, conformada por una gran red de ecosistemas, inicio en el año 2015 un proceso de fortalecimiento a través de reuniones semanales en la Casa de la Cultura de Ciudad Bolívar.

Cuando tuve la oportunidad de ingresar a la red, está ya contaba con tres años de trayectoria en el proceso de la "formalización" del sector circense en la localidad, para ese momento las discusiones giraban en torno a las problemáticas que sufría el sector dentro y fuera de la localidad, lo que me llevó a proponerles ejercicios que permitieran identificar esas necesidades puntuales a partir de las experiencias colectivas como artistas y como organizaciones culturales.

En las diferentes sesiones de trabajo se dialogó sobre las vivencias de los artistas, razón por la cual Iván Ramírez, comentó que en Colombia, la falta de un "*Rigger* de circo[16]" -especialidad que solo está pensada para las labores de la construcción y no para las prácticas artísticas de riesgo- ha provocado una infinidad de accidentes como lo que sucedió con una de nuestras compañeras de la Mesa, quien durante una función aérea en un restaurante del norte de Bogotá, sufrió un grave accidente cuando la estructura se cayó mientras ella se encontraba a ocho metros de altura, causándole daños irreparables en su organismo.

Este tipo de reflexiones colectivas permitieron abordar, entre otros temas, las garantías laborales, pues dicha compañera trabajaba sin ningún vínculo contractual, por lo tanto, no contaba con seguridad social y el establecimiento no tenía un *rigger* especializado que verificara las condiciones de seguridad de la estructura. Bajo este mismo tema, analizamos casos de artistas que salen del país a trabajar, muchas veces sin contrato, vinculados a compañías de circo donde corren el riesgo de lesionarse y cuando esto sucede son devueltos a Colombia, sin ninguna garantía laboral o apoyo económico.

---

[16] Es un técnico que se encarga de instalar y colgar equipos en altura en un espectáculo circense. Su trabajo se centra en la seguridad de los artistas y del público

De igual forma, la profesionalización del circo en Colombia era una de las necesidades más importantes, pues al no poder acceder a la educación profesional en las artes circense, los artistas se ven obligados a salir del país a presentar audiciones en las diferentes escuelas y universidades del mundo -Escuela Cubana, Circo del Mundo en Chile, circos europeos y asiáticos- sin ningún tipo de garantías para poder internarse de cuatro a cinco años y lograr especializarse en una técnica.

Mitigando esta falta de formación, los artistas han creado sus propios espacios educativos para a partir de los *semilleros y colectivos*, utilizando muchas veces los espacios públicos como escenarios en los cuales pueden replicar los conocimientos a través de talleres o clases abiertas. Un ejemplo de esto es “A Todo malabar”, una forma organizativa liderada por Erika García quien convoca los jueves a los artistas de Bogotá en diferentes “espacios públicos” como el Chorro de Quevedo, la plazoleta del Park Way, la plazoleta de Movistar Arena, el Parque Nacional, conchas acústicas y espacios peatonales con el fin de generar espacios de entrenamiento en malabarismo.

Con los relatos y anécdotas compartidas, decidimos construir una estrategia que permitiera organizar dichas necesidades e identificar las posibles soluciones de manera colectiva, el ejercicio se inició con la siguiente pregunta: ¿Cuáles cree que son las principales necesidades del sector circense en Ciudad Bolívar? Lo que condujo a una lluvia de ideas, las cuales se agruparon por temas y se les otorgó un nombre que agrupara las dificultades como se puede ver en la tabla 4-1

Tabla 4-1: Clasificación de necesidades

Note. Lopez, J. (2024). Clasificación Metaplan (grafica). Autoría Propia.

Al identificar las principales necesidades del sector: seguridad en el trabajo, proceso de profesionalización del circo en Colombia, creación de política pública, garantías laborales para los artistas en el país y en el exterior; y la infraestructura para las practicas circenses, se decidió que era necesario empezar a realizar un proceso de visibilizarían del circo en la localidad para mostrarle a la comunidad entre otras cosas las necesidades con las que contaba el sector para avanzar en la construcción de políticas públicas y demás acciones que permitieran mejorar las condiciones de los artistas, pues hasta ese momento los habitantes de la localidad no sabían sobre la existencia de los artistas de circo y mucho menos eran tenidos en cuenta en los escenarios de participación y decisión sobre políticas, programas y proyectos culturales.

Fue así como se decidió iniciar un proceso de visibilizarían en el año 2015 con la realización del primer festival de circo en la localidad llamado Festival Aires de Circo como se puede ver en los anexos fotográficos, figura B-16, donde esta primera versión tenía como propósito homenajear a las personas que habían perdido la vida cumpliendo con su trabajo de artistas de circo.

Las siguientes reuniones giraron en torno a la preparación del “Festival Aires de Circo”; se inició con la identificación de los números con los que contaba la MLC-CB para preparar el espectáculo. Cada uno tenía un número individual, colectivo o grupal que obedecía a una disciplina distinta para ser presentada. Posteriormente se decidió que el festival tendría tres días y que uno de ellos se podía realizar en la ruralidad, la cual cobija un 70% de la localidad. Con estas consideraciones se tomó la decisión de que el primer día del Festival se realiza en la zona rural de Mochuelo, el segundo en Juan Pablo II, un barrio de la parte alta de las montañas de la localidad y el tercer día se regresaría a la ruralidad, en la zona de Quiba.

Como yo no había participado antes en la organización de un festival, solo pasaba por mi mente todo lo que se iba a requerir para la logística, porque este festival era totalmente autogestionado. Recuerdo que empezamos a trabajar en red, identificando personas de la localidad que quisieran apoyar el festival. Para el tema del cubrimiento de comunicaciones nos vinculamos con los colectivos que se dedicaban a los audiovisuales. *Liramas* fue una de esas organizaciones que nos ha apoyado desde la primera versión del festival; en temas de transporte todos pusieron a disposición sus carros o motos. Lucho Guzmán tenía una carpa pequeña, así que solo faltaba el transporte y alguien de la ruralidad prestó un camión. Para la alimentación, nos reunimos con las organizaciones de la ruralidad y fueron las mujeres quienes pusieron una olla y entre la comunidad, recogimos alimentos que compartimos entre todas y todos.

En mi memoria está ese primer día de festival como uno de mis mejores recuerdos, yo llegué muy temprano al parque de Mochuelo (zona rural) donde iba ser la presentación, con una maleta llena de clavas, pelotas, vestuario y maquillaje; el día estaba gris, así que me senté a esperar a mis otros compañeros de la mesa, poco a poco fueron llegando, cada uno con una maleta repleta de objetos de circo y en sus manos el infaltable monociclo.

Empezamos la jornada llamando a la comunidad con un megáfono; poco a poco se fueron acercando los niños de manera expectante y gritando por el barrio que el circo había llegado, cono los chicos de Circosmico empezamos un taller de malabarismo para niños, les dimos a cada uno pelotas y comenzamos a enseñarles como lanzarla y recibirla; con el pasar de los minutos, llegaron muchos más niños y decidimos parar el taller para

cambiarnos y ponernos el vestuario. Lucho Guzmán llegó al poco tiempo con la carpa, esta era muy pequeña, así que mientras algunos la armaban, otros nos maquillábamos.

Cuando la carpa estuvo armada y los artistas habían llegado, decidimos empezar la función con una comparsa entre calles para llamar a la comunidad, dentro de comparsa estaba una banda de músicos que también formaron parte de Circo Ciudad. Esta banda está conformada por payasos que hacen ska y se llaman Múscirkos Ska; Circosmico acompañó con malabares y monociclos, y un colectivo de la ruralidad apoyó con los zancos. Mientras se hacia la comparsa, los demás artistas se preparaban en la cancha, unos se vestían, otros se maquillaban y los demás hacían calentamiento corporal para la función.

Cuando la comparsa llegó al parque, éste en poco tiempo se llenó y la música de la comparsa no dejó de sonar, yo estaba muy feliz de ver tantos campesinos con sus ruanas y sombreros sentados esperando, los niños corriendo y los vecinos por sus ventanas se preparaban para ver la función con una tasa de café en la mano.

El espectáculo lo inició el payaso Lucho Guzmán como maestro de ceremonias, quien fue presentando uno a uno los números, le dio paso a Circosmico para que abriera el festival con un número de malabarismo y equilibrios sobre monociclo; le siguió una agrupación de la localidad con un espectáculo de zancos, el Circo Kamikaze fue el espectáculo central con un número de banquina, le siguió Pasos de Payasos con su número de comicidad y terminó con Pettite y Diego con realizando acrobacias.

Al culminar el primer día de festival, la logística para trasladar todo al segundo punto no fue nada fácil, de nuevo desarmamos la pequeña carpa. Lucho Guzmán coordinó el traslado de la carpa en un camión facilitado por la comunidad hacia el barrio Juan Pablo II; allí la recibió una organización comunitaria que tienen una casa cultural llamada “Semillas Creativas”; así mismo, los que tenían motos trasladaron ollas, aparatos y demás elementos necesarios para las presentaciones programadas.

En el segundo día del Festival, tuvimos una sorpresa para la comunidad. Inauguramos un mural a gran escala que reflejaba el proceso de las mujeres artistas dentro de la Localidad, éste había sido planeado al inicio del Festival con uno de los artistas de grafiti llamado Kano Delix. Un mes antes, las mujeres de la mesa nos habíamos reunido cada sábado durante un mes para crear una obra que reflejara los logros de las artistas y

en el momento de la inauguración del mural, presentamos esta obra, donde cada mujer pudo expresar sus habilidades artísticas a partir de sus números.

Salimos al escenario vestidas de negro, con máscaras que cubrían nuestros rostros y sin mencionar una sola palabra durante la función, cada una mostró sus habilidades a partir de sus números: se presentó la malabarista, la payasa, la contorsionista, la pintora y la música, culminando con la unión de las mujeres para halar el telón y destapar el mural.

En el último día de festival, regresamos a la ruralidad, a una vereda llamada Quiba. Un poco agotados por los dos días anteriores de función y de logística, hicimos el último esfuerzo y realizamos la misma rutina que en Mochuelo; hubo comparsa, clase de malabares, una variedad de números y un compartir al modo campesino, con picada y sancocho como se puede ver en el anexo fotográfico, figura B-17 para despedir este festival que llevaba arte a las comunidades de la localidad.

Después de este festival, iniciamos la segunda fase de “visibilizaciòn” con el fortalecimiento de los *colectivos* o “procesos” que hacían parte de la mesa. Iniciamos ofreciendo un taller semanal sobre las técnicas que cada uno conocía y los espectáculos se realizaban en algún espacio público de la ciudad de Bogotá a través del proceso de A Todo malabar. Los compañeros de Pasos de payasos ofrecieron talleres de *clown*, Jhon García de seguridad y equilibrios, Francy Álvarez sobre técnica de *Swing,* Erika García sobre manipulación de balones, etc. como se puede ver en la figura 4-2.

Figura 4-2: Visibilizando los procesos comunitarios.

Note. Liramas (S.F). Visibilizando los procesos comunitarios (fotografía). https://www.facebook.com/profile.php?id=100063637627397

En el año 2019, la MLC-CB reconociendo que no se contaba con espacios adecuados para el entrenamiento de los artistas, decidió a través de Francy Álvarez tocar las puertas de la institucionalidad, tales como la Casa de la Cultura solicitando que abriera un espacio de entrenamiento para los artistas circenses. Fue tanto el flujo de artistas que llegaron de la localidad y fuera de ella, que se llegó a un acuerdo con el administrador de la Casa de la Cultura para que este se convirtiera en el primer escenario de entrenamiento durante tres días a la semana.

Los espacios gestionados, iniciaron siendo abiertos o libres -destinado a artistas de circo que querían entrenar libremente-, luego la MLC-CB vio la necesidad de constituir un “semillero” donde los artistas que hacían parte de esta o incluso quienes iban a entrenar se vincularan como profesores para abrir una oferta educativa para jóvenes. Luis Guzmán y Carlos Niño daban talleres de comicidad, Iván Ramírez técnicas en monociclo, Circosmico preparaba clases alrededor de los equilibrios, Erika García técnicas en malabares, William Galeano manipulación de sombreros y Jhon García técnicas de acrobacia, tal como se puede apreciar en la siguiente figura.

Figura 4-3: Espacios de Entrenamiento

Note. Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar (2024).
Espacios de Entrenamiento (Flayer). Tomada del Archivo de la MLCCB.

4.3 participación del circo en la ciudad

Paralelamente a la consolidación de la MLC-CB, otras mesas hacia el año 2016 y 2018 se empezaron a consolidar- Mesa Local de Circo de Bosa, Rafael Uribe ,Teusaquillo, Tunjuelito, Barrios Unidos, Usaquén, Kennedy, Engativá, Usme- así como a crear otros tipos de festivales en las localidades como el Festival entre nubes de Rafael Uribe o el Festival de Circo Monteblanco en Usme; lo que genero la necesidad de que se creara una estrategia que permitiera realizar interlocución entre las diferentes mesas con el fin de conocer las necesidades de los artistas en las localidades.

En el año 2020 cada Mesa Local eligió un representante y se conformó la Red Distrital de Circo de Bogotá, como una instancia autónoma de participación y representatividad ante las diferentes entidades estatales como las Alcaldías Locales, la secretaria de Cultura, el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), el Instituto Distrital de Recreación y Deportes (IDRD), etc.

En el caso de la Mesa Local de Ciudad Bolívar, en el año 2020, se eligió a través de votación a Sandra Ballén como integrante de la Red Distrital de Circo, quien informaba posteriormente los avances en cuanto a la organización y consolidación del circo en la ciudad. Gracias a esta vinculación del proceso local se conocieron las apuestas de la red distrital, tales como la visibilización del sector en la ciudad, puesto que el circo no participaba en los escenarios de decisión política y artística que definían los planes y proyectos dirigidos para el sector cultural.

De igual forma, la Red Distrital inició a recoger las necesidades del sector a través de reuniones por Localidad, las cuales empezaron a ser consolidadas y dirigidas hacia los gobiernos locales y las entidades centrales del Distrito Capital, con el fin de “reconocer” el circo como una práctica artística que iniciaba su proceso de fortalecimiento organizacional. Una de las primeras solicitudes para la secretaria de Cultura, Recreación y Deporte consistió en vincular al circo al Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio a través de los Consejos Locales de Arte Cultura y Patrimonio (CLACP) como escenarios destinados:

> “Al encuentro, deliberación, participación y concertación de las políticas, planes y programas públicos y privados y las respectivas líneas estratégicas de inversión para el desarrollo cultural del Distrito Capital, en el cual participan los/as representantes de todos los Consejos del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio, de acuerdo con los parámetros establecidos en el artículo 4° del Decreto 627 de 2007” (P.1).

Como el sector circense no tenía su propia consejería, en el año 2021 se logró que la Secretaría de Cultura posibilitara tener un representante de circo en el CLACP por cada una de las localidades, así como un delegado al Consejo Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio (CDACP). Para efectuar este proceso, el Distrito convoca elecciones Locales donde el sector artístico vota por un consejero local y uno distrital para las siguientes áreas: Artes Plásticas y Visuales, Artes Audiovisuales, Música, Danza, Arte Dramático, Literatura, patrimonio, artesano, Hip Hop y ahora Circo.

A partir de esas primeras elecciones, el sector circense lleva a los CLACP y CDACP, las diferentes problemáticas recogidas por las Mesas Locales y la red Distrital de circo con el fin de que se tengan en cuenta en la definición de políticas para el sector

cultura, lo que dio como resultado que en el año 2022 junto al Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) se creara la primera versión del Festival Bogotá Teatral y Circense.

4.4 Mesa Nacional de Circo

Con los avances organizativos obtenidos a nivel de Bogotá, en los diferentes territorios del país, los artistas de Circo empezaron a organizarse y a solicitarle a sus administraciones territoriales la participación en las Consejerías Departamentales, Distritales y Municipales de Cultura, aunque desde el año 2008 ya el circo venia caminando en un proceso de organización y "formalización", dando paso a la creación de la Mesa Nacional de Circo (MNCC), la cual estaba integrada por representantes elegidos por las siguientes regiones:

- Centro oriente (Bogotá, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander),
- Caribe (Atlántico y distrito de Barranquilla, Magdalena, Cesar, Guajira, Sucre, Bolívar, Córdoba y San Andrés)
- Sur Occidente (Tolima, Huila, Nariño, Cauca y Valle del Cauca), Cafetera y Choco (Antioquia, Caldas, Chocó, Quindío, Risaralda)
- Orinoquia y Amazonia (Putumayo, Amazonas, Arauca, Caquetá, Guaviare, Meta, Vichada, Casanare).

De igual manera, participaron un representante de pequeñas y medianas carpas de circo de tradición, un representante de la federación de circos tradicionales y organizaciones u asociación de circo de tradición, quienes desde el año de 1971 con la creación del Sindicato Nacional de artistas circenses y variedades de Colombia 'SINARCIRCOL" se han organizado para luchar por los derechos laborales del circo tradicional (Neira, 2012), sin embargo, este no cobija dentro de sus exigencias y luchas las necesidades del circo contemporáneo y social ya que poseen no solo características propias sino problemas potenciales relativamente distintos, con otros objetivos y otras prioridades.

Así que la Mesa Nacional de Circo también hizo participe a un representante de las redes de circo a nivel nacional, un delegado de la Red Distrital de Circo de Bogotá, un representante de la red de circo social -quienes como sector ya habían conformado una

red a nivel nacional-, y los representantes del Consejo Nacional, los cuales habían sido elegidos a nivel nacional por votación; un representante para el Comité de Historia y Patrimonio, un representante para el Comité de Cualificación y Profesionalización y un representante para el Comité de Gestión e Infraestructura.

En mi caso, ingresé a la Mesa Nacional de Circo en el año 2022 en la realización de la Asamblea Nacional, donde se eligieron los nuevos representantes con el fin de dialogar en torno a las problemáticas que afronta el sector por cada una de las regiones y las formas de hacer circo en sus modalidades tradicional, social y contemporáneo.

Dichas asambleas se realizaron de manera virtual los días 1, 2 y 3 de agosto del 2022, de las cuales participé y tuve la oportunidad de conocer muchas personas del país que ampliaron mi panorama sobre las necesidades del sector por cada uno de los territorios. Recuerdo mucho que las personas del circo tradicional enfatizaron en que siempre han sido trashumantes y las dificultades de movilizarse por el país con una carpa, puesto que ahora se exigen permisos y pólizas para instalar una carpa y muchas veces las aseguradoras no quieren prestar sus servicios a las carpas por el alto nivel de riesgo que representan, así que muchas, como la carpa del Circo de la Rúa de Medellín, han optado por hacer convenios con Alcaldías para que las carpas se queden en un solo espacio durante largos periodos.

También escuché durante las asambleas aquellos que pedían la profesionalización del circo, mientras otros que venían de las familias de tradición reclamaban reconocimiento a la práctica trashumante y acceso a la educación básica para los niños y jóvenes que nacen dentro de las carpas ya que no pueden asistir a una escuela de manera permanente.

La seguridad en el trabajo fue también un tema importante, por los accidentes y muertes de compañeros que se encontraban ejerciendo su trabajo, así como de quienes salieron del país a trabajar en cruceros, carpas o teatros del mundo, quienes fueron contratados sin ningún respaldo legal.

Después de participar de las Asambleas Regionales de Circo, decidí postularme como integrante de la Mesa Nacional de Circo, puesto que los elegidos tendrían el reto de abanderar las solicitudes del sector ante el Ministerio de Cultura y otras Entidades. Una vez se llegó el momento de las elecciones, los representantes de la MNCC informaron quienes eran las personas que hacían parte de ésta y quienes eran los candidatos para

suplir sus lugares por dos años. Se inició con la presentación de los candidatos, dando la palabra para que cada uno de nosotros pudiera contar cuál sería su rol dentro de la mesa y que gestiones iba a realizar; recuerdo que para ese momento todos los integrantes de la MLC-CB estuvieron presentes y respaldaron mi decisión de postularme para hacer parte del Comité de Cualificación y profesionalización ya que este se encarga de realizar acciones que permitan avanzar en la profesionalización del circo y el reconocimiento de los saberes del circo, es decir que la persona que tenga esa responsabilidad debe avanzar en caracterizar al sector, generar espacios de participación para iniciar con la creación de pensum, mallas curriculares y demás elementos que permitan progresar en el camino de la profesionalización del circo en Colombia con las singularidades que representa cada modalidad del circo.

Al ser elegida y ya en calidad de integrante de la Mesa Nacional de Circo de Colombia - MNCC iniciamos de forma colectiva iniciar con la construcción del plan de trabajo colectivo a partir de la sistematización y conclusiones obtenidas en las asambleas regionales, donde se priorizaron diferentes ejes temáticos; los cuales fueron clasificados de la siguiente manera: utilización del espacio público, trámite y permisos, articulación con el Sistema Nacional de Cultural e Instancias de Participación en la construcción de la política pública, procesos de cualificación, profesionalización y reconocimiento de saberes; seguridad social y riesgos laborales para el circo, fortalecimiento del recurso del sector circo desde los gobiernos locales, procesos de investigación y circulación del circo. Temas que fueron distribuidos, y asumidos por cada uno de los comités para la gestión respectiva.

Desde mi accionar dentro de la MNCC inicié con el proceso de fortalecimiento de las líneas de cualificación, profesionalización y reconocimiento de saberes con la finalidad de iniciar el camino para construir el pensum o malla curricular para el circo; buscando este resultado se iniciaron conversatorios virtuales los miércoles en la página de Facebook de la Mesa Nacional, a través de una franja llamada “Hablemos miércoles”. En este espacio convocamos a diferentes invitados de escuelas de circo del mundo, escuelas de Colombia, procesos educativos en circo social y demás acciones que se realizaran en torno a la pedagogía, con el fin de recoger información que permita empezar a construir el programa académico respectivo, de lo cual se espera que se estructure la carrera profesional de circo en un futuro.

Estas líneas de trabajo fueron presentadas a inicios del año 2023 al Ministerio de Cultura con cincuenta (50) propuestas para el desarrollo y fortalecimiento del sector; las cuales fueron acogidas por la ministra del momento Patricia Ariza, quien años atrás se había relacionado con el sector y conocía a fondo las problemáticas de los artistas. A mediados del año 2023 el Ministerio de Cultura creó el área de Circo y reconoció al circo como una de las artes del país, dándonos la posibilidad de participar e incidir en planes, proyectos, políticas, programas y presupuesto para el sector circense.

Dicha institucionalización trajo consigo los siguientes efectos en el sector circense

- El primero de ellos fue la desaparición de la Mesa Nacional de Circo, la cual fue remplazada por el Área de Circo, dejando por fuera la participación de las personas que hacían parde de este proceso.

- Los avances y documentos recogidos por la MNCC, incluida la sistematización de las asambleas nacionales fueron trasladadas al Área de Circo para que desde la institucionalidad se les diera tramite.

- Las necesidades particulares por región, departamento, ciudades y localidades han transitado hacia la homogenización de lo que debería ser para el Estado los circos “tradicionales”, “sociales” y “contemporáneos”, otorgándoles características y requisitos que excluyen aquellos que no cumplen con estos.

- Así mismo, se han generado listas de requisitos para que los artistas puedan ser beneficiarios de programas y proyectos como por ejemplo contar con 10 años de experiencia, estar registrado ante Cámara y Comercio, tener espacios propios como teatros, etc. beneficiando únicamente a las compañías e industrias de circo, excluyendo a colectivos, semilleros, procesos comunitarios y pequeños circos. Consecuencia de esto, el sector circense, ha venido transitando hacia la competitividad y disputa por los recursos, característico del modelo económico capitalista y el modelo de economía naranja.

- El proceso de profesionalización y cualificación se encuentra de igual forma pausado debido a los distanciamientos y brechas que se han generado entre el

Estado y los procesos circenses, ya que por un lado estos ubican la educación forman en aulas y universidades con profesionales certificados que imparten cátedras, mientras que, para los artistas, el circo debe ser una profesión itinerante, que reconozca a los saberes de sabedores/sabedoras, la cual debe ser impartida en carpas. Un modelo que no cumple con los estándares educativos estatales.

- En cuanto al mercado, el Estado se encuentra inmerso en las lógicas del modelo económico de la economía naranja, el cual se basa en el aprovechamiento de la creatividad y la cultura para generar vienes y servicios, lo que ha exacerbado la competitividad y los esfuerzos de los artistas para competir con grandes compañías y festivales internacionales de circo como, por ejemplo: El Festival Internacional de Artes Vivas de Bogotá – FIAV o el Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes ACHURA KARPA, que promueve la cultura como motor de "desarrollo".
- El Circo tradicional, de igual forma ha venido transitando a industrias culturales debido a las exigencias de la economía naranja para poder competir con las industrias del circo que llegan de otros países a Colombia, como es el caso de los Hermanos Gasca, quienes cuentan con una carpa de cuatro mástiles donde pueden ofrecer un espectáculo mucho más elaborado con mayores números de riesgo a diferencia de las carpas pequeñas colombianas, Obligando a las familias a unirse y convertirse en industrias culturales para poder competir y adquirir de manera conjunta carpas más grandes.

4.5 Conclusiones

Los artistas de circo contemporáneos al reconocer que existen una serie de relaciones e intereses comunes en términos laborales, económicos, culturales y afectivos crean nuevas formas organizativas, distanciándose de la estructura familiar para crear ecosistemas o redes que funcionan mayoritariamente de forma endogámica, es decir que trabajan hacia adentro y en red para subsistir y enfrentar un modelo económico que imposibilita la subsistencia de formas individuales.

Accediendo a la interlocución con el Estado para así llegar a "formalizarse" ante él y mejorar las condiciones socio-económicas, es decir, regularizar su autonomía, donde dicha organización estipula las maneras por las cuales incorporan un lenguaje que les permita participar dentro del orden establecido (Totonelli,2018,p.87), convirtiéndose como dice David Moss (2005) en "comunidades interpretativas" que afianzan, reproducen y estabilizan a través de sus redes sociales, modelos de políticas que legitiman las acciones de los gobiernos (Ramírez,2010, p.13).

Dichas políticas funcionan de manera similar a los planteamientos de Malinowski sobre el mito, en cuanto:

> "Hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a diferentes aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre" (p.26-27).

Es decir que la política pública a través de la interpretación y clasificación codifica las creencias de un sector poblacional, generando y moldeando nuevas realidades para los sujetos a quienes es dirigida (Ramírez,2010, p.13).

Como lo es el sector circo, quienes a partir de sus múltiples estrategias agruparon sus intereses y necesidades según el territorio, modo de hacer circo tradicional, social y contemporáneo e intereses particulares, dando como resultado una diversidad de

intereses que al ser entregados a la “institucionalidad” codifican la información en documentos que están diseñados para mostrar resultados en un lenguaje abstracto y que busca generar “hechos objetivos” por medio de descripciones no interpretativas que según Góngora (2016):

> “Haciendo desaparecer la subjetividad del autor y proporcionando una respuesta científica a las demandas morales de imparcialidad y justicia de la democracia política (Porter 1995:8). El efecto de este procedimiento es mostrar números, matrices, grafos, informes y marcos lógicos como instrumentos de gobierno libres de su dimensión moral… que le otorga valor de verdad a este flujo de símbolos. (p.296).

Con la creación de las Consejerías Nacionales y el Área de Circo, la instrumentalización de los actores a través de una sociología “funcionalista” que como dice Moss (2005) citando a Latour (2000), sustituye objetos falsos por otros reales - por una función social -por ejemplo, la extensión del poder burocrático- y, por lo tanto, destruye su objeto. Una vez que la sustitución se completa, no hay nada que decir ya que los aparatos del estado empiezan a regular la vida social, crear sujetos y ciudadanos, no mediante la represión y el control manifiesto, sino a través de un poder productivo que engendra subjetividades y aspiraciones (Foucault, 1977, P.194) para los artistas en cuando a sus necesidades: políticas de trabajo, educación, usos de espacios públicos y adecuación de infraestructura para los artistas circenses. Evelina Dagnino (2004) sostiene que existiría una confluencia perversa entre el proyecto participativo, construido alrededor de la extensión de la ciudadanía y de la profundización de la democracia, y el proyecto de un Estado mínimo que se separa progresivamente de su papel como garante de derechos (Dagnino, 2004, p 35).

Ahora bien, es claro que las narrativas comunes se sustentan en diferentes razones y sirven a una diversidad de intereses políticos que se expresan técnicamente para justifican la asignación de recursos mediante la creación de planes y proyectos que según Moss (2005):

> “Son "unificadores" y requieren de un trabajo constante de traducción (de los objetivos de las políticas a intereses prácticos; de los intereses prácticos a los objetivos de las políticas), que es tarea de

> intermediarios expertos (gerentes, consultores, trabajadores de campo, líderes comunitarios) que interpretan el significado de un proyecto en los diferentes lenguajes institucionales de sus partidarios interesados" (p.248).

Los actores que tienen ideas, intereses, eventos y objetos heterogéneos, se vinculan entre si mediante una y otra traducción al orden material y conceptual de un proyecto "exitoso" que en este caso es la "política pública cultural", la cual, en la década del siglo XX, comenzó a marcar el interés de los estados (Infantino, 2011) y los organismos internacionales que reconocían la necesidad de una política pública que se encargara de lo "cultural" que según Infantino (2011), con el pasar de los años:

> "Se fue cargando de más sentidos, y fue estableciéndose como prioridad la creación de políticas relativas a la promoción y defensa de la diversidad y la diferencia cultural, valorando esta última como un recurso para las posibles soluciones en torno a problemas de orden económico y político dentro del contexto de la globalización. El fomento de la cultura se presentó, en este contexto, como posible paliativo a las crisis socioeconómicas estructurales, producto de la implementación de políticas de corte neoliberal" (34).

Estas prácticas se encuentran ligadas a la economía y al desarrollo de un país como uno de los recursos que se encuentra disponible y tienen una utilidad que afecta las acciones políticas, pues según Canclini (1987):

> "Los modelos industriales de la metrópolis, años atrás, se ocupaban de la cultura únicamente como obstáculo al "desarrollo", sin embargo, las evidencias de inviabilidad del modelo metropolitano abrieron el espacio científico a nuevas maneras de ver las funciones sociales y económicas de la cultura. Prestando atención a las diversidades culturales en el crecimiento económico, solidaridad étnica o religiosa como recurso para la cohesión social y el "desarrollo" (Canclini, 1987, P. 22).

Ahora bien, en este contexto, el circo en Colombia es un arte que a través de sus procesos de visibilización, ha demostrado que es un sector con una oferta cultural creciente

que puede ser insertada con ayuda de las políticas y programas a la “economía naranja”[17], un mercado global rentable que promueve la cultura como motor de “desarrollo” que moldea identidades negándolas, acallándolas, dejándolas afuera o creando fronteras simbólicos en un Estado que muestra el ejercicio de poder mediante el cual, se construyen las identidades por “proteger” o administrar (Infantino, 2011,p. 19).

Es fácil identificar desde la etnografía que, al crearse el Área de Circo del Ministerio de las Culturas, se transmutó la narrativa de los artistas que hacían parte de la Mesa Nacional de Circo en un lenguaje administrativo del Estado (Gongora,2016), para luego crear una instancia de “participación” llamada “Consejo Nacional de Circo”, la cual dejó por fuera de las fronteras simbólicas del Estado a la Mesa Nacional de Circo y las demás formas organizativas. Lo que provoca, que las “políticas culturales” según infantino (2011), se conviertan a su vez en un terrero en disputa donde las organizaciones crean resistencias y oposiciones a una interrelación más compleja entre la versión de la identidad promovida por el mercado y/o el Estado y una identidad definida por el propio grupo que, a su vez, presenta fragmentaciones, disputas y conflictos.

[17] Es un modelo productivo en el que los bienes y servicios que se comercializan tienen un valor intelectual, debido a que surgen de las ideas y del conocimiento de sus creadores. Explicado de otra forma, son todas las actividades económicas relacionadas con el arte, la cultura, investigación, ciencia, tecnología, entre otras, en las que la creatividad es la principal característica. Por ello, también es conocida como economía creativa (Santander,2022)

5. Conclusiones y recomendaciones

5.1 Conclusiones

Llegando a este punto, es momento de retomar las pretensiones de este trabajo, las cuales se centraban en analizar las transformaciones que se han presentado en las modalidades del circo tradicional, social y contemporáneo en Colombia durante el siglo XXI a partir de mis experiencias y recorridos.

Debo destacar que las conclusiones obtenidas surgen después de cuatro capítulos analizando los diversos cambios en el paradigma del límite corporal del monstruo, cuerpo heroico y cómico del S. XVIII, así como el proceso de enseñanza de la payasearía y las diferentes puestas escénicas en el circo tradicional, social y contemporáneo, al igual que la organización circense a nivel local, distrital y nacional.

Dando como resultado que, al iniciar el recorrido por el camino de las transformaciones corporales en el circo, me di cuenta de que estas se encuentran atravesadas por los cambios generados en el paradigma del “limite corporal” como base fundamental del desarrollo del espectáculo circense.

Los limites corporales son vistos en esta investigación como una “trasgresión” hacia dichos cuerpos que para De Certeau (2000) inscriben la ley y la exteriorizan a través de sus cuerpos. En la Edad Media, en el tiempo del carnaval, los límites corporales los constituían los bufones y saltimbanquis, quienes a partir de la “otredad” y de colocar “las cosas al revés” por medio de determinadas formas y siluetas corporales cambiantes eran considerados como cuerpos grotescos.

En el siglo XVIII con la aparición del circo como espectáculo, el límite corporal se configuró, el primero de ellos es el cuerpo que se mostraba al mundo exterior con orificios, protuberancias y ramificaciones, generando una serie de trastocamientos y anomalías hacia aquellos cuerpos cerrados, estáticos, completos y lisos. El segundo de ellos era

aquel cuerpo que desafiaba los límites de su propia capacidad corporal para realizar hazañas humanas extraordinarias inalcanzables por el público que los observaba y les otorga la categoría de héroes o dioses. Por último, se encuentra el cuerpo que mantiene el principio de colocar “las cosas al revés” de la cultura carnavalesca a través de la subversión del movimiento corporal, dándole la oportunidad al cuerpo de que la cabeza quiera ocupar el lugar del trasero o viceversa.

Ya en el siglo XXI, los limites corporales se configuraron hacia cuerpos que tienden a la homogenización estética y a nuevos paradigmas de belleza y de un cuerpo capaz de crear un nuevo espectáculo que se alejara de aquellos inspirados en dioses, semidioses, héroes, superhéroes, regularidad morfológica y de exhibición para transitar por cuerpos diversos que exponen hazañas por medio de personajes comunes, con personalidades e identidades corporales capaces de ofrecer cosas imposibles.

Siguiendo este recorrido, dentro de las trasformaciones identificadas en el proceso de aprendizaje de la comicidad en Colombia durante el Siglo XXI, me remitiré a una de las categorías emergentes en esta investigación y tiene que ver con los cambios en el aprendizaje de la tradición, la “búsqueda de la propia voz”, la cual se convirtió en un elemento trasformador durante el proceso de aprendizaje del circo tradicional, ya que parte de la subjetividad del individuo en el momento de imitar una estructura rígida con rutinas y repertorios establecidos, para encontrar fisuras en la imitación y llegar a encontrar una identidad propia del payaso que puede flexibilizarse en la interpretación de las rutinas, así como la adaptación e improvisación que tiene que ver con un nivel de interlocución con el público. En este sentido, la búsqueda de la propia voz se va a convertir en la transgresión a la performatización de roles, libretos, y rutinas prestablecidas, donde se busca una salida al libreto por medio de la interpretación.

En el circo contemporáneo, la búsqueda de la propia voz va contar con una voz propia, fluida y subjetiva, donde el individuo debe relacionarse consigo mismo para encontrar el clown interno, empático con sus propios fracasos y desaciertos en la vida cotidiana; llegando a burlarse de sí mismo, dejando atrás la categoría de payaso para generar una relación más cercana con el público, ya que estos se sienten identificados con las emociones y realidades que vive y afronta el clown, pues para producir un efecto cómico hay que conectar con los otros a partir del fracaso del propio clown.

En el circo social, la búsqueda de la propia voz pasa por conectarse con la historia socio-política de Colombia como una práctica de reflexión crítica materializada a través del arte clown, la cual comienza y termina con la ejecución escénica, es decir, la practica clown es un medio para interactuar y analizar las propias prácticas, las de otros clowns, y las del entorno social que parte de una voz colectiva, con asimetrías y múltiples identidades.

Por esta travesía de las transformaciones llegué a la puesta en escena del circo tradicional, donde el espectador permanece inmóvil en la gradería de una carpa, separado de la capacidad de conocer, donde permanece en silencio y pasivo frente a números que se presentan fragmentados y heterogéneos, que son combinados a partir de la manipulación de objetos, técnicas corporales, y uso del riesgo.

Con la incursión del circo contemporáneo a Colombia hacia 1990 llegaron también los cuestionamientos sobre lo que se quiere provocar y compartir con el espectador, historias y asombro más allá de la presentación del riesgo y las hazañas humanas donde puede comunicar, conmover y reflexionar. Así pues, el aprendizaje del circo comenzó a salir de la esfera de la transmisión familiar y a transitar por un proceso de transformaciones que va desde elementos más formales y estéticos como el uso del espacio, música, vestuario, iluminación Etc. (Hochman 2021, p.50) así como formas y contenidos del espectáculo.

Siguiendo esta línea, sin perder la esencia extraordinaria del espectáculo y de la búsqueda del asombro, el circo empieza a constituir un lenguaje propio a partir de la creación de un espectáculo de forma continua, donde las destrezas humanas ya no se muestran desde el riesgo sino desde la belleza y estética de la ejecución, adaptándose a diseños cambiantes de formas y contenidos espaciales ; lo que trajo consigo la apertura de nuevas espacialidades y nuevos públicos; y con ello, la ambientación de los espacios escénicos con paisajes que evocaran lugares reconocibles de la vida cotidiana para el nuevo espectador, dejando de lado la relación sujeto-objeto a mediación sociedad-espectador.

En el caso del artista callejero, este es un hibrido que maneja elementos del circo tradicional y contemporáneo para llevarlos a la trashumancia a través de números que divierten a otro tipo de espectadores que se encuentra dentro de un vehículo o transitando por la calle o los parques; se ocupa de algunos condicionamientos que conlleva trabajar

en la calle, pues no tiene quien lo anuncie, maquille, disponga al público o cobre las entradas, convierte sus necesidades en números o rutinas que se encuentran estrechamente relacionados con los códigos de representación del circo tradicional que pone el acento en la proeza física o el "truco" a partir del uso de disciplinas combinadas y no busca necesariamente contar una historia sino divertir.

Llegando al final de este recorrido, pude identificar dentro las formas de organización, Mesas Locales, redes, escalas y la formalización para relacionarse con el Estado. Durante esta investigación logre a partir de mi experiencia y como integrante de estas organizaciones describir las formas de organización autónoma del circo, pasando por la creación de Mesas locales en los diferentes territorios, la Red Distrital de Circo en Bogotá y la conformación de la Mesa Nacional de Circo; llegando a la conclusión de que el sector circense como una "comunidad interpretativa", afianza, reproduce y estabilizan redes y modelos de política pública que legitiman acciones gubernamentales para sus propios intereses.

El sector circense, a partir de sus múltiples estrategias y años de experiencia ha venido identificando necesidades según el territorio y forma de hacer circo (tradicional, social y contemporáneo) dando como resultado una diversidad de intereses que al ser entregados a la "institucionalidad" llegan a ser codificados en documentos, estrategias y políticas públicas diseñadas para mostrar resultados en un lenguaje abstracto y alejado de la realidad que viven los artistas.

Con la creación de las Consejerías Nacionales y el Área de Circo la instrumentalización de los actores a través de una sociología "funcionalista" que como dice Moss (2005) citando a Latour (2000), sustituye "objetos falsos" por otros reales - por una función social -por ejemplo, la extensión del poder burocrático- y, por lo tanto, destruyendo su objeto. Una vez que la sustitución se completa, no hay nada que decir ya que los aparatos del estado empiezan a regular la vida social, crear sujetos y ciudadanos, no mediante la represión y el control manifiesto, sino a través de un poder productivo que engendra subjetividades y aspiraciones (Foucault, 1977, P.194).

Ahora bien, en este contexto, el circo en Colombia es un arte que inicio su proceso organizativo con estrategias que permitieran visibilizar las necesidades del sector y una oferta cultural creciente que puede ser utilizada y manipulada a través del modelo

económico propuesto por la economía naranja, donde los artistas son insertados a un mercado global rentable como sucede actualmente con los grandes festivales de circo que se vienen desarrollando en Colombia como por ejemplo El Festival Internacional de Artes Vivas de Bogotá – FIAV o el Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes ACHURA KARPA, que promueve la cultura como motor de “desarrollo” y moldea identidades negándolas, acallándolas, dejándolas afuera o creando fronteras simbólicos en un Estado que muestra el ejercicio de poder mediante la “protección” y administración.

Por último, considero que esta tesis aporta y llena vacíos de investigación sobre los estudios antropológicos del circo, puntualmente en estudios sobre el cuerpo y sus límites corporales, estudios críticos sobre la diversidad corporal, estudios sobre pedagogía, organización, antropología teatral, estudios sobre la agencia, el efecto cómico y políticas públicas culturales.

De igual forma, esta investigación abre un camino para seguir investigando en torno a mi práctica artística, estudios de parentesco en las familias tradicionales, aprendizaje de técnicas corporales del circo, estudios sobre género, investigaciones en torno a los payasos étnicos, estudios sobre el surgimiento del nuevo circo, estéticas corporales y escénicas, así como profundizar en cada uno de los capítulos aquí mostrados.

5.2 Recomendaciones

- Se invita a la universidad, a la maestría en antropología, al cuerpo de profesores y a los estudiantes en Antropología social para que se incentiven y profundicen en los temas relacionados con las prácticas culturales del circo ya que existe un vacío teórico y conceptual respecto a ello.

- Se invita a los semilleros de investigación para que se incentiven con esta tesis y puedan apoyar e incentivar a los estudiantes para que profundicen o aborden los temas relacionados con las prácticas culturales del circo.

A. Anexo: Glosario

Acróbata: Persona que realiza actos o números de técnicas aéreas o de alfombra.
Actos Ecuestres: Son todos los actos que se realizan con la participación de un caballo.

Aéreos en Circo: Los aéreos son unas de las técnicas de circo más impresionante y que más gustan al público. Al realizarse en altura implican mayor riesgo y se pueden ver mejor desde diferentes sitos.

Alambre tenso: Los artistas ponen en manifiesto una impresionante muestra de equilibrismo y agilidad, caminando en puntas sobre un alambre que se encuentra tenso.

Bascula: Aparato se parece al clásico balancín o sube y baja de los parques de niños, el cual lanza a los acróbatas por los aires, permitiéndoles ejecutar saltos mortales y pirámides humanas, aterrizando en el suelo o sobre los cuerpos de otros artistas. La báscula es operada por voladores, receptores, vigilantes y pujadores.

Bastoneras: Artistas que en un desfile o en cualquier otro evento marchan en formación junto con otras que visten todas uniforme, *generalmente de falda corta*, y manejando una vara o bastón del que se acompañan para ejecutar una coreografía a base de movimientos rítmicos acompasados a una música.

Banquina: Derivada de la palabra *saltimbanqu*i, término que proviene del italiano antiguo *saltare in banco*, literalmente “saltar sobre el banco”, la *banquina* tiene todo que ver con el salto y la propulsión.

Bufones: Es toda aquella persona que hace reír con su genio, sus gracias o sus desgracias. En un sentido histórico, los bufones, hombres o mujeres, muchas veces niños, enanos o personas deformes, han ocupado un lugar privilegiado junto a reyes y poderosos.

Cajas de malabarismo: Conocidas como “cigar box”, las cajas de malabarismo ofrecen variedad de posibilidades, pueden usarse tres o más y su forma de jugar da la sensación de que el objeto flota en el aire.

Cascos: Módulo de carpa equivalente a ¼ de la circunferencia de la carpa

Cuadrados: Módulo de carpa que se ubica en medio de los cascos o redondos cuando se arma estructura de dos a cuatro torres.

Contorsionismo: Es la práctica de diversos ejercicios en los que personas con gran elasticidad -los contorsionistas- adoptan posturas de gran dificultad, prácticamente imposibles para la mayoría del público. La esencia de estas posturas radica en doblar las articulaciones en sentido inverso o prolongar el margen dinámico de movimiento natural en ellas.

Clown: Este personaje es el más antiguo, nace aproximadamente en el siglo V d.C. al inicio de la época medieval y evoluciona durante mil quinientos años, es el original, el primero y el que desarrolló todas las técnicas que con el tiempo se convertirían en clásicas.

Clavas: Objeto usado comúnmente por los malabaristas. Tiene la forma de un bolo y está construido de diferentes materiales y diferentes estilos.

Cuje: Maderas, tubos o estructuras que brindan soporte, altura y temple en los extremos de la carpa.

Diábolo: El Diábolo es un juguete de malabaristas y payasos que consiste en dos semiesferas huecas unidas por medio de un eje metálico, que es amarrado y acelerado por una cuerda atada a dos palillos. Este juego fue inventado en China durante la dinastía Han (206 a. C.), aunque se afirma que ya existía en la dinastía Chang (1766-1112 a. C.), lo que supondría casi 4.000 años de historia.

Equilibrista: Persona con destreza para desempeñar habilidades de equilibrio, tales como caminar sobre una cuerda, sostener un objeto en lugares del cuerpo, etc

Escalera Giratoria: Es un aparato giratorio en forma de escalera donde los acróbatas mantienen el equilibro por un movimiento permanente de las caderas, efectúa ascensos, descensos y equilibrios sobre dicho aparato.

Forzudos: Persona que tiene gran fuerza y actúa en el circo.

Funambulista: Es el artista que camina sobre una cuerda o alambre tensado. Puede usarse como sinónimo de trapecista, acróbata, equilibrista, saltimbanqui, volatinero y artista circense

Gags: Golpe cómico de humor.

Globo de la muerte: Es una estructura metálica en forma de una gran bola dentro de la cual giran a una alta velocidad las motocicletas.

Guaripolas: Artistas que utilizan bastones de mando para dirigir un desfile.

Ilusionista: Es una persona que tiene por ocupación la realización de trucos de magia o ilusionismo ante un público.

Malabarismo: Es el arte de manipular y ejecutar espectáculos con uno o más objetos a la vez volteándolos, manteniéndolos en equilibrio o arrojándolos al aire alternativamente.

Monociclo: Vehículo de una sola rueda movida a pedales, usado especialmente por equilibristas.

Números: Obra artística que representa en sí la combinación de trucos, especialmente seleccionados y ejecutados en un orden determinado y guiado por el principio del aumento de su complejidad y expresividad.

Repertorios: Son libretos transmitidos de forma oral que circulan entre artistas circenses y que se convierten en un patrimonio de payasos de cualquier lugar del mundo.

Rigger: Es la persona encargada del montaje de los actos aéreos y de la seguridad para el desarrollo del número.

Ruedo: Cortinas que cubren las partes laterales de la carpa

Rueda *cyr:* Es una rueda metálica en la que el artista gira y hace piruetas. Fue creada por Daniel Cyr e hizo su debut en el Festival du Cirque de Demain en París en 2003. La sencillez de la rueda, un simple círculo de metal contrasta con la complejidad de la actuación.

Saltos mortales: Es una prueba de destreza acrobática en la que una persona rota alrededor de su plano medio, moviendo sus pies por encima de su cabeza. El salto puede ser adelante, atrás o hacia el costado.

Sombrero de Manipulación: Está diseñado especialmente para hacer malabares.

Taquilla: Venta de boletas de las funciones del circo.

Tela Acrobática: La tela es un instrumento volátil que le permite a los bailarines aéreos llevar a cabo una gran variedad de posturas y movimientos acrobáticos a diversas alturas, en donde se envuelven, suspenden y dejan caer**.**

Trapecio: La danza sobre cuerda, practicada entre dos estructuras de madera con una tensión variable que acentuaba o no, la curva central, fue un primer incentivo para el desarrollo de figuras intermedias entre equilibrio y oscilación.

Trashumancia: Es una forma de vida de comunidades, quienes se desplazan constantemente por diferentes territoritos.

Torre o Mástil: Tubo o estructura metálica que soporta toda la carpa, su altura está definida por el tiro de la carpa, entras más tiro mayor altura.

Palo chino: Esta acrobacia consiste en la realización de figuras y rutinas acrobáticas en un tubo de acero vertical, de manera individual, duetos o en grupo.

Pelotas: Elementos circulares de varios tamaños y materiales madera, goma, tela, caucho, y de fuego para practicar malabarismo.

Percha: El perchista es el artista de circo o portor que sujeta la percha en equilibrio para que su "partenaire", el ágil, realice ejercicios acrobáticos en la parte superior del palo.

Pulsadas: Dos artistas utilizan su fuerza corporal para realizar figuras imposibles con sus cuerpos logran un equilibrio excepcional. Los intérpretes, fuertes y flexibles, apelan a su sensibilidad y capacidad de concentración para conseguir una armonía perfecta que rinde tributo a la belleza del cuerpo humano.

Pista: Escenario circular donde se realizan los actos o números en el circo.

Ventriloquía: Capacidad de hablar modificando la voz y sin mover los labios.

B. Anexo: Fotográfico

Figura B-1: Guillermo Forero Algarra- Payaso Pilochan

Nota. Los Pilochanes (s.f.). Familia Pilochan, Guillermo Forero Algarra- Payaso Pilochan (fotografía). Producciones Pilochán V, Industria Creativa y Cultural SAS. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=321911275207679&id=211759672889507&rdid=cNRAuK9R633rkf6w

Figura B-2: Guillermo Alfonso Forero Neira- Tío Memo

Nota. Los Pilochanes (s.f.). Familia Pilochan, Guillermo Alfonso Forero Neira- Tío Memo (fotografía). Producciones Pilochán V, Industria Creativa y Cultural SAS. https://www.facebook.com/ProduccionesPilochan/photos

Figura B-3: Código QR para escanear - Club de los Bulliciosos

Figura B-4: Cuatro generaciones- Familia Pilochan

Nota. Los Pilochanes (s.f.). Familia Pilochan, Cuatro generaciones- Familia Pilochan (fotografía). Producciones Pilochán V, Industria Creativa y Cultural SAS. https://www.facebook.com/ProduccionesPilochan/photos

Figura B-5: Pasos de Payasos en el Festival la Montaña que Ríe

Nota. Pasos de Payasos (2021.). Familia Pilochan, Pasos de Payasos en el Festival la Montaña que Ríe (fotografía). Tomada del Archivo Personal de la compañía Pasos de Payasos.

Figura B-6: Pasos de Payasos en el Festival la Montaña que Ríe

Nota. Pasos de Payasos (2021.). Familia Pilochan, Pasos de Payasos en el Festival la Montaña que Ríe (fotografía). Tomada del Archivo Personal de la compañía Pasos de Payasos.

Figura B-7: Código QR para escanear - Arte y memoria sin fronteras Idartes III Festival La Montaña que ríe - Pasos de payaso.

Figura B-8: Pazaclown y Comunidad Emberá

Nota. Colectivo Cultural N.N (2019.). Familia Pilochan, Pasaclown y Comunidad Emberá (fotografía). Tomada del Archivo Personal del Colectivo Cultural N.N.

Figura B-9: Obra Tierras de Bolívar

Nota. Mesa Local de Circo de (2023.). (fotografías). Obra Tierras de Bolívar. Collage realizado a partir del archivo personal de la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Figura B-10: Entrenamiento en Monociclo

Nota. Mesa Local de Circo de (2023.). Entrenamiento en Monociclo. (fotografía). Tomada del Archivo Personal del Sexto Festival Aires de Circo de la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Figura B-11: Código QR para escanear - Obra Completa Tierras de Bolívar

Figura B-12: Obra Tierras de Bolívar.

Nota. Mesa Local de Circo de (2023.). Quinto Festival Aires de Circo. (fotografía). Tomada del Archivo Personal de la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Figura B-13: Código QR para escanear - La Historia del Circo en Ciudad Bolívar 2022.

Figura B-14: Código QR para escanear- Circo Ciudad.

Figura B-15: Código QR para escanear- Una Escuela de Circo en las Montañas de Ciudad Bolívar.

Figura B-16: Código QR para escanear - 6 Festival Aires de Circo 2023, Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Figura B-17: Sancocho Comunitario en la Zona Rural de Ciudad Bolívar

Nota. Mesa Local de Circo de (2023.). Sancocho Comunitario en la Zona Rural de Ciudad Bolívar. (fotografía). Tomada del Archivo Personal de la Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.

Bibliografía

Institución	Disciplina de aplicación	Vínculos y ejemplos
Academia Lab.	Estudios sobre Circo.	Academia Lab. (2023). Zanni. Enciclopedia. Revisado el 4 de diciembre del 2023. https://academia-lab.com/enciclopedia/zanni/
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile	Estudios sobre Circo	Álvaro Sánchez, D. C. (2018). Pedagogía del Malabarismo. Chile: Fondart.
quadernsanimacio. net	Responsable del Área de Formación y Circo Social	Alcántara, A. (2012). El formador de circo social. Evaluación externa referencia.
Revista Ciencias Humanas	Ciencias Humanas	Barragán, J.A. (2017). El Circo Social: Una Propuesta de Tejido Comunitario. Revista Ciencias Humanas, pàgs.9-20.
Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras	Filosofía y letras.	Bajtín, M. (2003). La Cultura Popular En La Edad Media Y En El Renacimiento. Buenos Aires: Alianza Editorial.
Caixa Escena.	Estudios sobre Teatro.	Beltrán, G. (2011). Principales personajes de la commedia dell'Arte. Caixa Escena, pág. 14.
Routledg	Estudios sobre Teatro	Bhabha, Homi (1994) The Location of Culture. London and New York: Routledge
Mesa Local de Circo de Ciudad Bolívar.	Estudios sobre Circo	Bolívar, M. L. (2022). La historia del Circo en Ciudad Bolívar [Película].
Razones Prácticas.	Sociología.	Bourdieu, P. (1977). La ilusión biográfica. Razones prácticas. Madrid: Anagrama.
Paidos.	Estudios de Género	Butler, J. (2022). Cuerpos que importan. Colombia: Paidos.
Observatorio Distrital de Victimas	Estudio sobre las Victimas	Bogotá, B. V. (2020). Observatorio Distrital de Víctimas del Conflicto Armado. *Observatorio Distrital de Víctimas del Conflicto Armado*, pág. 20.
Revista Saberes de Circo.	Estudios sobre Circo	Cabrera, S. (2020). Saberes de Circo. Obtenido de Saberes de Circo.
Revista Arte, Educación y Genero.	Educación y Genero.	Caminha, M. L. (2014). PAYASAS WOMEN CLOWNS. Arte, Educación y Genero, págs. 75-93.
Cultura Libre.	Ciencias sociales y Humanas.	Canclini, e. G. (1987). Políticas Culturales en América Latina. México: Grijalbo.
Cultura Libre.	Ciencias Humanas.	Certau, M. D. (2000). La Invención de lo Cotidiano. Artes del Hacer. México: Cultura Libre

Club Hem editores.	Pedagogías Circenses.	Chacovachi, P. (2021). Dramaturgiá del Acto Callejero. En M. S. Julieta Infantino, Pedagogías Circenses (pág. 294). La Plata: Club Hem.
Universidad Nacional de Villa María.	Estudios corporales.	Chiavassa, M. S. (2018). Las prácticas corporales Circenses. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
Centro Nacional de Memoria histórica.	Estudios sobre el Conflicto Armado en Colombia.	CNMH. (2015). *Limpieza social, una Violencia Mal Contada.* Bogotá: CNMH.
Centro Nacional de Memoria histórica.	Estudios sobre el Conflicto Armado en Colombia.	CNMH. (2015). Montes de María. *Montes de María*.
Revista de Educación Social.	Estudios sobre Circo.	Clemente, F. R. (2015). Como revindicar los Derechos Humanos a Través del Arte del Clown: La Función Social del Payaso. Revista de Educación Social, pág. 13.
Clownplanet	Estudios sobre Circo.	Clownplanet.com. (s.f.). El payaso de acción social. Obtenido de Clownplanet.com: https://clownplanet.com/payasos-y-clowns-de-accion-social/
Machado Libros S. A.	Ciencias sociales y Humanas.	Connelly, F. S. (2015). Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego. A. Machado Libros S. A.
Ministerio de Cultura de Colombia.	Estudios sobre Circo.	Cultura, M. (2023). Caminos del Circo en Colombia. Bogotá: Artemotion
CLACSO.	Ciencias sociales y Humanas.	DAGNINO, Evelina, (2004) “Confluencia perversa, deslocamentos de sentido, crise discursiva”, en: Alejandro Grimson (corp.), La cultura en las crisis latinoamericanas, Buenos Aires, Clacso, pp. 195-216.
PRE-TEXTOS.	Ciencias sociales y Humanas	Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: PRE-TEXTOS.
Nowtilus.	Ciencias sociales y Humanas.	Dylan, M. P. (2012). Freaks, La hisotira del Circo Barnum. Madrid: Nowtilus.
Peninsula.	Estudios sobre Circo.	Eguizabal, R. (2012). El Gran Salto. La Asombrosa Historia del Circo. Barcelona: Peninsula.
Real Academia de la Lengua Española	Lenguaje.	Española, R. A. (2022). Real Acaldemia española. Obtenido de Real Acaldemia española: https://dle.rae.es/monstruosidad
Gallimard	Ciencias sociales y Humanas.	Foucault, M. (1999). Les anormaux: Cours au collège de france (1974-1975). Seuil: Gallimard.
Fondo de Cultura Económica.	Ciencias sociales y Humanas.	Foucault, M. (2000). LOS ANORMALES. Buenos Aires – Argentina: Fondo de Cultura Económica
Paidós	Ciencias sociales y Humanas.	Foucault, M. (1996). De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós.
Fondo de Cultura Económica	Ciencias sociales y Humanas.	FOUCAULT, Michel, (1982) “La gobernabilidad”, en: Michel Foucault, Seguridad, territorio y población. Curso del College de France (1977-1978), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 12-29.

Fondo de Cultura Económica.	Ciencias sociales y Humanas.	Foucault, M. (1992) Historia de la locura en la Época Clásica. Tomo II, Fondo de Cultura Económica.
Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida. Nómadas.	Estudios sobre Antropología de la estética.	GARCÉS, Marina (2013) Un mundo común, Barcelona, Bellaterra Gil, F. J. (abril de 2017). Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida. Nómadas, pág. 13.
SB Editorial.	Arte y Antropología.	Gell, A. (2016). Arte y Agencia, una Teoría Antropológica. Buenos Aires: SB Editorial.
La Cifra.	Ciencias sociales y Humanas.	Gatto, F. G. (2018). Teoría freak / Modo de Empleo. En G. y. Zepeda, Teoría Freak. Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal (pág. 261). México: La Cifra.
Universidad Nacional de Colombia	Ciencias sociales y Humanas	Góngora, A. (2016). El Gobierno de las Redes: Una Etnografía de la Reducción de daño en Colombia. MANA 22, pág. 310.
Grupo Editorial Norma.	Antropología.	Guber, R. (2001). La Etnografía Método, Campo y Reflexividad. Buenos Aires, Barcelona, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá.: Grupo Editorial Norma.
Grupo Editorial Paidos.	Antropología.	Guber, R. (2004). El Salvaje Metropolitano Reconstrucción del Conocimiento Social en el trabajo de campo. México: PAIDOS.
Circo Soviético	Estudios sobre Circo.	Guirievich, Z. (1986). Sobre los géneros del circo soviético. Editorial Pueblo y Educación.
Cátedra.	Ciencias sociales y Humanas.	Haraway, D. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
Club Hem Editores.	Ciencias sociales-Humanas y de circo.	Hochman, G. (2021). El Lenguaje de las Hazallas Humanas. En I. y. Scioli, Pedagogías Circenses (pág. 293). La Plata: Club Hem.
Filosurfer.	Ciencias sociales-Humanas y de circo	Hochman, G. (2024). Circo Presente. En J. Infantino, El Arte del Circo en América Latina (pág. 466). Argentina: Filosurfer.
Iconoclastas.	Ciencias Humanas.	Iconoclastas. (2022). iconoclasistas.net. Obtenido de iconoclasistas.net: https://iconoclasistas.net/maquinas-de-sentipensar/
Revista Redalyc	Estudios Antropológicos sobre el Circo.	Infantino, J. (2009). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. Buenos Aires: RUNA XXXI, (1), pp. 49-65. FFyL - ISSN 0325-1217
RUNA.	Estudios Antropológicos sobre el Circo.	Infantino, J. (2017). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. RUNA, págs. 49-65
Club Herm Editores	Estudios Antropológicos sobre el Circo	Infantino, J, M. S. (2021). Pedagogías Circenses. La Plata: Club Herm Editores
Revista Nómadas.	Estudios Antropológicos sobre el Circo	Infantino, J. (2011). Participación, Políticas Culturales y Cultura Política. Nómadas, pág. 30.

Revista Brasileira de Ciencias Sociais.	Antropología.	Ingold, Tim (1995) Humanidade e animalidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo v. 10, n. 28, p. 39-54.
Ponto Urbe.	Antropología.	Ingold, Tim (2012) Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropología, Ponto Urbe.
Prefacio de Boris Cyrulnik.	Ciencias Humanas.	Jean-Bernard Bonange y Bertil Sylvander (2015) Les Clownanalystes du Bataclown. Miroirs révélateurs del vie sociale, Paris, H Diffusion.
Universidad Nacional de Colombia	Antropología.	Jimeno, M. (2006). Juan Gregorio Palechor: Historia de mi vida. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
Coleccion CES.	Antropología.	Jimeno, M. (2019). Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento. Bogotá: Coleccion CES.
Club Hem Editores	Antropología Circense	Julieta Infantino, m. S. (2021). Pedagogías Circenses. Buenos Aires: Club Hem Editores.
Ediciones Muleto.	Estudios sobre Circo.	King, B. (2017). Ridiculez y resistencia. Colombia: Ediciones Muleto.
UPR	Semiología del arte.	Kowzan, T. (1954). Introducción a la Semiología del arte del Espectáculo. Paris: UPR.
Universidad de Chile.	Ciencias Humanas.	Lasnibat, M. (2013). Sentido y Forma de Vida: Acerca de Vivir en un Circo Tradicional. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
Editorial Manantial.	Sociología.	Latour, B. (2005). Reensamblar lo Social Una Introducción a la Teoría del Actor-Red. Buenos Aires: Manantial
Grupo Editorial ePUB V1.0	Antropología del cuerpo.	Le Breton, D. L. (1990). Antropología del Cuerpo y la Modernidad. ePub base v2.1.
Alba Editorial.	Teatro.	Lecoq, J. (2010). El cuerpo poético. Barcelona, España: Alba Editorial.
Maison de théâtre de l'Est Parisien.	Teatro.	Lecoq, J. (1968). L'école jacques lecoq s'ouvre au public. Maison de théâtre de l'Est Parisien, 49
Revista Colaborativa del Circo Chileno.	Circo	Lehn, D. (2018). ¿Cómo enseñamos y aprendemos circo? Saberes de Circo: Revista Colaborativa del Circo chileno, pág. 4. Obtenido de Saberes de Circo: Revista Colaborativa del Circo chileno.
Fondo de Cultura Económica de México	Antropología	Levi-Strauss, Claude. (1997) El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica. Lock, Margaret. 1993. "Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge". Annual Review of Anthropology, 22: 133-155
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.	Ciencias sociales y Humanas.	Lopez, C. B. (2019). Sexualidades Truncadas: Cuerpos Incomprendidos (Síndrome de Down). Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, págs. 1-12.
Guadarrama.	Antropología	MALINOWSKI, BRONISLAW (1978). Magia ciencia y religión, citado por Mircea Eliade en Mito y realidad, Guadarrama, Madrid p.26-27.
Club Hem Editores.	Ciencias sociales y Humanas.	Marcolla, M. P. (2021). Talleres de Circo para Personas con (sin) discapacidad. En I. y. Scioli,

		Pedagogías Circenses. (pág. 283). La Plata: Club Hem.
Techniques of the Body	Antropología	Mauss, M. (1934). Techniques of the Body. Techniques of the Body, 19.
La Cifra.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal	Mejía, I. (2018). El Lado B De Lo Freak. En G. y. Zepeda, Teoría Freak. Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal (pág. 261). Mexico: La Cifra.
Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras	de Filosofía y Letras	Mijail Bajtín, (2003) L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et a la Renaissance, París, Gallimard, coll. «Pal», p. 35.
Universidad Nacional de Colombia.	Antropología	Myriam Jimeno, C. P. (2016). Etnografias Contemporaneas III: Las narrativas en la Investigación Antropologica. Bogota: Universidad Nacional de Colombia.
UBA – UNTREF.	Estudios sobre artes escénicas contemporáneas.	Mogliani, L. (2009). Las artes del circo en el marco de las artes escénicas contemporáneas. UBA - UNTREF, pág. 12.
Pluto Press.	Ciencias sociales y Humanas.	MOSSE, David. (2005) Cultivating devel-opment: an ethnography of aid policy and practice. New York: Pluto Press.
Editorial Filosurfer	Estudios sobre el circo	Mol, R. (2024). Lo Nuevo en el Circo Contemporáneo. En j. Infantino, El Arte del Circo en América del Sur (pág. 466). Sao Paulo: Filosurfer
La Cifra.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Mondragón, H. C. (2018). El bicéfalo como fenómeno de circo. En G. y. Zepeda, Teoría Freak Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal (pág. 261). México: La Cifra.
Culturas Populares de México.	Ciencias sociales-Humanas y de circo.	Morales, T. (2009). El Arte Clown y del payaso. México: Culturas Populares de México.
Human Rights Everywhere Colombia	Estudios Críticos.	Nadal, P. G. (2022). El porvenir Nace de la Herida Victimas Indisciplinadas en la guerra de Colombia. Bogotá: Human Rights Everywhere Colombia.
Revista Colombiana de las Artes Escénicas.	Ciencias sociales y Humanas.	Naranjo Velásquez, S. (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: Estudio desde la óptica de la Antropología Teatral de Eugenio Barba. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 11, 57-80
Familia Pilochan.	Estudios sobre Circo.	Neira, G. A. (2012). Memo-ría de un viejo payaso. Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia, pág. 31.
Familia Pilochan.	Estudios sobre Circo.	Neira, G. A. (2012). Memorias y Rutinas del payaso Bogotano. Obtenido de wix: https://carloscardenasangel.wixsite.com/memorias-payaso/tour
Familia Pilochan.	Estudios sobre Circo.	Neira, G. A. (2015). Dramaturgia para actos y entreactos de payasos. Obtenido de Slideshare: https://es.slideshare.net/79102630/dramaturgia-para-payasos

Circo de Medellín	Estudios sobre Circo.	Neira, G. A. (2022). Estado del arte del Circo en Colombia. (C. Á. Medellín, Entrevistador)
Revista Corpo-grafías	Estudios sobre corporalidad.	Osorio, L. J. (2016). El Giro de lo Grotesco. Revista Corpo-grafías, págs. 124-135.
Universidad de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile	Ciencias Humanas.	Oxman, I. (2009). Circos Tradicionales en Chile: Adaptaciones y Cambios en el Último Siglo. Tesis de pregrado, Universidad de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile. Recuperado de https://issuu.com/ilanoxmankucky/docs/tesis_ilan_oxman.
Casa de las Américas	Estudios sobre Teatro.	Pavis, P. (1994). “Hacia una teoría de la actuación”. En El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo, pp.151-152. La Habana, Criterios, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
Clown Net.	Estudios sobre Circo.	Payaso_Clown. (s.f). Clownplanet.com. Obtenido de Clownplanet.com: https://clownplanet.com/payasos-tradicionales/
Colección Dialogo.	Circo.	Paz, H. V. (2016). El circulo Mágico: Orígenes del circo en cuba. Cuba: Colección Dialogo
Scielo.	Ciencias sociales y Humanas.	Pich, S. (2021). Devenir de un Cuerpo Vagueando: La Educación y el Cuerpo En el Pensamiento de Tim Ingold. Scielo, pág. 18.
Universidad Autónoma de Puebla.	Estudios sobre Circo.	Piña., M. (2017). EL CIRCO: Pautas Estéticas de las Artes Circenses Contemporáneas. puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Clown planet	Estudios sobre Circo.	Pistrila, A. L. (s.f.). Clownplanet.com. Obtenido de Clownplanet.com: https://clownplanet.com/jacques-lecoq/
Revista Científica Guillermo de Ockham.	Ciencias sociales y Humanas.	Poloche, N. R. (2012). La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima - Colombia. Revista Científica Guillermo de Ockham, pág. 130.
Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales y Humanas	Ciencias sociales y Humanas.	Quintero, S. S. (2020). El circo: del Festejo por la Vida al Ritual de la Muerte. Prácticas Circenses en Medellin:1955-1972. Antioquia: Trabajo de grado para optar por el título de historiador.
La Cifra Editorial.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Ramírez, J. M. (2018). La Implantación Freak Desde una Crítica Tullida. En G. y. Zepeda, Teoría Freak Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal (pág. 261). México: La Cifra.
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C.	Antropología.	RAMIREZ, M. (2010) “Un recorrido conceptual por algunos de los nuevos ejes de estudio de la Antropología: el estado, la política pública y la corrupción”. Conferencia Inaugural: Maestría en Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C. Mimeo
Manantial.	Ciencias sociales y Humanas.	Ranciére, J. (2010). El espectador Emancipado. Buenos Aires: Manantial.
RDCME.	Estudios sobre Circo.	RDCME, R. D. (s.f.). Tesauros. Obtenido de Tesauros: http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1194035.html

Universidad de chile	Circo.	Renate Carriquiry Berner, n. c. (2015). El Circo como Herramienta de Transformación: Análisis Organizacional del Circo Social en Chile. Santiago de Chile: Universidad de chile.
Revista Colaborativa del Circo Chileno	Circo.	Reyes, G. A. (2020). Saberes del Circo, revista colaborativa del circo chileno. Obtenido de Saberes del Circo: https://www.saberesdecirco.com/ensayando/los-rendimientos-del-cuerpo-circense/
Lache Editeur.	Estudios sobre Circo.	Remy, T. (1962). Entradas de payasadas. paris: Lache Editeur.
Red de Circo Social en Colombia.	Ciencias sociales y Humanas.	Rendón, J. M. (2021). Circo Social en Colombia. Red de Circo Social en Colombia.
La Cifra Editorial.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Rodríguez, I. M. (2018). El lado B de lo freak. México: La Cifra Editorial.
CULTURALES.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Rodríguez, M. G. (2005). La inscripción de la ley en los cuerpos: un recorrido por los límites. Foucault, Bourdieu, De Certeau. Culturales. México
GGegar TV.	Periodismo y Televisión	Romero, J. C. (2013). German García García. Obtenido de German García García: https://gegartelevision.blogspot.com/
Pórtico de la Ciudad de México	Estudios Teatrales	Savarese, E. B. (1990). El Arte Secreto del Actor. México: Pórtico de la Ciudad de México.
Editorial Filosurfer.	Estudios Antropológicos sobre el Circo	Scattolini, A. (2024). Entre la Carpa y la Academia: significados, Connotaciones y tensiones en el Circo Contemporáneo Argentino. En J. Infantino, El Arte del Circo en América del Sur (pág. 465). Sao Paulo: Filosurfer.
Colecciones CES	Antropología corporal y visual	Severino, C. C. (2019). Hacia el giro corporal en la antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea. Bogotá: Colecciones CES
Journal of the Royal Anthropological	Antropología	Sahlins, M. (2011). What Kinship is (Part two). Journal of the Royal Anthropological, pág. 16.
Universidad Rey Juan Carlos.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Silva, J. G. (2015). Filosofía y Estética del Cuerpo en el Circo desde la Perspectiva del Concepto de Biopoder. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
Filosurfer.	Estudios Antropológicos sobre el Circo	Silva, D. d. (2024). La Contemporaneidad de la Teatralidad Circense: Diferencias y Re-Existencias en los Modos de Hacer Circo. En J. Infantino, El Arte del Circo en América Latina (pág. 466). Argentina: Filosurfer.
Editorial Paginas de Espuma.	Literatura	Shua, A. M. (2011). Fenómenos de Circo. Madrid: Paginas de Espuma.
Universidad Católica Argentina.	Antropología teatral.	Smart, M. A. (2004). Aspectos antropológicos en las formas teatrales grotescas: una mirada sobre el carnaval medieval y la danza Butoh (Japón). Jápon: Universidad Católica Argentina.
Autores Asociados, Unicamp.	Ciencias sociales y Humanas.	Soares, L. (1998). Imagens da Educação no corpo. Estudio a partir da Gimnástica Francesa no

		século XIX. Colecao Educacao contemporánea, Santa Catarina, Brasil: Autores Asociados, Unicamp.
Universidad Cuenca del Plata.	Antropología	Sosa, V. A. (2015). Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad. Montevideo: Tesis para defender el título de maestría en Antropología de la Cuenca del Plata.
Circus Arts.	Trabajo Social	Sylvander, J.-B. B. (2015). Circus Arts. Obtenido de Cirque-cnac: https://cirque-cnac.bnf.fr/es/payasos/payasos-mediadores/payaso-trabajador-social.
Administración.	Ciencias Administrativas	Totonelli, L. I. (2018). Consideraciones sobre la formalización del comportamiento organizacional. *Ciencias Administrativas*, (12), 029. https://doi.org/10.24215/23143738e029
Taurus.	Ciencias sociales y Humanas.	Turner, V. W. (1988). El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus
El Tiempo	Periodismo	VEGA, W. F. (2003). El Tiempo. Obtenido de El Tiempo: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1023174
Rutgers University Press	Antropología	Watson, Lawrence C. (1985) Interpreting Life Histories. An Anthropological Inquiry, New Jersey: Rutgers University Press
La Cifra Editores.	Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal.	Zepeda, A. D. (2018). De Monstruos, Animales y Variabilidad Humana. En G. y. Zepeda, Teoría Freak Estudios Críticos Sobre Diversidad Corporal. (pág. 261). México: La Cifra.