Facultad de Humanidades y Educación

Instituto de Historia y Ciencias Sociales

DE LA CARPA A LA COMUNIDAD:

IMPACTO CULTURAL DEL CIRCO TRADICIONAL EN CHILE

(DÉCADAS DE 1960 – 1970 – 1980).

Tesis para optar al

Título de Profesor de Historia y Ciencias Sociales

Grados académicos de Licenciado en Historia y Licenciado en Educación

Autora: Nadia Muñoz Oses

Profesora Guía: Dra. Claudia Montero Miranda.

Profesor Informante: Dr. Maximiliano Soto Sepúlveda

Valparaíso, Diciembre de 2022.

Pasen a ver el circo

Hoy como ayer, el circo

No hay nada igual a la ternura y emoción

Que el circo brinda al corazón

Mario Clavell – El circo

Agradecimientos

La presente investigación es resultado de un gran esfuerzo, arduo trabajo y un contexto histórico que cruzado por una pandemia deja bastante que desear, pero que a la vez trajo consigo aprendizajes, nuevas formas de investigación y resultados de los que hoy puedo decir, estoy orgullosa. Pero estos logros no son solamente fruto de un trabajo personal, sino de un equipo que me ayudó constantemente y al que hoy quiero agradecer.

A mi profesora, la doctora Claudia Montero, quien con paciencia, entrega y apoyo me brindó herramientas académicas y de investigación. Pero más allá de ello, me comprendió, me dio palabras de ánimo y no me dejó rendirme en los momentos en que sentía que la investigación me superaba. Puedo decir que tuve la suerte de trabajar con una profesora que sabe guiar este proceso de manera integral y sana.

A mi familia, especialmente a mi mamá, papá y tía Isabel. No podría estar escribiendo estas palabras sin el apoyo, el amor incondicional y la ayuda que me dieron durante todo este proceso. Me acompañaron a los circos, a charlas a buscar información y me abrazaron cuando lo necesite, no dejaron que bajara los brazos y celebraron conmigo cada pequeño logro de este gran proceso. Son mi equipo fundamental y por eso nunca voy a dejar de agradecerles.

A mis amigos y pareja, quienes entendieron los “no puedo ir” o “sólo puedo estar un rato”. Me sacaron risas, me acompañaron, me ayudaron a relajarme en los momentos más estresantes y me dijeron siempre que era capaz de lograr esta meta. Las palabras se quedan cortas pero el agradecimiento es enorme.

Y a quienes ya no están, pero estoy segura de que siguieron acompañándome desde otro plano y ayudándome en este proceso. Especialmente a mi abuelo Antonio que estoy segura me transmitió su sabiduría popular sin la cual no hubiera podido abordar este tema. Y a mi perrito Inti, que me acompañó durante el principio de este proceso acompañándome mientras escribía cada párrafo y estoy segura que luego de su partida lo siguió haciendo.

A todos quienes me apoyaron de una u otra forma durante esta investigación, me preguntaron cómo iba o me dijeron que cuando veían un circo se acordaban de mí. Gracias.

Índice

Introducción 4

Marco teórico 4

Estado del arte 9

Metodología. 23

Capítulo uno: Contexto cultural en el Chile de la segunda mitad del siglo XX 27

Chile en las décadas de 1960, 1970 y 1980 31

Las expresiones culturales: elementos de continuidad y cambio 38

Capítulo dos: Características culturales del circo tradicional chileno en la segunda mitad del siglo XX. 44

Relaciones familiares 45

Organización del trabajo 51

Números artísticos, cábalas y tradiciones 55

Capítulo tres: impacto del circo tradicional en la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX. 67

Relación entre circo y comunidad 68

Mirada del espectador 72

Permanencia del circo en la cultura 78

Conclusiones 89

Bibliografía 93

Entrevistas 96

Anexos 98

Anexo 1. Tabla de descripción afiches de circo en periódicos. 98

Anexo 2. Tabla comparativa de arte callejero y circense 104

Anexo 3. Representación del circo tradicional chileno en la teleserie El Circo de las Montini 106

Anexo 4. Legislación asociada al circo tradicional chileno 115

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo general analizar el impacto cultural del circo tradicional en Chile, durante la segunda mitad del siglo XX. Para lograr el cumplimiento de dicho objetivo, se estructuró en tres capítulos, cada uno correspondiente al desarrollo de un objetivo específico, correspondientes a caracterizar el contexto cultural chileno de la segunda mitad del siglo XX; describir las características culturales del circo tradicional chileno en la segunda mitad del siglo XX; y, determinar el impacto del circo tradicional en la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX. En adición a ello, se plantea la hipótesis a trabajar, y es que el circo tradicional chileno como manifestación cultural, tendría un impacto unificador en la sociedad chilena durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, en la medida en que se constituiría como un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales. Son estos elementos los que guiarán en trabajo de recolección y análisis de información.

Para lograr el correcto desarrollo de este trabajo investigativo se trabajará con conceptos propios del tema, tanto del circo tradicional chileno como de la historia cultural y las características del Chile en el siglo XX, que se encuentran plasmados en el marco teórico y una revisión acuciosa de los elementos que se han investigado del circo tradicional en nuestro país, reflejados en el estado del arte.

También, es necesario tener en cuenta las dificultades que se presentaron al momento de realizar esta tesis. Siendo una de las principales, la imposibilidad de acceder a los archivos contenidos en bibliotecas locales y en la Biblioteca Nacional y al Archivo Nacional durante el año 2021, ya que durante la mayor parte de este, se encontraban cerradas a causa de la pandemia de Covid-19, que trajo consigo una serie de restricciones sanitarias para su correcto control. A raíz de aquello, durante el presente año 2022 también se mantuvieron restricciones en bibliotecas con respecto al número de ejemplares de periódicos y documentos que se facilitaban para investigar. Sin embargo, esto dio paso a la búsqueda de información en línea que pudo suplir de manera satisfactoria.

Marco teórico

Para poder analizar el impacto cultural del circo tradicional en Chile en la segunda mitad del siglo XX, es necesario tener como referente teórico algunos puntos de la

historia cultural que ha sido expuesta por autores connotados como: Roger Chartier, Ronaldo Vainfas y Peter Burke, los que han instalados conceptos como: “cultura popular” o “el mundo como representación”.

Es así que en primer lugar se inscribirá el estudio del circo en el contexto cultural chileno de la segunda mitad del siglo XX, dándole un marco de entendimiento donde se establecen distintos tipos de relaciones, sociales, políticas, económicas, geográficas. De esa forma se podrán mirar las conexiones entre los distintos componentes del circo y la sociedad chilena en general. Esta es uno de los requisitos para hacer historia cultural a decir de Peter Burke[1]. Así también se podrá develar la relación que se establecen entre la “gente de circo” y la cultura chilena en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX.

Así el circo tradicional chileno será entendido como una expresión cultural arraigada en la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XX, que manifiesta ciertas características de grupo social cohesionado, y que transmite un espectáculo que es reconocido por los distintos grupos sociales que se encuentran en un espacio común dado por la carpa y que es manifestación “popular” en tanto distinción de una manifestación cultural elitista.

Se ha reconocido que la Nueva Historia Cultural ha dejado atrás los estudios de manifestaciones “oficiales o “formales” como por ejemplo las artes, la literatura, la filosofía, y en cambio ha dado paso al estudio de manifestaciones de mayorías anónimas, fiestas, resistencias, creencias heterodoxas. Así, el presente estudio se inscribiría dentro de esta última tradición en tanto, el circo representaría una manifestación más cercana al mundo popular que al mundo oficial o una cultura elitista.

Así también se reconoce que la historia cultural se puede relacionar con ciertos “modelos” o “tendencias” impuestas por determinados autores como Michelle Foucault, E. P. Thompson y Natalie Davis, C. Geertz e Isaac Sahlins con una historia cultural de inspiración antropológica, o aquella relacionada con la crítica literaria y las relaciones entre historia y literatura de Hayden White y Dominick Lacapia. Sin embargo, se reconoce como ausente de paradigmas a la historia cultural. De este modo se reconoce en la literatura consultada que la Historia

[1] Claudia Möller. *Entrevista a Peter Burke.* Programa de Maestría en Historia de la Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional de Mar del Plata. 1996. P. 1

Cultural se puede ver a través de tres maneras diferentes. La primera es representada por el autor Carlo Ginzburg, en que se reconoce rigurosidad metodológica y reflexión teórica en sus estudios de la religiosidad, hechicería y herejía de los siglos XV y XVI. Se destacan conceptos de cultura popular y circularidad cultural.

La segunda es la historia cultural de Roger Chartier, con los conceptos de "representación y apropiación, en estudios sobre lecturas y lectores de la Francia del antiguo Régimen"[2].

La tercera es la historia cultural de Edward P. Thompson con sus estudios de los movimientos sociales, y "clases populares del Siglo XVIII".

De estos tres autores se comparte la adhesión al concepto de "cultura popular", representada por Carlo Ginzburg, definida como "conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamientos, etc., propio de las clases subalternas en un determinado período histórico"[3]. Se entiende la cultura popular en oposición a la cultura dominante, a la cultura de las elites, así como se ha señalado el circo tradicional chileno se inscribiría dentro de la cultura popular. Sin embargo, estas relaciones no serían tan binarias, sino que se daría un tránsito entre las relaciones que la cultura popular tiene con la cultura dominante filtrada por clases "subalternas" de acuerdo a sus propios valores y condiciones de vida. Se instala así el concepto de "circularidad cultural", que sería una especie de "dinámica entre niveles culturales popular y erudito"[4]. En esta misma línea el modelo de historia cultural de Carlo Ginzburg, de rigor metodológico aboga por el llamado "método indiciario" que parte de la ciencia histórica de lo particular, donde el rol del investigador tiene un "método y formulaciones teóricas amplias, captar y descifrar los indicios"[5]. Es decir, plantea la lógica de lo particular por sobre lo general.

---

[2] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. N°23. 1996. P 219.
[3] Carlo Ginzburg. *El Queso.* P. 14 en Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P 226.
[4] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P 226.
[5] Carlo Ginzburg. *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales,* en *Mitos, Emblemas e Indicios.* Barcelona, Editorial Gedisa, 1989. P. 138-175 en Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Op. Cit. P. 227*

El segundo autor relevante en la historia cultural es Roger Chartier, que enfatiza en una noción más comprensiva de la cultura, rechaza la visión dicotómica entre cultura popular y cultura erudita.

Chartier "valoriza la dimensión de la cultura en términos de clases sociales, desde que no se delimite a las clases por fuera de la producción y consumo cultural"[6] . Plantea la necesidad "de buscar lo social en conexión con las diferentes utilizaciones del equipamiento intelectual disponible (o outillage mental)[7].

Este autor, proporciona conceptos clave para la historia cultural como representación permite, en tanto, "ver una cosa ausente, es la "exhibición de una presencia"[8]. Las "prácticas que permiten hacer reconocimiento de una identidad social, exhibir una manera propia de estar en el mundo, significar simbólicamente un estatuto y una posición"[9] El concepto de "apropiación" es una "historia social de las interpretaciones, remitidas a sus determinaciones fundamentales"[10], que insiste "son sociales, institucionales, culturales"[11], practica cultural.

El tercer autor es E. P. Thompson que estudia las resistencias de "las clases subalternas", valorando actitudes y comportamientos que revelaban una identidad social en construcción. Estas resistencias eran al capitalismo dominante, lo que implicaba una defensa a las "tradiciones por parte de las clases subalternas"[12].

De este modo Peter Burke, la historia cultural enfatiza interpretaciones culturales a expensas de las explicaciones económicas, sociales, políticas, lo que ofrece una nueva visión del proceso histórico en su totalidad en tanto por los valores más que por las condiciones materiales.

La historia cultural es una historia escrita desde un ángulo o punto de vista particular, concentrado en el elemento simbólico de todas las actividades humanas.

---

[6] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P 228.
[7] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P 228
[8] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P. 228
[9] Roger Chartier. *História intelectual e história das mentalidades: urna dupla reavaliacao,* en A Historia Cultural, Lisboa, Martin Fontes, 1990. P. 56-57. En [9] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P. 229
[10] Roger Chartier. *História intelectual e história das mentalidades: urna dupla reavaliacao,* en A Historia Cultural, Lisboa, Martin Fontes en Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P. 229
[11] Roger Chartier. *História intelectual e história das mentalidades: urna dupla reavaliacao,* en A Historia Cultural, Lisboa, Martin Fontes en Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P. 229
[12] Ronaldo Vainfas. *De la historia de las mentalidades a la historia cultural.* Op. Cit. P. 231

Así esta historia privilegia la variedad de las culturas humanas, privilegia encuentros, diálogos, puntos de vista, conflictos, traducciones. Según este autor la historia cultural "no es más que una parte de la historia, de la historia total".

El concepto de circuito cultural es "un constante proceso de significación y de resignificación y ésta última sólo puede ser entendida a cabalidad si comprendemos el contexto social en que se genera"[13]. Cobra así relevancia el contexto social, cultural y político en que se desarrolla el circo chileno durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que según Mendoza importa el significado que le da el actor o sujeto que consume un producto, cultural ya sea en un museo, una galería de arte, o en el caso nuestro estudio el espectáculo circense.

Para este autor circuito cultural es un proceso por "que los estudios culturales deben analizar el fenómeno cultural en la complejidad de su contexto social; esto es, no nada más entenderlo como un objeto o sistema de objetos dentro de la sociedad, sino ubicarlo de una forma totalizante en el proceso de producción-circulación-consumo"[14].

Esta idea de circuito cultural, "busca dar cuenta no sólo de la producción del bien cultural, sea éste un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural, sino de todo el ciclo origen-trayectoria-destino, así como de las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan"[15]

Según el autor, este ciclo está "compuesto por distintas fases o etapas, a saber: origen (creación, producción); trayectoria (distribución, comercialización, exhibición); destino (consumo, recepción); y de actividades que acompañan a todo el proceso en su conjunto (formación, conservación e investigación)"[16]. Sería pertinente extrapolar esta clasificación al estudio del circo tradicional chileno para ver que fases de este circuito cultural aplicarían para su desarrollo en la época que nos ocupa.

Según el autor habría tres tipos de circuitos culturales, el comercial, comunitario y artístico, con distintas finalidades como lo especifica el autor en este esquema[17].

[13] Tomás Ejea Mendoza. *Circuitos culturales y política gubernamental.* Revista Sociológica, año 27, n°75. Enero-abril 2012. P. 198
[14] Tomás Ejea Mendoza. *Circuitos culturales y política gubernamental.* Op. Cit. P. 199
[15] Tomás Ejea Mendoza. *Circuitos culturales y política gubernamental.* Op. Cit. P. 199
[16] Tomás Ejea Mendoza. *Circuitos culturales y política gubernamental.* Op. Cit. P. 199
[17] Tomás Ejea Mendoza. *Circuitos culturales y política gubernamental.* Op. Cit. P. 204

TABLA 1
CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LOS DIVERSOS TIPOS DE CIRCUITOS CULTURALES

	CIRCUITO CULTURAL COMERCIAL	CIRCUITO CULTURAL COMUNITARIO	CIRCUITO CULTURAL ARTÍSTICO
Finalidad principal	Ganancia económica	Valor comunitario	Innovación en la disciplina específica
Valor social	Valor de cambio	Valor de uso	Valor simbólico
Tipo de producción	Amplia	Restringida	Restringida
Consagración y/o éxito	Mercado	Comunidad	Expertos

Fuente: Elaboración propia

Cada uno de estos circuitos tienen su propia intencionalidad, no obstante, la pregunta es si se podría reconocer algunas de estas en el desarrollo del circo chileno.

Estado del arte.

En nuestro país es poco lo que se ha escrito sobre el circo, su importancia cultural y en general, sobre la gama de elementos que envuelve al circo chileno. De esta manera, las investigaciones que se han desarrollado se centran en la revisión histórica del circo y en preservar las historias de vida, principalmente a través de recopilaciones de relatos, historias de vida y estudios de casos.

Teniendo en cuenta esta situación, hay una variedad de autores que han realizado un recorrido histórico del circo en Chile.

Ilan Oxman, Jorge Rowlands y Alex Berezin, a través de su libro compilatorio *La gran familia. Una gira por el circo chileno,* rescatan historias de vida de seis artistas circenses, pertenecientes a "distintas familias o linajes circenses, los que se diferenciaran en tendencias y formas de hacer circo". [18] A través de esta recopilación, los autores consideran posible "conocer parte de la historia del circo nacional y, por qué no, de la cultura popular chilena (…)"[19]. En este libro se trabaja desde una perspectiva antropológica, debido a la formación profesional de los autores, en donde se recolectó la información mediante una serie de entrevistas en

[18] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. (Santiago: Cuarto propio, 2010). P. 19
[19] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno.* Op. Cit. P 19

profundidad, siguiendo una “pauta semiestructurada construida en base a ciertos lineamientos transversales del circo y su forma de vida”[20].

Los autores señalan la importancia de la memoria de los artistas en su trabajo, ya que a partir de ella es posible introducirse en el “mundo circense desde la mirada de sus propios artistas, quienes conforman esta gran familia contenedora de experiencias y significados profundamente vinculados con el mundo popular”[21]: debido a que la memoria de los artistas es la principal fuente desde la que se construyen los relatos, los autores señalan que es posible que entre los relatos existan contradicciones entre las historias y/o dentro de una misma. Para comprender las historias de vida compiladas, se realiza una distinción de las dos instancias cotidianas, que los autores califican como “diferentes, pero complementarias” [22] que componen la realidad social del circo, la función propiamente tal, que es la que se muestra al público y la organización social, que se encuentra en la privacidad de los miembros del circo. De esta manera, la articulación de ambos elementos hace posible que continúe la tradición circense en Chile.

Para hacer la selección de los relatos y que fuera representativa de la realidad y la vida de los artistas que continúan la tradición, Oxman, Rowlands y Barezin buscaron que existiera un equilibrio entre hombres y mujeres, “buscando la complementariedad de ambos sexos y sus roles en los circos”[23]. También que los relatores “pertenecieran o tuvieran cercanía a distintas familias o linajes circenses”[24], ya que de esta manera es posible abarcar a distintas formas de hacer circo en nuestro país. Las cuales, si bien poseen un origen en común, se han diferenciado y han ido dando un sello propio a la actividad a través del tiempo, lo que logra asociar ciertas características particulares a circos, y por tanto familias, específicos. Junto con ello, buscaron que existiera una diversidad en las “formas de vincularse y convivir con el circo”[25], debido a que algunos de los entrevistados provienen de un linaje circense y han formado parte del circo durante toda su vida y otros se han incorporado a la actividad por diversas circunstancias. Como lo fueron el matrimonio o la oportunidad de trabajar en un momento de necesidad, y

[20] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno.* Op. Cit. P. 23
[21] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno* P. 18
[22] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno* Cit. P. 18
[23] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. P 19
[24] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. 19
[25] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. 19

que han logrado ser reconocidos por sus pares de la misma manera que aquellos que pertenecieron al circo desde su nacimiento. Por último, fue “fundamental la disposición de los artistas para trabajar con nosotros en los plazos estimados”[26] y de esta manera lograr la publicación del libro de la manera planificada.

Para poder integrar los relatos en el libro, los autores realizan una contextualización histórica de los circos en Chile desde el siglo XIX, con el comienzo de la actividad en nuestro país, en donde se generó una discusión bibliográfica para definir este comienzo, ya que “antecedentes recopilados por distintos miembros de la comunidad circense indican la llegada de un circo al país en 1884 (…) hecho que coincide con el material aportado por Correos de Chile, el que en 1984 editó una estampilla por el centenario de la actividad circense en el país”[27], y por otra parte se encontró evidencia bibliográfica que señala que “el primer circo en Chile correspondió a una compañía que realizó una gira en el país entre 1864 y 1869”[28]. La contextualización se realiza hasta la década de 1980, en donde se señala la forma en que el circo tuvo que encontrar herramientas para mantener su posición en el mundo del entretenimiento, ante las nuevas formas que surgían dentro del ámbito nacional como ante la apertura comercial que el país experimentó y mediante el cual producciones circenses extranjeras tuvieron la posibilidad de presentar sus actos y números novedosos ante el público chileno.

Ilan Oxman publicó también un libro llamado *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile,* que entrelaza la historia del circo tradicional en nuestro país con una serie de relatos de artistas circenses de distintas disciplinas compilados en “sabrosísimas historias sobre sus aventuras, viajes, amores y vida en el circo”[29]. De esta manera, el autor trabajó desde la perspectiva antropológica con el Golden Circus, que en el momento de la investigación se encontraba instalado en la ciudad de Temuco, según dos grandes ámbitos investigativos.

Por una parte, y el que considera el más importante, el de las familias circenses, en donde recopila una serie de fotografías, documentos y relatos pertenecientes a los artistas del circo antes mencionado. Por otra parte, Oxman realiza una revisión de archivos públicos, los que utilizó para “extraer testimonios del circo en Chile durante

[26] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. 19
[27] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. 24
[28] Ilan Oxman. *La gran familia, una gira por el circo chileno*. Op Cit. 24
[29] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile*. (Santiago: Ocho Libros, 2013). P. 16

el siglo XIX y comienzos del XX, época a la cual la memoria oral no alcanza a llegar con tanta nitidez"[30] y así poder construir la historia del circo en Chile desde la época colonial. Esta publicación la organiza a través de tres capítulos (o actos, como se nombran en el título), los cuales se encuentran divididos según las distintas temáticas que componen el mundo del circo.

En el primer acto titulado ¡Llegó el circo! Realiza una revisión histórica de la actividad circense en el país, teniendo como principal foco "las estructuras de parentesco, la vida trashumante de las compañías y el desarrollo de las disciplinas circenses"[31], las principales características de esta actividad.

En el segundo acto, llamado En la pista, se busca expresar la típica imagen que el común de las personas tenemos sobre el circo. Así, se realiza un análisis de la figura de los payasos, de los números musicales que acompañan los actos, de las distintas pantomimas y actos de variedades propios del circo, de los magos y ventrílocuos y como tuvieron su apogeo durante el siglo XX, de los animales amaestrados, en donde se señala lo clave que ha sido el "rol que han tenido los animales en los circos de todo el mundo, muchas veces una de sus principales atracciones"[32] y como en la actualidad se ha cuestionado la incorporación de animales en los espectáculos de entretención; de las distintas acrobacias y destrezas físicas que se representan en una función, como lo son el trapecio, el funambulismo o alambrismo, la percha o la fuerza capilar, entre otras. Además le otorga una sección a la mujer dentro del circo, como "desde los inicios del circo moderno observamos la participación de las mujeres que se han destacado por sus destrezas y habilidades en la ejecución de actos de gran dificultad técnica y donde muchas veces han ocupado un sitial especial como estrellas"[33].

Por último, en su tercer acto, denominado Tras el coreto, Oxman se adentra en la intimidad de las familias circenses, por "aquello que sucede tras la pista y queda protegido por el coreto, aquel espacio reservado para los artistas tras el telón de la carpa."[34] Tema que no se conoce habitualmente y con mayor razón casi no ha sido estudiado y en donde se abordas las temáticas cotidianas que envuelven a los artistas (al igual que a todas las personas), entre las que están la crianza, la vejez,

[30] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile*. Op. Cit. P. 16
[31] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 20
[32] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 50
[33] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 84
[34] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 92

la comunidad y el ciclo vital, en donde se tratan situaciones como la muerte, en donde se resalta la ceremonia del velorio, en donde se utiliza la carpa del circo (que en la vida del artista fue su lugar de trabajo) como espacio ceremonial, y junto con ello se resalta el mausoleo de los artistas circenses ubicado en el Cementerio General, gran logro del Sindicato Nacional de Artistas Circenses; o el matrimonio, en donde se rescata la tendencia virilocal de los matrimonios, y cómo a partir de esta tendencia surgen "numerosos casos de férrea protección sobre las hijas, en que los padres velan por aplazar su noviazgo y eventual matrimonio"[35].

Por último, en el apartado Matiné, vermut y noche: apuntes gráficos sobre el circo, de la mano de Mauricio Vico, se realiza un análisis de carteles de publicidad, anuncios en prensa e iconografía en general, donde se estudian los símbolos, los signos y señales presentes en estas gráficas. Vico señala que los signos en la publicidad hacen "desde siempre su modo de reconocimiento"[36], por lo que la iconografía es un símbolo propio del circo, lo que permite que la gente asocie las imágenes con el circo.

También, existe una variedad de trabajos académicos, como tesis de pre y post grado o publicaciones en revistas de universidades o instituciones académicas similares, que tratan el circo desde la investigación social, especialmente la forma en que la actividad circense ha generado espacios de prevención y recreación en ambientes vulnerables.

En este contexto se inserta el trabajo de Milenko Lanisbat, que aborda en su estudio *Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte*, la tensión que se da entre el arte y el circo, ya que "pertenecer a un circo implica también llevar a cabo una disciplina artística"[37] Sin embrago, considera que se debería volver a pensar al circo tradicional como disciplina artística.

El autor parte reconociendo características del circo tradicional ya estudiadas por el clásico de Oxman, al concebirlo como una "empresa familiar que tendría por fundamento los vínculos de parentesco que existen entre los artistas circenses"[38].

---

[35] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 105
[36] Mauricio Vico en Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 126
[37] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte*, Culturales,* no. 1 vol. 1 (2017), http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v5n1/2448-539X-cultural-5-01-00045.pdf (Consultado en Junio de 2021). P 46
[38] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 49

Así, como la “trashumancia” como elemento de identidad de grupo, lo que fue facilitado en su época dorada por los Ferrocarriles del Estado. Esta identidad permitirá hablar de “la gran familia del circo”, y serviría de sustrato a las distintas empresas circenses.” (En Años de circo: historia de la actividad circense en Chile, Pilar Ducci). De esta manera los artistas circenses durante la mayor parte del año se encontrarían en una organización laboral basada en el parentesco y trashumancia, por lo que se constituiría alrededor del circo una forma de vida muy peculiar, no asemejable a cualquier manifestación artística -cultural.

El autor plantea que las características antes mencionadas hacen que los integrantes del circo tradicional internalicen que todo el pasado, presente y futuro está ligado a la esencia del circo como un modo de vida. No se hace un artista de circo, sino que se “nace en una carpa de circo”, “su vida entera está atada a ese mundo”, “quienes forman parte del circo tradicional no llegan a ser artistas de circo porque, en realidad, lo han sido desde siempre”[39] Esto es parte de su vida, ya que desde niños son criados con la idea que había que dedicarse al circo, lo que es una impronta familiar.

Lo anterior según el autor se manifiesta en que incluso en el periodo de entre temporadas los artistas circenses se ven absorbidos por la continuidad de la preparación de un nuevo número, lo que implica distintas labores “para propiciar un estreno esplendoroso a comienzos de la próxima temporada.”[40] Esto se hace entre sus familias, ya que los vínculos y relaciones que establecen en su vida se hacen con integrantes del mismo “gremio”. Sin embargo, también existe movilidad “hacia afuera”, para conseguir mejores condiciones laborales, y, también un movimiento “hacia adentro” que los lleva a reagruparse en torno a su familia, en empresas más pequeñas, pero consideradas propias. Siendo un sentido anhelo el tener y dirigir un circo propio.

Otro elemento que rescata el autor de este modo de vida circense es el espacio de la carpa, como elemento de organización para la “maquinaria circense”, y en tanto espacio apto para la realización de funciones. “Así los artistas de circo tradicional nacen y mueren al alero de una carpa, rodeados de artistas circenses.”[41] Por lo tanto, su vida y su actividad que desarrollan en el circo es una sola unidad, no se

[39] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 62
[40] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 69
[41] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 31

puede disociar. El lugar en el que ganan su sustento es el mismo en el que siempre han estado, en el que se mantienen ocupados y en el que se proyecta. Las proyecciones o deseos se relacionan también con su modo de vida como por ejemplo ser dueño de un circo, llegar a ser un artista destacado en un circo de renombre internacional.

Por lo tanto, explicarse su funcionamiento a la luz de la teoría de los campos sociales de Bourdieu es estrecha según el autor. Esto porque hay una distinción entre el artista de circo tradicional y del artista de teatro, escultor o escritor, ya que todo lo que hacen está dado por su experiencia de vida en el circo. Esto lo reafirma con las ideas de Oxman y Ducci, "la estructuración de las empresas alrededor del parentesco y el carácter trashumante de la ocupación del espacio son características particulares de la forma de vida de quienes se desenvuelven en el circo tradicional." Es decir, es un modo de vida más que de "practicar ciertas modalidades artísticas a partir de un sentido práctico condicionado por la posición en el espacio social y moldeado por la trayectoria de cada cual"[42], ya que difícilmente se encuentra privados de lo circense. Por lo tanto, "la teoría de los campos sociales, aun con todo su rendimiento, es lo suficientemente restrictiva como para apresar la vida de un conjunto de personas, esto es, aquello respecto a lo cual no existe un "afuera".

"De acuerdo con lo que aquí se ha dicho, quienes son parte del circo tradicional están viviendo en él sin más y, al margen de ese espacio, conformado por elementos y personas que cualquiera estaría justificado de llamar circense, es muy poco lo que puede decirse acerca de ellas".[43]

En la misma línea del estudio de Lasnibat, se encuentra la investigación *El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales* de Amparo Fontaine Correa en el marco del seminario Simon Collier del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La autora estudia las características del circo tradicional chileno a través de testimonios orales y acudiendo a fuentes proporcionadas por los propios artistas y el Sindicato Nacional de Artistas Circenses, así como la revisión de revistas y diarios nacionales, entre otros. Se busca conocer cuáles son las concepciones que los artistas circenses tienen sobre

[42] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 80
[43] Milenko Lasnibat. Circo tradicional en Chile. Forma de Vida y la imagen del arte. Op. Cit. P. 81

sí mismos. Esto en un continuo desarrollo del circo tradicional chileno a través de la historia, desde inicios de la década de 1890.

La autora al preguntarse ¿qué es el circo? Indaga en sus raíces extranjeras y nacionales. Así como al preguntar por lo histórico en el circo deviene en la pregunta ¿dónde está el pasado en los relatos? Analiza dos aspectos que llama la atención de los entrevistados y que contienen una perspectiva histórica como lo son los números circenses y la constitución familiar del circo. Estos aspectos permiten entender la historia del circo a partir de los discursos sobre el pasado, los que dan cuenta de una historia perfilada por criterios propiamente circenses"[44].

Como se dijo la autora indaga en los orígenes del circo situándolo en 1770 en el circo de Philip Astley, militar inglés que en la década de 1770 diseñó su propio espectáculo. Así también se refiere al desarrollo que tuvo en Estados Unidos a partir del siglo XIX," paralelo a su creciente urbanización e industrialización. Para ello fue fundamental el progreso en los medios de transporte, que contribuyó asimismo a la expansión nacional".[45]

Indaga en el pasado histórico en aquellos elementos inherentes al circo, en dirección hacia una posible definición de éste. Por tanto, se trata "de un acto o espectáculo, uno que requiere actores y espectadores, a realizarse en un espacio señalado para ello con una figura específica de presentación". Aunque los elementos que conforman la actividad circense han cambiado con el tiempo se aprecian continuidades como: "La forma circular, así como la presencia de animales, los actos de proezas y destrezas humanas, la vida itinerante y un lenguaje propio del espectáculo".[46]

La autora se "remonta a Roma, Egipto y Grecia como antecedentes del circo, junto con la manifestación de extraordinarias posibilidades físicas del hombre sobre estos animales, lo que se sumó en ocasiones a la presencia de ciertos actos específicos". Así números tradicionales circenses se pueden encontrar desde China hasta México precolombino, simulando el vuelo de los pájaros "Por

[44] Amparo Fontaine, El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales, en Seminario Simon Collier 2009, primera edición (Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010) P. 54
[45] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 54
[46] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 54

consiguiente, es posible apreciar los elementos del circo por separado en cuanto son compañeros de la humanidad, que han existido prácticamente en todas las culturas y cuyos desarrollos fueron independientes."[47]

Así la vida itinerante de los artistas se desarrolló principalmente desde la Antigüedad, en donde se encontraban los circulatores, "artistas que deambulaban por los pueblos mediterráneos de la época», que conformaban compañías y "se ganaban la vida con la exhibición de sus acrobacias, juegos de magia o animales amaestrados" [48] . Así también, en los pueblos medievales, los trovadores y juglares recorrieron pueblos los pueblos "deambulando permanentemente y renovando el carácter activo e itinerante de los antiguos circulatores"[49] A éstos se unían bufones, domadores de animales, lanzadores de espadas, prestidigitadores e ilusionistas, quienes pueden reconocerse en manuscritos e ilustraciones medievales en la Edad Media.

La autora identifica otro elemento en esta "mirada del circo", que es la manifestación estética del espectáculo, siendo un elemento esencial el público. Se da una relación instantánea en la función, que a través de los números artísticos se dan "emotividades que lo caracterizan, tales como el miedo, la risa y el asombro"[50]. Por lo tanto, estos elementos han ido dando una caracterización al circo que es reconocido universalmente, indistintamente se haga llamar: circo, circus, cirque, zirkus, prácticamente al mismo espectáculo"[51], que es prácticamente el mismo espectáculo.

En este camino y utilizando técnicas de la historia oral, la autora recurre a las entrevistas para que los propios actores del circo se reconozcan y miren. Así lo más importante dentro de un espectáculo Circense son Los Payasos, Equilibristas, acróbatas y domadores. Se dice que "(…) Chile, es famoso por sus payasos, están

[47] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 56
[48] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 57
[49] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 57
[50] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 58
[51] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 60

considerados los mejores del continente (…). El circo de Chile, como en muy pocos países es una familia"[52].

Fontaine también resalta el reconocimiento nacional del circo, a través de la acción dirigida por el Sindicato Nacional de Artistas Circenses. Éste fue fundado en 1935, funcionado como intermediario entre las demandas de los artistas circenses y las autoridades públicas, estimulando la aprobación de leyes. Pero también ha constituido una instancia de unión entre los diversos circos, tal como expresa Joaquín Maluenda.

Se destaca también, el reconocimiento que el Estado chileno realiza a través de la Ley 20.216 de septiembre del 2007. Es el reconocimiento del circo chileno como arte y patrimonio de la cultura nacional por ley de la república, así las autoridades y público reconocen los méritos del circo chileno, en cuanto instrumento de entretención, recreación y formación cultural oficial.

En el contexto de este rol social asignado al circo, se presentan según la autora elementos dispares y ambiguos al momento de individualizar las prácticas circenses. Todo ello se aprecia al revisar elementos como la carpa, el acto circense, los animales, el espectáculo infantil, entre otros.

Al entrevistar a sus protagonistas, se va relatando el significado que estos elementos tienen para ellos y su historia de vida. Es así que la carpa, que es el espacio que concentra el espectáculo habría evolucionado desde "la costura de telas sueltas hasta la importación de carpas plásticas del extranjero."[53] Para ello acude al relato de la señora Tina Neira, quien con sus 81 años pertenece a la histórica familia Neira Medina, la que relata cómo este elemento central se crea junto al nacimiento del circo. Por lo tanto, se afirma que es un "elemento histórico, con su propia temporalidad"[54], testigo del modo de vida de sus habitantes, la familia del circo.

Se refiere también a los otros elementos constitutivos del circo como lo son: Los actos circenses que son constitutivos de la función y la pregunta que se hace la

[52] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 61
[53] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 65
[54] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 65

autora es “cuáles de éstos son imprescindibles y definen al espectáculo circense”[55], pregunta que tiene múltiples respuestas.

Los animales también han estado acompañando a los circos durante su existencia, no obstante hay algunos que han prescindido de ellos como lo fue el circo del Tony Caluga, ya que en palabras de su nieto Gigio, no tuvo nunca animales, ya que para el “clan de los Caluga, lo fundamental no son los animales sino los payasos.”[56]. La participación de los animales en el circo, en la actualidad no ha estado exento de controversia por el cuidado y respeto que se deben tener con los animales, cuestión que en la década del sesenta o setenta no existía. Así es que uno del circo chileno que se distinguía por la actuación de los animales era el circo Las águilas Humanas.

Otro elemento que según la autora define al circo es como espectáculo infantil. “Mientras en el mundo existan niños el circo será eterno. El circo se define a sí mismo a partir del público infantil”[57]. Esto también se vislumbra en los años del circo tradicional en Chile.

Concluye la autora ante la pregunta ¿qué es un circo?, tomado la respuesta para los circenses como «un modo de vida», «que heredamos…». De esta manera sostiene que “tanto en las constantes referencias al pasado como en la identificación entre trabajo y vida, se pueden establecer líneas de cohesión entre los elementos dispares y polémicos”[58]. Se rescata, por tanto, es un modo de vida que, arraigado en el pasado, cuenta con ciertos elementos constituyentes.”[59] Es así que destacan los números artísticos, que son descritos desde una perspectiva descriptiva individua, destacando el Tony como el “alma del circo”, los músicos y los números más antiguos como los malabares, trapecios y contorsiones.

Concluye entonces que la historia del circo chileno deriva en las historias familiares, lo que implica un modo de vida, que a través de los años ha construido la “gran

[55] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 69
[56] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 71
[57] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 57
[58] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 73
[59] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 73

familia del circo". Por lo tanto, "antes de ver cronologías, se dedica a revisar los principales nombres de la familia circense, como los Arroyo, Cartes, Maluenda, Aguirre, Cárdenas, Azócar, Ríos, Valle, Domínguez, Neira, Tapia, Pontigo, González, Abuahaba, Quiroz, Salazar, Farfán, Ventura, Cáceres, Silva, Farfán, Gasaui, Medina, Lillo, Olave y Gálvez"[60].

Con sintonía a lo anterior los testimonios recogidos por la autora dan cuenta que la familia del circo tiene una alta valoración por la tradición, que es un elemento de cohesión y de respaldo de la actividad del presente. En sus relatos se narran así mismo, lo que al decir de la autora va configurándose una identidad colectiva "que subyace a todos aquellos elementos descriptivos que puedan erigirse alrededor del circo."[61]. Por lo que estos elementos se deberían tener en cuenta para futuras investigaciones.

Complementando lo anterior se encuentra la tesis sociológica de Sylvia Contreras, guiada por María Emilia Tijoux, *Análisis y comprensión de las subjetividades construidas en la vida cotidiana de los miembros del circo Markoning.* Este trabajo se realiza a través de un estudio de caso con enfoque cualitativo, cuyo objetivo pretende describir las acciones comunicativas y las prácticas de ciudadanía que construyen los integrantes del circo Markoning. Aborda los temas de interculturalidad, pluralismo cultural, ciudadanía. Aquí el circo es concebido como un actor social, encarnado en una familia que transita el espacio rural chileno.

Cabe señalar que algunas de las características del circo Markoning como expresión de singularidad que describen las autoras fueron reconocidas en los estudios antes aludidos como los son los de Lasnibat y Fontaine, a través de la recogida de los testimonios en las historias de vida, entre las que se cuentan: las prácticas de socialización, estigmatización, identidad y nomadismo. Incluso se reafirma la idea de que los integrantes del circo construyen su identidad a través de fuertes lazos familiares hacia adentro de su espacio, sin embargo, la socialización y participación hacia fuera del circo se hace débil.

Las autoras querían responder preguntas relacionadas con el circo y su "propiedad personal y comunal, la relación que establecen con sus familias y la comunidad,

[60] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 81
[61] Amparo Fontaine. El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales. Op. Cit. P. 82

cómo constituyen sus procesos de integración/estigmatización y cómo definen su trashumancia"[62]. Contreras y Tijoux tratan de situarse desde las experiencias de los protagonistas, miembros del circo, y dilucidar lo interno con lo externo. Todo ello teniendo como base conceptual la interculturalidad, la pluralidad, la experiencia ciudadana, entre el circo y la sociedad chilena.

De este modo se rescata la historia del circo Markoning desde sus inicios, donde se destaca las bases de la comunidad del circo que se expresa a través de los lazos familiares y la constitución de la propiedad personal al iniciarse con una carpa. Se acentúa la idea, por tanto, cómo cada circo en nuestro país se concibe como una gran familia, donde se expresan lazos y sentimientos de comunidad.

Plantean que el proceso de socialización es tradicional y se da al interior de la familia circense donde se aprenden los números de padres a hijos e hijas. Por lo tanto, la comunicación intergeneracional es cara a cara. Así también, ese sentido de comunidad hacia adentro marca sus relaciones con el entorno social, ya que hay escaso contacto. Así las autoras señalan que "la interacción con el exterior solo se da a través del espectáculo. Las relaciones humanas que se construyen en torno al trabajo marcan formas de pensar, sentir y actuar que se transmiten en el proceso de socialización"[63].

Se debe señalar que este estudio abarca la experiencia de un circo contemporáneo, sin embargo, al tratar las autoras temas como la conceptualización del circo para sus integrantes y referirse a temas como la estigmatización, el nomadismo y la identidad aparecen ideas muy similares a las de otros estudios que abarcan a representantes del circo tradicional, por lo que podemos decir que son características que se mantienen en el tiempo. Está presente ese sentimiento de estigmatización que se asocia como a los "pobres" o "pobrecitos" sobre todo en las grandes ciudades, cuestión que no ocurre en el espacio o sector rural donde el circo es "valorado".

Un rasgo constitutivo de identidad es la trashumancia o nomadismo, ya que al decir de las autoras este proceso que define al circo y "marca intensamente el proceso

[62] Sylvia Contreras y María Emilia Tijoux. *Análisis y comprensión de las subjetividades construidas en la vida cotidiana de los miembros del circo Markoning.* Tesis para optar al grado de Licenciatura en Sociología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. 2003. P. 45
[63] Sylvia Contreras. *El circo: un encadenamiento de sentido.* Revista Atenea, 502, 97-109. En Sylvia Contreras y María Emilia Tijoux. Op. Cit. P. 47

de socialización, ya que le confiere una diferencia esencial con otras formas de vida."[64] Es una forma de ver el mundo en un constante comienzo donde el "espectáculo que se muestra al público renueva el modo de ver y sentir el mundo."[65]

En síntesis, se releva la importancia del circo como ejemplo de constituir espacios de comunicación con la finalidad de generar un mundo social de la vida intercultural según las autoras. De este modo el circo Markonig está en un constante intercambio con la sociedad que lo rodea desde el espectáculo hasta la adquisición de artículos básicos. Sin embargo, este intercambio no implica abandonar su identidad o tomar otro modelo, ya que ellos son reconocidos por el suyo que es construido dentro de las fronteras del circo. De este modo se asienta la interculturalidad según las autoras.

Se señala también a modo de conclusión que los artistas circenses no practican la ciudadanía, y por ende en la viada publica, la que ven lejana. La pregunta es por qué no lo hacen. Se ve también a la familia como un capital social para nuevas relaciones y que tienen una identidad que se transmiten de generación en generación y que cuidan dentro de los límites de la carpa.

Este estudio nos amplía la mirada histórica del circo y demuestra el encuentro que debemos tener con las ciencias sociales para entender, comprender y mostrar la vida del circo en un proceso histórico, social y cultual.

Además, es importante señalar la labor investigativa que ha realizado Pilar Ducci, especialmente a través de su libro *Años de Circo. Historia de la actividad circense en Chile*, quien ha realizado una revisión histórica de la actividad circense en nuestro país desde la Colonia. Sin embargo, este texto casi no se encuentra en Chile (debido entre otras cosas, por su publicación en España) y el único ejemplar al que se puede acceder sin la necesidad de importarlo se encuentra en la Biblioteca Nacional, la cual se ha vuelto de difícil acceso a causa de la pandemia del COVID-19. A pesar de no tener acceso a dicho libro, Ducci ha representado a través de él, su investigación histórica sobre el circo y sus ideas se pueden encontrar en los diversos trabajos que han tomado sus planteamientos como base, o que recurren a él como fuente de información.

[64] Sylvia Contreras y María Emilia Tijoux. Op. Cit. P. 47
[65] Sylvia Contreras y María Emilia Tijoux. Op. Cit. P. 47

Luego de realizar esta revisión bibliográfica sobre cómo se ha estudiado el circo en Chile, principalmente desde la Antropología y la Sociología, es posible señalar que es necesario trabajar una línea de revisión histórica para entender al circo y sus integrantes como actor social y sujeto histórico que va construyendo identidad en nuestro país. Así, se quiere investigar cómo el circo tradicional chileno, que tiene una identidad definida y una cosmovisión propia, se inserta en el contexto socio-cultural de la segunda mitad del siglo XX, cuando en nuestro país se estaba viviendo un proceso de transformaciones que tocaban las bases de la sociedad. Junto con ello, se buscará describir desde una perspectiva histórica si hubo un impacto de esta manifestación artística en la cultura chilena de mediados del siglo

Metodología.

Las metodologías utilizadas en esta investigación son principalmente dos. El análisis documental y el análisis directo de investigación oral.

Para abordar los objetivos uno y dos se emplearon fuentes de análisis documental, entre los que se cuentan archivos de televisión de la época, pertenecientes a Canal 13, Chilevisión y Televisión Nacional de Chile.

Estos archivos contienen documentales, programas de televisión de la época y actuales, que se son una herramienta útil para acercarse a los hechos y procesos de una determinada época y así acceder a nuestro patrimonio cultural y social. Estos están dentro de los denominados archivos audiovisuales, está compuesto por documentos que son testimonio y reflejo de lo que pasa en la sociedad y cultura de una determinada época. Allí se revive la voz de sus protagonistas, “expresando vivencias de la vida cotidiana, evocando recuerdos sobre acontecimientos concretos al verlos reflejados en imagen, conformando un imaginario colectivo que sirve de referencia para la reconstrucción de nuestra historia y de la denominada por la UNESCO, “Memoria del Mundo”[66]

Los archivos audiovisuales en general y los archivos de televisión en particular, aportan registros con testimonios y a veces únicos de la historia, el modo de la vida y la cultura de los pueblos. “La televisión supuso la llegada de lo audiovisual a la

[66] Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez. Metodología de la investigación cualitativa 1999. Ediciones Aljibe, S.L. Málaga, España. P. 145

vida cotidiana de los ciudadanos, de los telespectadores, de manera que las noticias importantes, se podían mezclar con programas sobre vivencias particulares y cotidianas, entretenimiento, etc."[67]

En tanto el documental puede encontrarse en un archivo de televisión o en alguna plataforma streaming, se entiende por documental convencional según Mosangini como "un género audiovisual realizado a partir de imágenes tomadas de la realidad. [Es también] un género audiovisual que tiene por vocación explorar y analizar la realidad desde una perspectiva reflexiva y crítica, a diferencia de géneros periodísticos (como el reportaje o el informativo) que reflejan la actualidad de manera más superficial[68].

De este modo los documentales que se revisarán nos permitirán acerarnos a la realidad de la vida cotidiana de los integrantes de la familia circense de la época estudiada. Estas fuentes serán recopiladas de las plataformas digitales Ondamedia y TVN Play, siendo esta última propiedad del canal nacional TVN

Análisis directo de investigación oral:

Entrevistas en profundidad aplicadas a integrantes de las familias circenses, en donde se pueda caracterizar al circo tradicional desde las perspectivas y experiencias tradicionales.

La entrevista es una técnica de recogida de información biredicional entre un entrevistador y un entrevistado que puede ser una persona o grupo de personas. Según la investigación cualitativa se pueden utilizar distintos tipos de entrevistas, entre las que se encuentran: entrevista estructurada, semi-estructurada y en profundidad.

En la entrevista en profundidad se quiere obtener información "sobre un determinado problema y a partir de él establecer una lista de temas, en relación con los que se focaliza la entrevista, quedando ésta a la libre discreción del entrevistador, quien podrá sondear razones y motivos, ayudar a establecer

[67] Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez. 1999. Ediciones Aljibe, S.L. Málaga, España. P. 150
[68] Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez. 1999. Ediciones Aljibe, S.L. Málaga, España. P. 108

determinado factor, etc., pero sin sujetarse a una estructura formalizada de antemano"[69].

Desde un punto de vista sociológico y antropológico la entrevista en profundidad quiere obtener el conocimiento profundo de los sujetos y actores sociales de una determinada cultura. En este sentido, "la entrevista es uno de los medios para acceder al conocimiento, las creencias, los rituales, la vida de esa sociedad o cultura, obteniendo datos en el propio lenguaje de los sujetos"[70].

Para la presente investigación se aplicarán entrevistas en profundidad a integrantes de las familias circenses, desde sus propias experiencias y perspectivas, lo que nos proporcionará datos ricos y significativos para así caracterizar al circo tradicional chileno. Así también se entrevistarán a los espectadores del circo tradicional chileno para que nos entreguen sus puntos de vista, los elementos de contexto y los significados que le atribuyen a esta experiencia.

La entrevista en profundidad debe ser preparada de acuerdo con preguntas orientadores con relación a los temas a ser abordados donde el entrevistador establece una relación de confianza con el entrevistado, lo que permitirá la libre expresión de éste.

La bibliografía consultada habla de algunos elementos que deben tenerse en cuenta al momento de planificar y ejecutar la entrevista, como, por ejemplo: "no emitir juicios sobre la persona entrevistada", "permitir que la gente hable"; "realizar comprobaciones cruzadas", "prestar atención", "ser sensible" y usar la grabación de la entrevista solo si es permitida por el entrevistado[71]. Así la entrevista en profundidad, definida como "reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respectos de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras"[72].

Así, se comienza con un primer capítulo destinado a caracterizar el contexto cultural chileno de la segunda mitad del siglo XX, donde se realiza una revisión histórica de las características que presentaba el Chile de 1960, 1970 y 1980, destacando las

[69] S.J. Taylor R. Bogdan. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Ediciones Paidós Ibérica, SA, Barcelona España, 1987. P. 168
[70] S.J. Taylor R. Bogdan. Op. Cit. P. 168
[71] S.J. Taylor R. Bogdan. Op. Cit. P. 173
[72] S.J. Taylor R. Bogdan. Op. Cit. P. 101

principales formas de representación cultural y artística del periodo mencionado sus orígenes y la manera en que se desarrollaron y establecieron en Chile. Posteriormente, en el segundo capítulo orientado a describir las características culturales del circo tradicional chileno de la segunda mitad del siglo XX, se dan a conocer los principales elementos culturales de esta actividad, como lo son la conformación familiar y la organización del trabajo al interior de las familias circenses. Por último, se culmina con un capítulo destinado a determinar el impacto del circo tradicional en la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX, donde se realiza un análisis de la relación que existía entre circo y comunidad y la manera en que ha evolucionado en el tiempo, y como esta relación se ha expresado en las distintas aristas sociales y culturales de Chile.

Finalmente, en las conclusiones se presenta una síntesis de los elementos investigados, y una respuesta a la hipótesis, donde se realiza una modificación a lo planteado en un inicio y se establece que el circo tuvo en efecto un impacto unificador en la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XX, pero este no se manifestó en la construcción de un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales, sino que se manifestó a través del ámbito cultural.

A partir de lo explicado, se da paso a la investigación, que para cumplir con los objetivos planteados busca ser un aporte para la historia cultural chilena de la segunda mitad del siglo XX de manera general, y nutrir la investigación académica sobre la historia y las dinámicas culturales del circo en Chile.

Capítulo uno: Contexto cultural en el Chile de la segunda mitad del siglo XX

En el presente capítulo se hará una contextualización de la cultura chilena, principalmente en los ámbitos de la música, la pintura y la forma en que estas manifestaciones se transmitieron, mediante los medios de comunicación masivos como la radio o la televisión.

Junto con lo anterior, se hará una descripción acerca de los elementos de continuidad y cambio de dichas manifestaciones, y la manera en que el circo tradicional se inserta en esta dinámica socio-cultural en el paso de los años. En este sentido, la caracterización se centrará en las décadas de 1960, 1970 y 1980, debido a que es este el marco temporal en que se desarrolló el circo tradicional en nuestro país[73].

Para lograr el objetivo mencionado, se deben comprender las expresiones culturales desde el período colonial, teniendo como referente elementos culturales propios de la cultura popular chilena y la manera en que se ha desarrollado en la sociedad de Chile desde sus inicios, hasta el período estudiado en esta investigación.

Si consideramos al circo tradicional chileno como una de las expresiones de la cultura en nuestro país, primero debemos hacer algunas consideraciones epistemológicas y teóricas sobre el tema de la denominada cultura popular chilena, concepto cuya definición se ha ido complejizando, categorizando y enriqueciendo desde que comenzó a ser utilizado por los historiadores e investigadores sociales de manera relativamente reciente, principalmente a partir de los aportes de investigadores como Gabriel Salazar, Maximiliano Salinas, Guillermo Sunkel y otros que, principalmente a partir de la década de 1980 en adelante han abierto una nueva vertiente de investigación para ampliar la comprensión de nuestra sociedad nacional.

En este contexto y dentro de la evolución que ha desarrollado el concepto de cultura popular, los investigadores han establecido varias categorías que se caracterizan por presentar particularidades como su origen, sus diversos tipos de discursos explícitos e implícitos, sus manifestaciones externas, su pertenencia y área

[73] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit.

geográfica de desarrollo, su vinculación con actividades laborales determinadas, los tipos de personas que las encarnan o encarnaron, en algunos casos su temporalidad de desarrollo, etc.

De esta manera, también han surgido análisis más específicos respecto de la cultura popular que intentan desentrañar nuevas problemáticas de conocimiento para lograr una mejor comprensión del mismo desde la perspectiva histórica.

La investigadora Chiara Sáez, socióloga y Doctora en comunicación, incorpora una nueva categoría de análisis de la temática : la de cultura popular ausente que, como ella explica, articula tres matrices teóricas: comunicología latinoamericana del cambio social, estudios culturales y pensamiento decolonial[74].

En su análisis Sáez plantea que, "la hipótesis es que la matriz racional ilustrada fue introducida en la cultura popular urbana latinoamericana durante el siglo XIX: su paulatina institucionalización como cultura obrera generó un proceso de divergencia interna de lo popular en el proceso de modernización, donde la cultura popular que no es masiva ni obrera quedó políticamente invisibilizada"[75]. A partir de este planteamiento la autora identifica 12 expresiones concretas que corresponderían a la denominada cultura popular ausente que, a su vez, se enmarcan en tres dimensiones que ella establece: corporalidad, representación y mediatización.

En la primera dimensión, corporalidad, la autora incluye las siguientes experiencias concretas:

- Estrategias de control y resistencia de la sonoridad popular y sus espacios.

- Estrategias y espacios de resistencia del intercambio económico formal e informal en barrios marginales de Santiago durante el siglo XIX.

- Devoción popular: la Cruz de Mayo y Fray Andresito.

- Muerte y violencia popular.

[74] Chiara Sáez, "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica", *Comunicación y Medios* Volumen 28, n°39 (2019). http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000100064&lng=es&nrm=iso

[75] Chiara Sáez, "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica". Op. Cit. P. 39

En la segunda dimensión, representación se incluyen las experiencias concretas de:

- Performaticidad y perfomatividad de la zamacueca y la cueca
- El Canto a lo Poeta
- Los llamados Villancico Rotosos
- El Circo chileno como espacio de sociabilidad, liberación e integración de sujetos populares de la cultura popular ausente.

Finalmente, en la dimensión Mediatización, la autora incluye las siguientes experiencias concretas:

- La Lira Popular.
- La prensa satírica popular.
- Los empresarios “plebeyos” del cine.
- La batalla sobre el canon de la música nacional entre la sociedad de folklore chileno y la prensa ilustrada respecto de las primeras grabaciones de música tradicional[76].

Si seguimos los planteamientos de Sáez al analizar la relación entre cultura y comunicación a partir de sus formas de expresión que rebelan sus formas de ser, de saber y conocer en un contexto de condiciones materiales de subordinación y negación por parte de los sujetos e instituciones domesticadas por el proyecto moderno de raíz europea, el circo chileno (momento en que todavía no se puede hablar de circo tradicional), al menos en su origen histórico en Chile que remite al siglo XIX y hasta al menos las primeras tres décadas del siglo XX, se inscribiría como una de las expresiones tangibles de la cultura popular ausente. Es decir, la elite dominante se referirá a ella y a las otras formas de expresión de aquella desde la descalificación y rechazo y la cultura obrera lo hará desde la “invisibilización”. Ello analizado desde la óptica histórica.

[76] Chiara Sáez, “El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”. Op. Cit.

Siguiendo esa línea de análisis podríamos señalar que el circo tradicional chileno en sus orígenes representó una expresión más de lo que Gabriel Salazar abarcó en su concepto de "subordinación sensual"[77], desarrollando y conservando, al menos hasta el surgimiento del llamado circo moderno chileno, características y componentes distintivos en estructura, desenvolvimiento y formas de ser que le fueron propios. Pero, ello también abre la doble posibilidad de establecer al circo tradicional chileno como una expresión que, siendo parte de la cultura popular ausente, compartía espacio, sociabilidad, condiciones materiales y rasgos de identidad cultural con expresiones como las chinganas, ramadas, la cueca y la zamacueca, de la cultura popular ausente, "conceptos que remiten a distintos espacios de sociabilidad popular, donde se mezclaba música, comida y bebida, variando principalmente por los espacios físicos que ocupaban y el carácter más o menos temporal de sus construcciones"[78], dado que el circo tradicional chileno surge desde el mundo popular urbano o semi urbano, comparte las mismas condiciones de desarraigo e inestabilidad de la vida y marginalidad de la existencia, tan propias del peón gañán, "personaje central de la chingana, la cueca y las ramadas". Pero, a diferencia de éste, la formación y pervivencia del concepto de familia que caracterizó al circo tradicional chileno, lo hace compartir rasgos característicos con el inquilinaje que surge con la hacienda chilena y con el que comparte muchas veces los espacios de sociabilidad que crean chinganas y ramadas en los márgenes de la ciudad en donde el circo, muchas veces a contramano de la autoridad, llegaba con sus carretas y levantaba sus carpas y sus precarios campamentos para ofrecer su espectáculo.

Tal como señalan los investigadores, chinganas, ramadas, el circo como expresiones de esta denominada cultura popular ausente, se caracterizaron por constituir espacios y mundos marginalizados por la cultura dominante en los que el cuerpo, la risa, la celebración y la tragedia eran los componentes centrales y permanentes de su existencia. Pero también se pueden considerar como expresiones de resistencia cultural, de subordinación sensual o, como lo plantea Sáez, como una forma cotidiana de lucha política decolonizadora, que sólo es

[77] Gabriel Salazar, "Proyecto histórico social y discurso político nacional. Chile, siglo XIX". En *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX* Manuel Loyola y Sergio Grez. (Santiago: Ediciones de la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez, 2002) P. 155-164

[78] Chiara Sáez, "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica". Op. Cit. P. 73

posible observar en su profundidad y constancia cuando se incorpora a la perspectiva histórica y el trabajo con archivos.

Teniendo en cuenta lo señalado, se puede comprender la manera en que se van articulando los espacios de sociabilidad popular a lo largo del período de conformación de la república, y que se va modificando a través del tiempo hasta articularse como espacios donde se inserta el circo. A partir de esto, se puede mencionar que en estos espacios populares se van generando instancias en que se articula la sociedad, y donde cabe mencionar la hipótesis de la presente investigación, que establece que el circo tradicional chileno como manifestación cultural, tendría un impacto unificador en la sociedad chilena durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, en la medida en que se constituiría como un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales.

Con estos antecedentes, es posible establecer las características culturales propias del contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX, y que enmarcan el propósito de esta investigación.

Chile en las décadas de 1960, 1970 y 1980

Para tener una mirada integral acerca del contexto en que algunas manifestaciones culturales significativas se desenvolvían en Chile durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, es necesario formarnos una mirada a nivel general acerca del desarrollo en los ámbitos sociales y culturales que presentaba nuestro país.

En este sentido, es necesario conocer las principales expresiones culturales y la forma en que los distintos sectores sociales se relacionaron con ellas, para así enmarcar y caracterizar el circo tradicional dentro de estas manifestaciones y comenzar a dilucidar la dinámica dentro de la que se desenvolvía. En este punto, es posible señalar que existía una complementariedad entre estas diversas expresiones, lo que quedaba reflejado en la oferta de estas experiencias a diversos sectores de la sociedad. De esta manera, los espectáculos y espacios de entretención ligados a la llamada cultura erudita [79], como el ballet, las

[79] Entendida desde la perspectiva de Carlo Ginzburg como la cultura propia de las élites y las clases dominantes.

presentaciones musicales de alta producción y las obras de teatro quedaban reservadas para quienes pertenecían a las medias y altas esferas de la sociedad, mientras que espectáculos como el cine y las representaciones musicales y artísticas a menor escala podían ser disfrutadas por quienes pertenecían a los sectores medios y medios-bajos con una facilidad relativa. Esto es posible fundamentarlo principalmente por el valor económico que tenía cada espectáculo, donde los que podían ser disfrutados por los sectores medios-bajos y populares presentaban tarifas diferidas o que podían ser costeadas a través de un ahorro a corto y mediano plazo.

En el ámbito sociocultural de Chile de la década de 1960, es posible observar cómo "en los espacios urbanos, donde se concentraba crecientemente la población, se había ido configurando un rico y complejo tejido social"[80]. Esto se refleja en la modernización y globalización del imaginario social mediante "el progreso de la alfabetización sumado a la masificación del acceso a tecnologías como el cine y la radio"[81]. Así, se puede comenzar a comprender el contexto cultural de los años 60 en Chile.

Durante esta década, ocurrieron acontecimientos históricos que destacan por su repercusión en la cultura nacional, por lo que es necesario revisarlos.

En primer lugar, se encuentra el campeonato mundial de fútbol, disputado en Chile entre el 30 de mayo y el 16 de junio del año 1962, con sedes en Arica, Viña del Mar, Santiago y Rancagua[82]. Este evento marcó un hito relevante en nuestro país en el ámbito comunicacional, ya que "con el torneo futbolístico se marca el inicio profesional de la televisión chilena, siendo la Universidad de Chile y la Universidad Católica las que televisarían todos los encuentros del Estadio Nacional"[83]. Sin embargo, este adelanto tecnológico se encontraba concentrado en las élites de la época, localizada principalmente en la capital. Así se afirma que este campeonato "Fue un mundial para los chilenos en blanco y negro. La televisión era un objeto de

[80] Alfredo Riquelme y Bárbara Silva. Una identidad terremoteada. Chile en 1960, *Revista de historia iberoamericana* (2011), https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/14236/Una%20identidad%20terremoteada.%20Chile%20en%201960.pdf (Consultado en Septiembre de 2021). P. 4

[81] Alfredo Riquelme y Bárbara Silva. Op. Cit. P. 4

[82] FIFA. Sitio web oficial https://www.fifa.com/tournaments/mens/worldcup/1962chile (Consultado en Septiembre de 2021)

[83] Pedro Hidalgo Vergara, "La imagen verbo-icónica como expresión gráfica para revalorizar el imaginario colectivo del Campeonato Mundial de Fútbol 1962" (tesis pregrado, Universidad de Chile, 2014) P. 19, http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130058 (Consultado en Septiembre de 2021)

la élite radicada en Santiago. Los que vivimos en provincia nos auxiliamos de la radio."[84]

Lo anterior da pie para señalar la importancia de la radio en la cultura y la forma en que este medio se amplió, también a raíz del campeonato mundial de futbol. En este punto cabe resaltar la masividad de la radio, al punto de que "a fines de los años 1950, existían 95 emisoras en el país, 24 en Santiago y un millón de receptores, considerando una población de cerca de nueve millones"[85]. Así, es posible observar la expansión de este medio de comunicación a lo largo de todo Chile, aminorando de alguna forma la centralización. En cuanto a la diversificación radial, es posible observar la manera en que se va profesionalizando en sus diversas áreas, pudiéndose ejemplificar en el caso de las transmisiones deportivas radiales, las que "en Chile comenzaron en 1935, pero fue el mundial de 1962 el desafío que obligó a las emisoras a mejorar la calidad de su producto para competir con el fenómeno que significó la cobertura televisiva de la cita planetaria"[86].

Un segundo hito a destacar en la década de 1960, a nivel nacional fue el surgimiento de la nueva canción chilena, corriente musical que "se reapropia del folklore para darle visibilidad a aquellos que habían sido usualmente ignorados (campesinos, obreros y mineros) y, con ello, los hacía partícipes de su propia historia"[87]. De esta manera, se comienza a ampliar el espacio cultural para integrar a actores sociales que habían sido marginados. Cabe resaltar también el carácter regional de esta expresión, en el sentido que:

> "Violeta Parra y su familia (Isabel, Ángel, Roberto), Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pavez y muchos otros, desde la década de 1960 proponían una integración latinoamericana en un planteamiento común, reuniendo en una propuesta musical la realidad continental tanto en su forma como en su fondo. En su forma, al incorporar en Chile ritmos y géneros como la zamba, la guajira, el bolero, y un sinfín de estructuras propias del subcontinente. En su fondo, al hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primero y universal,

[84] Bernardo Guerrero Jiménez, "Los mundiales como ordenadores de la memoria", en *Los días del mundial. Miradas críticas desde América Latina sobre Rusia 2018,* ed. por Verónica Moreira, David Quitián Roldán y Rodrigo Soto Lagos. (CLACSO, 2018) P. 99-104

[85] Eduardo Santa Cruz, *Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX* (Santiago: Universitaria, 2015), P. 129

[86] Hassan Apud Orellana y César Vera Pavez, "Evolución de las transmisiones deportivas radiales en Chile" (tesis pregrado, Universidad de Chile, 2015) P. 4, http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/139714 (Consultado en Septiembre de 2021)

[87] César Albornoz, "La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar a un presidente", en *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular,* ed. por Julio Pinto Vallejos (Santiago: LOM, 2005) P. 147-176

después. La revolución y la construcción del "hombre nuevo" tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental."[88]

Paralelamente al fenómeno musical de la nueva canción chilena, se encuentra el surgimiento y desarrollo de la corriente musical denominada como nueva ola, la cual se caracteriza por presentar dos aspectos centrales: la masividad y el baile[89]. Con influencias de la llamada *new wave* estadounidense, el *rock and roll* y el foco en la entretención y la distracción, esta corriente musical:

> "se constituyó (…) como el "otro" de la Nueva Canción Chilena: el baile y la masividad se configuraron como *exterior constitutivo* de la Nueva Canción Chilena, como elementos desde los cuales la Nueva Canción Chilena se definió en *oposición.* La Nueva Ola representó el cuerpo en contraposición a la mente, el baile que interrumpió el mensaje social, la entretención que entorpeció la seriedad revolucionaria"[90].

Como tercer aspecto, se encuentra el programa de promoción popular, impulsado por el presidente Eduardo Frei Montalva durante su gobierno, el que "como política social, cumplía la función de fomentar la organización de los sectores populares para impulsar su integración a la vida nacional"[91]. De esta manera, se gesta un proceso de expansión cultural a los sectores sociales que históricamente no habían estado considerados en el ideario sociocultural nacional, buscando crear una organización social popular. Esto es posible observarlo en el sentido en que:

> "hacia la década de 1960, la población considerada como "marginal" representaba más del 50% de los habitantes del país. Esta urgencia habría facilitado el diseño del proyecto de Promoción Popular y de la Ley de Juntas de Vecinos, que consistía básicamente en la reestructuración de organizaciones comunitarias y la creación de nuevas instituciones con el objetivo de integrar a los grupos marginales a la vida nacional."[92]

La década de 1970 estuvo marcada por la dinámica cultural derivada del gobierno de la Unidad Popular (UP), y luego con el quiebre democrático provocado por el

[88] César Albornoz en Julio Pinto Vallejos. Op. Cit. P. 147-176
[89] Rodrigo Arrey, "Los Prisioneros: entre la *new wave* y la Nueva Ola", *Contrapulso* Volumen 2, Número 2 (2020), P. 56. ISSN 2452-5545
[90] Rodrigo Arrey. "Los Prisioneros: entre la *new wave* y la Nueva Ola". Op. Cit. P. 59
[91] José Quezada Correa, "Política social e integración social: La implementación del programa de Promoción Popular en la comuna de San Miguel 1964-1970" (tesis de magíster, Universidad Alberto Hurtado, 2017) P. 63
[92] José Quezada Correa. Op. Cit. P. 4

golpe de estado del año 1973 y posterior dictadura cívico-militar, en el que se originó el denominado apagón cultural.

Durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), e incluso como su antecedente, "los artistas – músicos, escritores, escultores – fueron también constructores del discurso de la UP, transformando al pueblo en imaginario de su proyecto cultural"[93]. Desde el sector musical, continuó desarrollándose la nueva canción chilena, trabajando en conjunto con figuras del mundo literario:

> "los pioneros fueron Violeta Parra y sus hijos, pasando luego por Baldomero Lillo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Alfonso Alcalde, Enrique Delano, Volodia Teitelboim, Francisco Coloane, Víctor Jara, Inti Illimani, Illapu y Margot Loyola. Todos estos trabajadores de las letras y la música fueron entablando nexos con otros artistas de la izquierda latinoamericana y mundial. Estos puentes permitieron intercambios de oficios, memorias, experiencias, historias y geografías que fueron posibilitando (…) el horizonte cultural y pragmático de la UP"[94]

En el ámbito literario es destacable el rol que cumplió la Editorial Nacional Quimantú, la que tenía por objetivo "universalizar los clásicos de la literatura latinoamericana y mundial, con la edición en grandes volúmenes de ediciones a bajo precio"[95], de modo que se pudiera ampliar el acceso a la cultura hacia los sectores populares del país. Con este objetivo declarado por la editorial, las clases populares continúan protagonizando un espacio propio dentro de la cultura chilena.

El golpe de estado del año 1973 y la instauración de la dictadura militar, encabezada por el general Augusto Pinochet, marcó un punto de inflexión en nuestra historia cultural ya que "en el área de las artes y la cultura, este periodo ha sido considerado como un "apagón", debido a la baja en la creación, producción y circulación de bienes culturales en el interior del país"[96]. Este apagón surge tanto desde el terror generalizado de una sociedad que era fuerte y violentamente reprimida por la fuerza cívico – militar que había tomado el control del país, como

[93] Jimena Alonso y Elías Sánchez, "El lápiz, la brocha y la guitarra: algunos aspectos de la cultura chilena durante la Unidad Popular (1970-1973)", *Revista* Actos Volumen 2, n°3 (2020), P. 53 https://doi.org/10.25074/actos.v2i3.1647
[94] Jimena Alonso y Elías Sánchez. Op. Cit. P. 56
[95] Jimena Alonso y Elías Sánchez. Op. Cit. P. 58
[96] Karen Donoso Fritz, "El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983", *Outros Tempos* Volumen 10, n°16 (2013) P. 104-129. https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285

de la restricción y vigilancia severa de la producción cultural general por parte de los miembros del régimen militar.

En este contexto de convulsión político social que vivió nuestro país a partir de septiembre de 1973, comenzó a experimentarse entre la población nacional un sentimiento de terror que hechos como detenciones y relegaciones masivas, persecuciones de personas con resultado de muerte, ejecuciones por fusilamientos de población civil y cientos de testimonios de detenciones arbitrarias con aplicación de torturas hasta la desaparición también masiva de civiles, entre otras expresiones de la violencia con que el nuevo régimen cívico – militar estaba conduciendo el país no hacían más que reforzarlo[97]. El historiador Cristián Gazmuri ha definido el concepto de terror para este período de la vida nacional como el "estado permanente en que todo el mundo se cuida de lo que dice, de lo que hace, con quien está: un estado que se transforma al ser humano normalmente digno, en un trapo"[98]. Junto con ello, también es necesario tener en cuenta el control ejercido sobre todos los medios de comunicación y producción cultural, con lo que "se trataba de reducir todo lo posible la conciencia crítica de los chilenos"[99].

A pesar de todo lo anterior, y también como consecuencia directa de los hechos sucedidos a partir del golpe de estado de 1973, una arista nueva aparece en el escenario cultural chileno: La creación intensa, sostenida y diversa que muchos artistas y creadores nacionales comienzan a desarrollar desde el extranjero.

El hecho de que una cantidad importante de artistas e intelectuales viviera fuera de Chile, ya sea por opción voluntaria, o forzosamente cuando se trató de los decretos de exilio promulgados por el régimen militar y que afectaron a numerosos artistas, escritores, intelectuales desde septiembre de 1973, impulsó una fuerte corriente de creación como forma de resistencia y oposición al régimen impuesto que, además, contó con una potente adhesión internacional para su financiamiento, desarrollo y difusión.

Creadores como Isabel Allende, Antonio Skármeta o Raúl Zurita en el ámbito literario, o Roberto Matta, Nemesio Antúnez o Claudio Bravo entre los pintores[100]

[97] Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de verdad y reconciliación* (Santiago: Andros Impresores)
[98] Cristian Gazmuri, Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios (Santiago: RIL, 2012), p. 414
[99] Cristian Gazmuri. Historia de Chile 1891-1994. Op. Cit. P. 418
[100] Cristian Gazmuri. Historia de Chile 1891-1994. Op. Cit. P. 419

se convirtieron en exponentes emblemáticos de nuestra cultura a nivel internacional y también alimentaron la esperanza y creación de aquellos que intentaban expresiones culturales dentro de nuestras fronteras pese a todas las adversidades a que cotidianamente debían hacerle frente.

Siguiendo las ideas de Cristián Gazmuri, el sentimiento de terror generalizado "se vivió para todos los chilenos desde 1973 hasta 1985 al menos. Incluso después hubo asesinatos y el terror entre muchos subsistió"[101].

En la década de 1980, aunque se mantiene el sentimiento de terror en una parte significativa de la población nacional, comienzan a surgir paralelamente expresiones de crítica, así como manifestaciones culturales contestatarias al régimen dictatorial y a lo que experimentaba como daños severos al grueso de la sociedad chilena en este ámbito: implantación de fuertes mecanismos y sistemas de control y censura hacia las diversas expresiones culturales; limitaciones concretas a la libertad de expresión; persecuciones, amenazas, arrestos, detenciones y torturas que afectaron a numerosos artistas y agentes culturales.

Se comienza a observar la emergencia de un sector contestatario de la población joven que, a través de la música, el arte, su vestimenta y su actitud buscan diferenciarse (tanto de sus pares como de las otras generaciones). Este sector se ve representado en la subcultura punk que comienza a formarse como expresión cultural en Chile la década de los 80. Inspirándose en el movimiento punk europeo, es posible decir que "los orígenes del punk en Chile se remontan al año 1980"[102], inicialmente de distintas clases sociales, aunque luego se ve más definido en las clases media y baja[103].

En estos años, dentro de la idea de crear expresiones culturales contestatarias, surgen bandas como Los Prisioneros, que, con influencias del punk, rock y pop comienzan a abrirse paso entre los sectores más jóvenes de la población. De esta manera, la banda se desarrolla como un ícono cultural y contestatario, en una época en que la crisis y las protestas contra el régimen se comienzan a agudizar. En palabras de Claudio Narea, uno de los miembros fundadores del grupo, su música se desarrolla en un contexto en el que con "cada protesta durante los años

[101] Cristian Gazmuri. Historia de Chile 1891-1994 Op. Cit. P. 414
[102] Jonathan Lukinovic, *La canción punk de los 80 en Chile* (Santiago: Oxímoron, 2015), p. 21
[103] Jonathan Lukinovic. *La canción punk de los 80 en Chile* Op. Cit. P 38

ochenta tenían el mismo escenario: barricadas, balazos y uniformados. Cada jornada terminaba con muchos muertos y eran conocidas las crueldades que podían cometer los soldados de Pinochet"[104].

En este sentido, es posible señalar que, durante la década de 1980, las expresiones culturales comienzan a surgir desde la idea de enfrentar a la autoridad independientemente del sector político, social o ideológico que represente. La idea no es rebelarse contra la dictadura, sino frente al sistema jerárquico, partiendo por el hogar.

A partir de lo anterior, es necesario preguntarse cómo se comportó el circo tradicional en los diversos procesos culturales que marcaron la segunda mitad del siglo XX chileno. Cosa que podrá dilucidarse de mejor manera analizando los elementos de continuidad y cambio en el ámbito de la cultura nacional.

Las expresiones culturales: elementos de continuidad y cambio

En este punto es posible caracterizar dos ideas principales que permitirán comprender la manera en que las expresiones culturales se desarrollaron en nuestro país durante las décadas expuestas, y el lugar desde el cual se desarrolló, hacia donde se orientó y el camino que recorrió el circo tradicional en este período de tiempo.

Si analizamos el período de tres décadas ya indicado, podemos distinguir elementos de continuidad y también de cambios en la trama cultural nacional.

De esta forma, se puede señalar que hasta el año 1973 en Chile se había ido desarrollando un proceso de ampliación de las expresiones y el acceso a la cultura que abarcaba a los sectores populares de la población y que recogía también parte de su bagaje histórico, acompañado de una promoción por parte del estado, fomentando desde la alfabetización masiva hasta las más diversas manifestaciones culturales en ámbitos como la música, la pintura y la literatura. Es importante recordar en este punto que las diversas manifestaciones y expresiones culturales se dirigían a públicos específicos (jóvenes, obreros, campesinos, revolucionarios o

[104] Claudio Narea, *Los Prisioneros. Biografía de una amistad* (Santiago: 2014), P. 71

contestatarios), que se identificaban con las ideas que se difundían a través de ellas.

También, es necesario recalcar la manera abrupta en que desde el año 1973 se produce en nuestro país un apagón cultural, a causa de la censura, límites y control sobre la creación, producción y distribución de bienes culturales. Así se dejó en claro que:

> "la cultura y las artes no serían prioritarias en los planes de esta dictadura proyectual. Por el contrario, estas áreas de la sociedad quedarían sujetas a las políticas más generales implementadas bajo los criterios de las dos fuentes ideológicas que predominaron en el nuevo gobierno: la Doctrina de Seguridad Nacional y el neoliberalismo"[105]

Por otra parte, y como una clara señal de continuidad en el ámbito de nuestras expresiones culturales, está la manera en que el circo tradicional se mantuvo como manifestación cultural propia de nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, surge la siguiente idea base para poder entender su posición:

> "aunque a comienzos del siglo XX se viene planteando que el circo tiene sus días contados, en Chile le queda aún mucho tiempo de vida. Primero con la aparición de la radio, después del cine y luego la televisión, el circo ha sabido adaptarse a los nuevos escenarios y a la creciente oferta en el rubro de las entretenciones"[106]

De esta forma, es posible señalar que con la expansión de los medios de comunicación como la televisión, la que tuvo sus comienzos en Chile con el campeonato mundial de fútbol de 1962, se fueron ampliando los géneros dentro de este medio de modo que, además de las secciones de noticias, este medio fue cediendo espacios al entretenimiento o la cultura[107]. Así, se fue incorporando y desarrollando la entrevista como género periodístico, en el que se tiene la posibilidad de ampliar el espacio televisivo, y que dio espacios a que el circo se adaptara a los nuevos medios de comunicación, evitando así su extinción.

---

[105] Karen Donoso Fritz. "El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983". Op. Cit. P. 105
[106] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile.* Op. Cit. P. 16
[107] Eduardo Santa Cruz, *Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX* (Santiago: 2015), P. 136

Y es en este contexto en que el circo tradicional chileno se desarrolla y se difunde a lo largo y ancho del país.

En este aspecto, es necesario distinguir dos elementos clave que permitirán comprender la forma en que el circo tradicional se inserta y desarrolla en la cultura chilena.

Por una parte, tenemos el espectáculo itinerante, la función propiamente tal, en sus carpas y en contacto directo con el público, en donde era posible apreciar la diversidad socioeconómica que caracterizaba al público asistente así como al circo tradicional mismo, por cuanto, al existir una diversidad de tarifas, según la ubicación que tomaba el espectador en la carpa, se daba cabida a una heterogeneidad significativa de sectores socioeconómicos de la población de las ciudades y pueblos a los que se llegaba. Esto se puede ver ejemplificado en la imagen número 1, correspondiente a un afiche publicitario del circo Las Águilas Humanas, en el que se observan los precios correspondientes a las funciones de los días 18, 19, 20 y 21 de Septiembre, los que iban desde los tres hasta los 100 escudos, dependiendo de la edad y la ubicación del público. En este sentido, se puede observar el modo en que no es un espectáculo orientado a un grupo socioeconómico específico, sino que se amplió a la comunidad en general en la que se instalaban.

IMAGEN 1. AFICHE DEL CIRCO LAS ÁGUILAS HUMANAS. ARCHIVO DE JOSÉ ELADIO LAVALOVICH

Resulta interesante señalar que, muchas veces este contacto social a que hemos aludido se propiciaba, de manera inconsciente, cuando los propios empresarios circenses utilizaban como estrategia facilitadora para su instalación y funcionamiento, obsequiar un número determinado de entradas para las funciones

a quienes representaban roles de autoridad en el pueblo o ciudad en que se presentaban. Ya que, al momento de arribar a una localidad, “los jefes de estación (de trenes) eran invitados a ocupar los palcos, junto a jefes de bomberos, policías y políticos, quienes en definitiva eran las principales autoridades y representantes del Estado en muchos de los lugares visitados”[108]. A su vez, la llegada del circo a un pueblo o ciudad constituía un hito de gran importancia para los sectores populares. Ello se reflejaba en la manera en que eran recibidas las familias circenses al momento de su llegada.

> “Tanto era el cariño al circo que la población, en su mayoría campesina, se movilizaba en camiones desde pueblos y caseríos cercanos para poder ver el espectáculo. La llegada de los circos representaba la única forma de entretención y los pueblos chicos se daban cierta importancia por el hecho de ser considerados en la gira, distinguiéndose de las estaciones pequeñas donde estos no se instalaban”[109].

Junto con ello, se encuentran los momentos previos a la función, donde las puertas se abrían a la misma hora para todas las ubicaciones y las entradas y salidas eran compartidas, por lo que se generaba un espacio en el que los espectadores podían compartir sus impresiones y apreciaciones sobre el espectáculo[110].

En otro ángulo de análisis, se encuentran los elementos complementarios a la función. En este punto se debe tener en cuenta una característica fundamental del circo: la trashumancia, que como “característica central de las compañías de circo, responde a la constante búsqueda de nuevas audiencias y la necesidad de presentar un mismo espectáculo para públicos diversos”[111]. Es a través de esta característica que la cultura circense se va fusionando y va asimilando algunos de los elementos que caracterizaban la cotidianeidad de la sociedad chilena. Esto se puede observar en la relación existente entre las familias circenses y el uso de los ferrocarriles, relación que surge desde la aparición de Ferrocarriles del Estado y se consolida hacia la década de 1930, donde este medio de transporte se convierte en el de uso mayoritario por las compañías circenses y se mantendría vigente hasta aproximadamente 1973, año correspondiente al inicio de la dictadura militar[112].

---

[108] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 35
[109] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 35
[110] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 22
[111] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 21
[112] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 31.

A partir de la promulgación de la ley 12.525, sobre la autorización al Presidente de la República para otorgar a la empresa Ferrocarriles del Estado un aporte extraordinario[113], las compañías de circo nacionales tuvieron la posibilidad de arrendar vagones de carga para la movilización de sus materiales y pasajes con costos reducidos para transportar a sus integrantes. De esta forma, se "generó una adaptación cultural bastante específica al transporte ferroviario, aunque no llegó al punto de modificar la infraestructura existente (…), o de adquirirla"[114]. Así, los ferrocarriles quedaban organizados de la siguiente forma: "locomotora, vagones de carga, coches de pasajeros y toda la serie de carros para movilizar a la compañía"[115].

Esta interrelación entre los circos tradicionales y Ferrocarriles del Estado sufre un quiebre abrupto luego del golpe de estado de 1973, cuando se suprimieron los servicios u políticas tarifarias no rentables, donde se encontraban los beneficios de rebajas de tarifas y arriendo de vagones a los que accedían los circos nacionales[116].

Finalmente, podemos establecer que a través de instancias como las descritas se fue gestando una compenetración cultural entre las familias circenses y el resto de la sociedad. Se puede pensar en corrientes invisibles de intercambio de elementos culturales entre el núcleo de la actividad circense y los diversos sectores de la sociedad chilena de mediados del siglo XX. El circo tradicional chileno recoge en su trashumancia lenguajes, costumbres, expresiones, relatos e historias de las localidades que recorre y, a su vez, aporta elementos de contacto entre grupos sociales diversos en una dinámica de festejo y diversión colectiva y de cierta forma se convierte en un agente democratizador de la cultura popular nacional.

"(…) el convite al circo nos abre las puertas de la carpa y el espacio sagrado que representa la pista, invitándonos de manera cercana a vivir su asombro"[117].

Para concluir este capítulo, es necesario recordar el objetivo que se buscaba cumplir, y que correspondía a caracterizar el contexto cultural chileno de la segunda

[113] Chile, Ministerio de Economía, Ley 12.525. Autoriza al Presidente de la República para que otorgue a la empresa de Ferrocarriles del Estado el aporte extraordinario que señala, promulgada el 04 de Septiembre de 1957. http://bcn.cl/2harf
[114] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 33.
[115] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 33
[116] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 35
[117] Ilan Oxman. *El circo en tres actos. 180 años de maromas en Chile* Op. Cit. P. 44.

mitad del siglo XX. Esto se logró a través de la revisión de diversas expresiones artístico – culturales desde la época colonial, para poder comprender su desarrollo en el período estudiado principalmente a través de la cultura popular dentro de los que se encuentra el circo chileno como una expresión propia de la cultura popular ausente. Junto con ello, también se explicó la manera en que se encontraba Chile en los aspectos político, económico, social y cultural. De esta manera se pudo comprender la forma en que las diversas decisiones políticas, la expansión de medios de comunicación masivos y diversas corrientes artísticas, entre otros elementos, conformaron el contexto en que se caracteriza el circo tradicional chileno.

En el siguiente capítulo, se presentarán las características culturales propias del circo tradicional chileno, dentro de los que destacan los elementos propios de identidad y que en relación con el entorno que los acogía al momento de instalar las carpas y comenzar el espectáculo conforma la imagen propia de los miembros de las familias circenses y de la dinámica propia de este estilo de vida.

Capítulo dos: Características culturales del circo tradicional chileno en la segunda mitad del siglo XX.

El presente capítulo tiene como objetivo describir las características culturales del circo tradicional chileno en la segunda mitad del siglo XX. Para lograr dicho objetivo, se trabajará en base a cuatro elementos: las relaciones familiares al interior de los circos tradicionales, la organización del trabajo tanto en el aspecto cotidiano como en lo relativo a la función, los números artísticos que se presentaban en las funciones, y por último, la invitación a la comunidad a través de los convites que se realizaban al momento en que los circo llegaban a los distintos pueblos o ciudades.

Con la finalidad de lograr dicho objetivo, se hará un análisis de fuentes documentales entre los que se cuentan archivos de televisión de la época, pertenecientes a Canal 13, Chilevisión y Televisión Nacional de Chile. También, se hará una revisión de prensa escrita, especialmente para observar la relación entre el circo tradicional y la sociedad chilena de mediados de siglo XX. Adicionalmente, se realizará un análisis de fuentes orales recogidas mediante entrevistas en profundidad a artistas circenses y a través de los archivos anteriormente señalados.

Con la utilización de ambos tipos de fuentes se puede construir un relato articulado que permita conformar la descripción del circo tradicional chileno, y así poder comprender la(s) forma(s) o mecanismos en que esta manifestación se constituía, sin ser ello un objetivo de su actividad, en un espacio de integración social entre los diversos grupos que componían la sociedad de la época en nuestro país, de manera que, tal como lo señala la hipótesis de esta investigación, el circo tradicional chileno como manifestación cultural, tendría un impacto unificador en la sociedad chilena durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, en la medida en que se constituiría como un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales.

Antes de comenzar con la descripción cultural del circo tradicional, es conveniente definir el concepto de circo. En palabras de Ilan Oxman, el circo “engloba una amplia variedad de fenómenos orientados a la presentación de espectáculos prodigiosos en el campo de las artes escénicas, entre los que se incluyen actos de magia, acrobacias, payasos, animales amaestrados y otras tantas variedades que

componen el cúmulo de la tradición"[118]. Para este autor, la actividad circense se caracteriza por la trashumancia, que en busca de espacios laborales lleva el mismo espectáculo a diferentes localidades y facilita la repetición de los actos gracias a la rotación constante del público.

Relaciones familiares

Dentro de las relaciones familiares se encuentra el sustento de la organización del circo tradicional chileno a mediados del siglo pasado, ya que al formarse y desarrollarse tanto profesional como socialmente en torno a este tipo de relación, se lograba mantener una empresa en condiciones de crisis, especialmente en el aspecto económico.

Es a través de la organización social del trabajo que se ha formado una comunidad nacional de circos que se sustenta en las relaciones de parentesco, en donde, desde los tiempos del circo tradicional, se mantienen instancias y relaciones comerciales y sociales que han perdurado a través de las circunstancias y los procesos históricos que se han desarrollado en Chile desde el comienzo de esta actividad.

Es así que "parte esencial del espectáculo circense y su reproducción en el tiempo radica en el carácter familiar de sus compañías y la creación de una cultura que define el estilo de vida de los artistas, el aprendizaje de los niños, la socialización de la comunidad circense y su cotidianidad trashumante"[119]. Y desde esta afirmación se sentará la base de lo que vamos a entender como las relaciones familiares del circo tradicional chileno. Así, siguiendo el estudio de Oxman, es necesaria esta base en el parentesco ya que "ha permitido montar un espectáculo a bajo costo, asegurando la reproducción del grupo"[120], entendiendo al grupo tanto a nivel de empresa particular como de actividad a gran escala.

Estas relaciones familiares se sustentan principalmente en cuatro grandes pilares que las caracterizan, y son: la educación temprana y los procesos de socialización,

[118] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile*. Op. Cit P. 16
[119] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 92
[120] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 20

el control del acceso a la actividad circense, la trashumancia y por último la flexibilidad en tiempos de crisis.

Por educación temprana se entiende que a los miembros más jóvenes del grupo se les comenzaba a instruir en las destrezas propias de la actividad, al punto de existir espectáculos reservados a los niños. En este tipo de educación en función del trabajo, se comenzaba a integrar desde pequeños a los integrantes de las familias al mundo circense, y que luego se iban especializando según su edad y género, principalmente. Es necesario recalcar que cuando se habla de trabajo, este hace relación tanto a los números que se presentaban en las funciones como a las labores complementarias, que componen desde la atención de la boletería hasta la alimentación del grupo.

En cuanto al control del acceso a la actividad, "las diferentes familias establecieron alianzas entre ellas, cohesionando su comunidad y sentando las bases para la demarcación de los límites entre el ellos y el nosotros"[121]. Esto significa que la posibilidad de que una persona que no provenía del circo se uniera a él, a través del matrimonio por ejemplo, era mucho menor que una que si tuviera formación o ascendencia circense. De este modo, se establecía una barrera de ingreso, generando una mística y un entorno que bordeaba lo hermético. Sin embargo, esto no significaba que no existiera una socialización entre los miembros del circo y el común de la sociedad, sino que ésta se encuentra limitada por el ingreso al entorno.

A través del testimonio de los artistas, es posible comprender de mejor manera la interacción entre los miembros de las familias circenses. Así, Silvia Olivares, artista circense, relata que:

> "Dentro del circo, como nos vamos relacionando unos con otros, prácticamente somos una tremenda familia. Yo creo que dentro de Chile debe haber unos cien circos. Entre chicos, grandes y medianos, nos conocemos todos. Si llegas a una ciudad y sabes que hay un circo cerca, nosotros somos los primeros que vamos a ver la función del otro circo para encontrarnos con los amigos, charlar, conversar, contarnos cómo fueron las giras y cómo están, las novedades."[122]

[121] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 21
[122] Ilan Oxman, et. Al., *La gran familia. Una gira por el circo chileno* (Santiago: Cuarto Propio, 2010) P. 111

Por otra parte, la trashumancia es, según Oxman, la característica central de las compañías de circo. Esto debido a que se necesitaba estar en una búsqueda constante de nuevas locaciones y públicos que asistieran a sus espectáculos, ya que se preparaba una misma rutina que se presentaba en pueblos y ciudades a lo largo del país, y en ocasiones puntuales, en el extranjero.

Esta condición de constante movimiento se vio facilitada, entre otras cosas, por el uso del ferrocarril. Y es este medio de transporte que permite también la interrelación entre el circo tradicional y la sociedad chilena, fuertemente utilizado entre 1930 y 1973[123]. Y es que:

> "desde la aparición de la red ferroviaria nacional los circos comienzan a trasladarse en tren y alrededor de la década de 1930 ya encontramos un uso mayoritario de este medio. (…) Desde ese momento estos comienzan a trasladarse más intensamente a lo largo del territorio, introduciéndose en una nueva dinámica de transporte que se mantendría vigente hasta aproximadamente 1973"[124].

Gracias al uso del ferrocarril, no solo se pudo transportar con mayor facilidad los elementos de mayor peso, como la carpa, sino que también permitió el contacto con las ciudades y poblados en los que se instalaban los circos. Así, se establecía un contacto con los funcionarios de los ferrocarriles, quienes, al saber la composición de los vagones, anunciaban cuando viajaba un circo, de manera que la comunidad los recibía al momento de su llegada[125]. Tomaba importancia dentro de los funcionarios de ferrocarriles la figura del jefe de estación, que se involucraba de manera más directa. En palabras de Patricia Olivares, artista circense:

> "El jefe de estación era el que te convidaba el agua caliente, los baños, ayudando en lo que más podía porque hacia una rebaja, que era un papel donde ponían a todos los del circo y hacían un descuento para viajar en los trenes (…) Siempre estaban involucrados los jefes de estación, que nos ayudaban a conseguir el terreno, la luz y todas esas cosas. Cuando los víveres se comenzaban a agotar, ahí estaba el jefe de estación que nos convidaba el té. El café y todas las cosas que nos iban faltando"[126]

Y es que, hacia el año 1943, la red ferroviaria contaba con 148 estaciones en su red norte, 371 que componían la red sur y ocho estaciones que conectaban Chiloé

[123] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 30
[124] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 31
[125] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 30
[126] Patricia Olivares.

en el tramo Ancud – Castro[127]. De esta manera, se ampliaba el rango espacial en el cual instalar las carpas de circo y montar el espectáculo, además de generar una red de contacto ampliada a lo largo del país.

Junto con lo anterior, la relación con las autoridades locales también se hacía presente en las giras de los circos. De esta manera, se les regalaban entradas para las funciones en palco, a los jefes de estación, a los jefes de bomberos, policías y políticos, de modo de afiatar las relaciones y beneficios con los miembros del Estado.

Pilar Ducci, bióloga, historiadora y conferencista[128], luego de recorrer más de 60 circos recolectando testimonios entre las familias circenses, reafirma la idea de que la vida familiar debía adaptarse a las condiciones que la trashumancia llevaba consigo[129]. A partir de dos ejemplos, la educación formal y la vivencia de la religiosidad, es posible observar el modo en que las familias circenses contrastaban con el común de la sociedad.

Ducci señala que "dada la naturaleza itinerante de su trabajo, la vida familiar debe adecuarse a la realidad y es así como es imposible que los niños del circo concurran al colegio en forma normal"[130]. Esta situación comenzó a cambiar sólo a fines de la década de 1990, con la ley que obligó a los establecimientos educacionales a admitir en sus aulas a niños, niñas y jóvenes que son parte del circo. Sin embargo, durante la época del circo tradicional en Chile, no existían garantías de educación formal para los miembros que se encontraban en edad de estudiar. De esta manera, no se podría evidenciar una sociabilización de los niños y jóvenes en el contexto escolar.

Junto con lo anterior, se señala como elemento de contraste la práctica de la religiosidad. Ducci expresa que debido a la itinerancia propia del circo tradicional "sus integrantes, a pesar de ser muy devotos no tienen una parroquia fija. Por esta

[127] Julio Barrenechea et al., Ferrocarriles de Chile. Historia y Organización (Santiago de Chile: Editorial Rumbo, 1943), P. 281-284
[128] Nancy Arancibia, "Pilar Ducci en medio de las familias circenses: "Sentía que estaba metida en la historia de Chile"", *Saberes de circo.* Edición 3 (2019), https://www.saberesdecirco.com/bioentrevista/pilar-ducci-en-medio-de-las-familias-circenses-sentia-que-estaba-metida-en-la-historia-de-chile/ (Consultado en Abril de 2022)
[129] Nancy Arancibia, "Pilar Ducci en medio de las familias circenses: "Sentía que estaba metida en la historia de Chile"". Op. Cit
[130] Pilar Ducci y Francisco Bermejo, Proyecto *Circo Hoy* (Fondart, Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura). P. 96

razón, el Obispado de Santiago tiene una Pastoral dedicada exclusivamente al circo"[131]. Junto con ello, el sindicato de artistas circenses posee un mausoleo propio en el cementerio general de Santiago, que desde el año 1935, "todos los 25 de julio hacen una romería al cementerio, con las bandas de circo, muchos vestidos de payaso"[132].

En adición, la cantidad de tiempo que disponía cada circo en las ciudades se determinaba por una serie de factores, entre los más recurrentes, las condiciones climáticas del lugar y época del año, el costo de arriendo del terreno o la aceptación y popularidad que adquiría el espectáculo en la locación en que se encontraban. Estas condiciones podían extender o acortar el tiempo de permanencia en el lugar, sin embargo, la constante permanente era la trashumancia.

Para entender la complejidad de las relaciones sociales y familiares que se generaron en torno a la actividad circense, es necesario conocer la manera en que se constituyeron las primeras empresas circenses en Chile. "A partir de pequeños núcleos familiares de inmigrantes que trajeron a Chile sus tradiciones circenses, el circo se fue complejizando cada vez más hasta formar una auténtica cultura artística chilena"[133]. De esta manera, el circo nace desde la familia, y es un elemento que se ha mantenido a lo largo de su trayectoria.

Esta organización familiar se mantuvo gracias a la forma en que se perpetuaron. Esto se entiende debido a que se buscaba que las relaciones sociales y afectivas se mantuvieran dentro del circulo de las familias circenses, de manera de perpetuar la tradición del trabajo al mismo tiempo de consolidar las dinámicas familiares e intentar mantenerse unidas. Así, se puede ejemplificar a través del testimonio de Silvia Olivares, quien nos dice que:

> "Cuando una es joven te conoces con chicos y chicas de los pueblos. El muchacho del pueblo se enamoraba de una y salías pololeando con el muchacho del pueblo que te iba a ver a los pueblos siguientes, pero escondido de los padres porque ellos no te daban permiso para pololear. Esto se debía, pienso yo, a que uno se podía quedar y salirse del circo. Una cosa así me imagino yo, debe haber sido el temor de mis padres de perder a sus hijos. Por eso, generalmente se casaban entre los circenses"[134]

[131] Carmen Juareguiberry, El circo chileno: ayer, hoy y siempre. Redcultural.cl. última vez revisado en Octubre de 2022
[132] Carmen Juareguiberry, El circo chileno: ayer, hoy y siempre. Op. Cit.
[133] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 94
[134] Silvia Olivares

De esta forma, se puede comenzar a dilucidar la manera en que se relacionaban los integrantes de las comunidades circenses, tanto entre ellos como con el resto de la sociedad local (referente al pueblo en que se encontraban) como nacional.

Junto con lo anterior, una de las características culturales representativas del circo tradicional y que se encontraba ligado tanto a las relaciones familiares como a la actividad circense era la ritualidad en torno a la muerte, especialmente al momento del velorio[135]. De esta manera, la pista ubicada al interior de la carpa se transformaba en el espacio dedicado a esa ceremonia.

Mediante el relato de Silvia Olivares, se puede ejemplificar cómo se vivían los velorios:

> "Velamos a mi esposo en un circo en Santiago, se desarmaron las galerías y se desocupó adentro. Yo creo que habrían unas 500 personas, todos los amigos, todos circenses y todos ayudaron en el velorio. Unos compraron café, otros preparaban consomé, se hacía comida para todos porque estuvimos como tres días velándolo. Así que en patota comiendo, almorzando, preparando cafecito, haciendo sándwiches. Yo también voy a morir en el circo y cuando me muera yo siempre le he dicho a mis hijos que me lleven una batucada. Porque yo siempre he sido una persona muy alegre. Quiero quedar en el mausoleo que tenemos nosotros los circenses en el Cementerio General de Santiago, porque aunque no sepa si nos juntamos todos, pucha que me gustaría compartir con mis amigos circenses después de la muerte"[136]

Esto debido a que junto con la fuerza de las relaciones familiares que se presentaban en los circos tradicionales, el mausoleo perteneciente al Sindicato Nacional de Artistas Circenses fue uno de los principales logros del mismo, "brindando un lugar de pertenencia ritual para después de la muerte y de pertenencia concreta en uno de los espacios clave de la representación identitaria chilena"[137].

A este relato se le puede agregar el de Fernando Monsalves, dueño del circo Las Montini, anteriormente llamado Águilas Doradas. En su entrevista para *24 horas* de TVN el año 2016 comentaba "el finado de mi papa murió en el circo. Lo velaron en

[135] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 108
[136] Silvia Olivares. Op. Cit.
[137] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 108

el medio del circo pintado de tony. Ese eran los deseos de él y es los deseos de uno también”[138].

De esta forma, junto con comprender la manera en que se transformaban los espacios de trabajo hacia el rito mortuorio y la importancia que le otorgaban los artistas al lugar donde descansarían sus restos también podemos aproximarnos a otras características subyacentes a la actividad circense evidentes, en este caso, frente a la experiencia del dolor, pero también claramente presentes en la alegría : la solidaridad entre quienes eran parte de la actividad; la construcción de fuertes lazos de unión entre ellos que se expresaban desde la amistad hasta los vínculos formales del matrimonio; la comunicación de sentimientos, aspiraciones, deseos y últimas voluntades entre ellos; la colaboración presente en cada tarea cotidiana; la opción de afrontar alegrías y tristezas colectivamente; el amor incondicional, fuerte identidad y respeto por la actividad laboral que se desempeñaba.

Organización del trabajo

Para poder comprender y analizar la organización del trabajo del circo tradicional es necesario tener en cuenta dos elementos principales: uno es la base familiar de la actividad circense y el otro es la división por género y edad.

El rol de la familia se asocia a que, dentro del grupo familiar, cada integrante generalmente realizaba distintas labores para poder cumplir con las necesidades que requería la realización del espectáculo y sus actividades complementarias.

> “en ese entonces, en los circos pequeños los mismos artistas se encargaban de armar y desarmar el circo. De la publicidad, de perifonear que había llegado el circo, se encargaban los músicos. Nadie cumplía solo una función. Por ejemplo, unos salían de trapecistas y después tenían que pintarse de payasos, vestirse para ser malabaristas y así. Pero en los circos grandes no, ahí estaba el encargado de armar, el capataz, el encargado de la publicidad, el representante que ubica los terrenos y todos esos trabajos.”[139]

Esta multiplicidad de roles también se puede ver reflejada en el recuerdo que hace acerca de algunas tareas de su madre, Abraham Lillo San Martín, el Caluga Junior,

[138] Fernando Monsálves. Reportajes 24: ¿Qué fue del circo Las Montini? 24horas.cl. 2016 (Consultado en Abril de 2022)
[139] Ilan Oxman et al., *La gran familia. Una gira por el circo chileno* (Santiago: Cuarto Propio, 2010)

hijo de Abraham Lillo Machuca, el reconocido Tony Caluga, payaso, empresario y luchador social del gremio que presidió por varios años, reconocido como la figura más importante del circo tradicional chileno.

> "Mi mamá hacia turrones, era de las que se acostaba a las 4 de la mañana y a las 6 ya andaba en pie. Me acuerdo que en pleno invierno ella estaba en manga de camisa haciendo las bandejadas de turrones, el caramelo derretido en las bandejas, todo. Esperaba que se enfriara un poco, la tapaba y le ponía un gancho. La parte de ella era la del *buffet*, propiamente de ella, ahí las platas eran de ella, además de la puerta donde controlaba los boletos (…) entonces mi mamá era la puerta, era el *buffet* y era la que hacía todo en el circo"[140]

Así, es posible comprender la manera en que las familias realizaban las diversas actividades asociadas a las funciones, que iban muchas veces desde montar, remendar y reparar la carpa, la preparación de los dulces que se vendían en el circo hasta la venta de las entradas, pasando por los mismos números que conformaban los espectáculos. Además, hay que considerar que cada circo constituía una especie de unidad autosuficiente que debía también resolver por sí misma, con los mismos recursos materiales y humanos, temas relevantes como la alimentación diaria de todas las personas, el transporte permanente, los gastos de administración y, eventualmente, las emergencias que acontecían con frecuencia siempre variable.

Esta organización del trabajo tenía una directa relación con la edad y género de los miembros de las familias. En la mayoría de los casos estos oficios de circo fueron involucrando o cautivando a sus integrantes desde temprana edad. De esta manera, y generalmente desde niños, los integrantes del circo se rotaban entre los distintos actos. Así lo señala "la Colombiana", dueña del circo Las Águilas Doradas: "Todos mis hijos (trabajaban en el circo). Unos eran payasos, otros eran trapecistas, hasta que se jue haciendo el circo, jue creciendo, creciendo y los artistas todos aquí siguen siendo mis hijos. Mi esposo era trapecista, pulsario, jue payaso también (sic)"[141].

[140] Tony Caluga, el payaso más grande de Chile/Réquiem de Chile. TVN. 2018.
[141] Colombiana. *Making Off El circo de Las Montini* – 2002. Teleseries y series TVN. 2018 (Consultado en Abril de 2022)

También, se puede observar esta multiplicidad de tareas en el relato de María Farfán Gauthier, que cuenta sobre sus primeros recuerdos en el circo:

> "De lo primero que yo hice en el circo fue ordenar los horóscopos. Tenía que doblar la hojita de la suerte y meterla dentro de un sobre (…) Así empecé, ese era mi juego. Después me mandaban a contar cancioneros de diez en diez, y tenía que ir entregando e ir anotando, 'entregué a fulano diez, al otro diez más'. A eso me dedique. No me los podían sacar del cajón. Siempre me dieron ese trabajo. Entonces yo entregaba, 'ya, le entregué diez' y si quería diez más, diez más a los tonys que vendían los cancioneros. El que vendía cada cancionero recibía un porcentaje, pero de ahí también a mí me pagaban. Y yo juntaba ese dinero.
>
> (…) Después fue lo mismo con los dulces. Me decían 'aquí hay calugas, aquí hay turrón, aquí hay galletas', se vendía el barquillo, lo hacía un caballero. Me decían 'tú tienes aquí, te dejo los paquetes y tú se los pasas a los cabros', mientras ellos trabajaban yo tenía que cuidar la mercadería, entonces a eso me dedicaba"

Así, se iban entrelazando los elementos propios de la organización del trabajo y la forma en que se generaba y percibía el dinero por parte de los miembros del circo.

Adicionalmente, es necesario destacar un elemento fundamental en la organización laboral del circo tradicional, la flexibilidad en tiempos de crisis asociado al componente de base familiar de la empresa[142]. Al funcionar como empresa familiar donde no existían contratos que obligaran a los dueños a pagarles un sueldo estable a sus trabajadores, se conseguía hacer los ajustes necesarios de acuerdo a las contingencias y de esta forma podían mantenerse los circos durante los meses de inactividad[143].

Otro elemento a tener en consideración es la organización de las actividades cotidianas. Una de ellas se encontraba asociada a la higiene, y es aquí donde se puede observar una relación con la comunidad en la que se instalaba el circo. Las palabras de Sonia Arroyo permiten una aproximación a ello:

> "Ahora, para bañarse, lo que pasaba para bañarse y para las necesidades, había que conseguirse una casa. En esos años la gente era muy voluntariosa, no había quien te negara eso, también para el baño mi mamá tenía en un rincón una tablita, y ahí nos bañaban a nosotros, con latones, porque no había plástico. Ahí mismo se calentaba el agua y uno se lavaba.

[142] Ilan Oxman et al., *La gran familia. Una gira por el circo chileno*. Op. Cit P. 21
[143] Ilan Oxman et al., *La gran familia. Una gira por el circo chileno*. Op. Cit. P. 21

> Por otra parte, para hacer nuestras necesidades, uno iba a las casas. Tú llegabas al pueblo, y decía mi madre 'parece que allá tienen cara de buena gente'. Entonces íbamos todos para allá.
>
> Así se crió la gente en el circo, no como dicen, que se ha hablado tanto. Se hablaba mal de nosotros, que tirábamos las cosas, que éramos sucios, pero no era así. Si en las mismas casas nosotros tenemos testigos, gente que todavía vive. Con decir que, a veces nos recuerdan a nosotros de buena manera, inclusive muchas veces no te cobraban. Otras veces había que pagar porque la gente al año siguiente ya se avivaba."[144]

A través de este relato es posible acercarse a la forma de solución de las necesidades cotidianas que encontraban los miembros del circo, y cómo para ello era necesario relacionarse con la comunidad que los recibía.

Sumado a la organización interna de cada circo, se ha desarrollado una institución mayor que tenía relación con los intereses comunes de los miembros de las familias circenses, el Sindicato Profesional de Artistas de Circo. A través de esta organización se han conseguido una serie de beneficios para dichos artistas[145]. Dentro de estos beneficios se encuentran el mausoleo para los miembros del sindicato en el Cementerio General de Santiago, la rebaja tarifaria para el transporte en Ferrocarriles y el aseguramiento de la jubilación para los artistas. Este último punto, junto con otros elementos conseguido durante la presidencia de Abraham Lillo Machuca, el tony Caluga, a través de la Ley de artistas[146] promulgada el año 1964 y derogada en 17973 con la implantación de la dictadura cívico militar y el modelo de jubilación a través de AFP derivado de esta[147]. y que se puede comprender a través de las palabras de Carlos Gajardo, conocido artísticamente como Cuchara:

> "Presidente del sindicato circense por muchos años, él consiguió algunas cosas buenas para el circo, como la jubilación. Se consiguió un decreto especial para los niños del circo y en el circo tenemos enfermeras, arsenaleras, arquitectos, entonces ya no somos los parientes pobres de los artistas. Y esas leyes las consiguió el abuelo Caluga"[148].

---

[144] Sonia Arroyo
[145] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 101
[146] Ley 15478. Incorpora al régimen de previsión de la caja de empleados particulares a los actores de teatro, cine, radio y televisión, artistas circenses, animadores de marionetas y títeres, artistas de ballet, cantantes y coristas, directores y ejecutantes de orquestas, coreógrafos, apuntadores, folkloristas, traspuntes y escenógrafos, autores teatrales, libretistas y compositores. Ministerio del trabajo y previsión social. 1964
[147] Sindicato de artistas circenses de Chile. Sobre nosotros. www. Sindicatocircense.cl Consultado en Abril de 2022
[148] Carlos Gajardo. Tony Caluga, el payaso más grande de Chile/Réquiem de Chile. TVN. 2018.

De esta manera, se puede apreciar que existían dos ámbitos de organización del trabajo, una de manera familiar, que se articulaba en torno a las características de cada circo y otra de manera más extendida y que representaba los intereses comunes de los circos nacionales.

Números artísticos, cábalas y tradiciones

Los números artísticos del circo tradicional son una de las características principales de éste. De la mano con los números, van las distintas cábalas y tradiciones que son propios de los miembros del circo.

Dentro de las diversas costumbres, propias del mundo circense se encontraban aquellas que tienen relación con el aseo y presentación de la pista en la que se presentaban los artistas. Una de ellas era la indicación que tenían los libreas, técnicos encargados de la instalación de la carpa y la pista, de "barrer de afuera hacia adentro para luego recoger el polvo y depositarlo dentro del perímetro de la carpa"[149], de este modo, la suerte no se saldría de la pista y tendrían éxito en la ciudad en la que se encontraban. Una vez realizado esto, existía la prohibición de transitar sobre la pista hasta que comenzara la función, de modo de consagrar la pista como un "espacio diferenciado sobre el cual no debiesen influir los hechos de la vida cotidiana"[150]. Esta idea de diferenciación entre vida cotidiana y espectáculo también se representaba en la prohibición a las mujeres de tejer al interior de la carpa. Así, las prohibiciones que existían, y que perduran en la actualidad, "sobre la realización de tareas domésticas en el espacio circular (la pista) son categóricas, circunscribiéndolo a la ejecución de actividades ligadas al espectáculo y potenciando su fuerza simbólica al separarlo de labores pertenecientes a otros ámbitos"[151].

En adición a lo anterior, existía la cábala ligada a la venta de la primera entrada en una nueva locación. Si esta era vendida a un hombre, se creía que el espectáculo iba a tener buena recepción y ventas en esa ciudad[152].

[149] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 50
[150] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 51
[151] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 51
[152] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 50

Esto puede asociarse a la idea de éxito asociado a lo masculino que, en una época marcada por la presencia al interior de la sociedad de un patriarcado bastante marcado, y que generó instancias relacionales marcadas por las diferencias de género establecidas por este fenómeno y que se reproduce en las expresiones asociadas a cábalas y tradiciones no solamente al interior del circo, sino que en la sociedad chilena del siglo XX en general. Estas relaciones se explican también desde el concepto mismo de patriarcado, que corresponde al producto de una "organización social que sitúa al hombre o "padre" como jefe de familia y máxima autoridad, en la que la mujer y los hijos se encuentran subordinados bajo su dominio"[153]. De esta manera, se asocia el poder adquisitivo del hombre al éxito de las funciones propias del espectáculo.

Silvia Olivares agrega además que:

> "Igual que los actores, que tienen el 'mierda, mierda, mierda', hay gente de circo que se persigna. Hay otros que tienen un traje que lo ocupan solo para el debut, para que les salga bien su actuación. Para los números siguientes se ponen cualquiera, pero ese es el traje de cábala para no fallar los actos y que les salga todo bien"[154].

En este punto, se puede observar en primer lugar, la similitud que existía entre distintos rubros del mundo del espectáculo, estableciendo una relación entre los ritos propios de los actores de teatro antes de comenzar la función con las creencias del mundo del circo. En segundo lugar, se pueden relacionar estas prácticas a las propias del siglo XX asociadas a la cultura popular principalmente.

De la mano con las cábalas presentes entre los artistas, se encontraban las tradiciones presentes en las vivencias culturales de los miembros de los circos tradicionales. Estas se podían apreciar principalmente durante el mes de Septiembre.

Una de estas tradiciones era un campeonato de fútbol que se realizaba entre los diversos circos del país, el que surgió como "iniciativa de antiguos miembros para

[153] Fernanda Abarca, "Mujeres directoras en el cine chileno. La ficción del género en el cine de ficción" (Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales, Universidad del Desarrollo, 2019) P. 14

[154] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 114

generar un espacio de encuentro y amistad entre los circos luego del auge asociado a las Fiestas Patrias"[155]. Y así lo recuerda Silvia Olivares, expresando que:

> "Como dos o tres semanas antes de que termine la temporada hay un campeonato de futbol entre los circenses. Cada circo compite con su equipo. Entonces se arriendan unas canchas y el primer día de inauguración se hace un desfile con carros alegóricos. Cada circo va vestido con un color distinto y presenta a su reina. Al iniciar el desfile los acróbatas van saltando, otros van haciendo sus ula-ula, malabarismos y todas esas cosas. La mejor presentación gana un premio"

En este punto, se observa la relación entre circo tradicional y otra expresión cultural y social propia de la sociedad chilena, como lo es el fútbol. Si bien este campeonato surge desde la intención de compartir entre las familias circenses, a través de sus múltiples ediciones, el campeonato fue incorporando a figuras del mundo del deporte, con el contacto con clubes como Colo-Colo y Universidad de Chile, con quienes se formaron vínculos que permitían juntar estos mundos y luego, ser visibles por la comunidad. De esta manera, se relaciona la cultura deportiva asociada al fútbol que presentaba una gran impacto en la sociedad con la artística, representada en el circo.

Así, comprendiendo las distintas cábalas y tradiciones que representan a las empresas de circo, se puede explicar otro gran elemento cultural del circo tradicional chileno, los números artísticos.

Para comprender de mejor manera los números artísticos y la forma en que estos se relacionan con las relaciones familiares y organización del trabajo señalado anteriormente hay que tener presente el origen de los artistas. Al respecto, es posible apoyarse en una idea fuerza presentada por Milenko Lanisbat, que señala que la mayoría de las personas que trabajaron en el circo tradicional nacieron y crecieron al interior de una carpa de circo[156]. De esta manera, entre quienes nacieron, crecieron y se desarrollaron dentro de una familia de circo tradicional existía la idea de que "su vida entera está atada a ese mundo, es decir, que ha sido desde siempre ahí. No son los artistas circenses quienes se han puesto en el circo eligiéndolo como profesión, oficio o hobby: quienes forman parte del circo tradicional no llegan a ser artistas de circo porque, en realidad, lo han sido

[155] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 102
[156] Milenko Lanisbat, "Circo tradicional en Chile. Forma de vida y la imagen del arte", *Culturales*. Volumen 1, número 1 (2017), P. 59

siempre"[157]. Sin embargo, el estar ligado a la actividad circense, no significa que quienes la realizaban no se relacionaban con las comunidades y el entorno que los rodeaba, ya que como se mencionará en el capítulo siguiente, existían múltiples instancias de sociabilización y cooperación entre quienes pertenecían al circo tradicional y quienes no formaban parte de este. Desde encuentros en espacios de ocio, como bares o plazas, hasta colaboración en actividades como armado y desarmado de carpa o alimentación de los grandes animales señalados con anterioridad.

Uno de los números más representativos del circo tradicional es el de los payasos, el cual Oxman señala que "es el nombre genérico para todos los payasos y augustos encargados de los actos cómicos en los circos"[158]. Nos señala además, que tanto en Chile como en Argentina, se ha generado una dupla que se contrapone entre el "clon" o "clonesa" (palabra derivada del *clown,* de la tradición circense europea) que representa a un personaje elegante que realizaba un papel de hombre justo, y la figura del tony, que hacía reír al público mediante sus torpezas[159]. Esta figura se establece en Chile, debido a que son figuras que adoptan roles reconocibles por los espectadores "los roles se definen: el rico y el pobre, el sabio y el tonto, el que da y el que recibe las bofetadas, aunque en el juego de opuestos de los payasos, el tonto es el sabio y el vencedor es el vencido"[160]. A partir de ello, es posible relacionar las dinámicas que se podían observar en el día a día a menor escala, se veían exacerbadas en el espectáculo.

En el video de archivo de TVN, sobre el *making off* de la teleserie *El circo de las Montini*, Joaquín Maluenda, perteneciente al circo los Tachuelas, explica la dinámica presente en la idea anterior. De esta manera señala que:

> "Hay 3 clases de payasos: el clon, el clon es un payaso que es serio, que por ejemplo uno hace una torpeza y le dice 'no imbécil, aprende a pronsuniar'. Como el payaso que quiere dárselas de elegante, pero igual es tonto igual. El tony es el que se case, el que quiere subirse a la silla. Es sinónimo de torpeza. El payaso no, es más ágil. El tony es más torpe, el payaso es más ágil, más picaresco"[161]

[157] Milenko Lanisbat, "Circo tradicional en Chile. Forma de vida y la imagen del arte". Op. Cit. P. 62
[158] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 55
[159] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 55
[160] Beatriz Seibel. *Historia del circo.* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993). P. 40
[161] Joaquín Maluenda. *Making Off El circo de Las Montini* – 2002. Op. Cit.

Dentro de los payasos (tomando el término ampliado a los distintos tipos señalados anteriormente), es posible reconocer un elemento característico: el nombre artístico, el que "identificándose con adjetivos lúdicos que lo separan del hombre detrás de la máscara más pequeña del mundo, la nariz de payaso"[162]. De esta forma, se reconocen nombres de payasos del circo tradicional como Caluga, Pollito Pérez, Zanahoria, Lechuga y Lechuguita o Copucha, Cuchara y Chirola, entre muchos otros [163].

Junto con los payasos, un número artístico característico del circo tradicional es el de los musicales. Los números musicales tenían principalmente dos grandes funciones: la de estar a cargo de la invitación a la comunidad mediante el convite y la de musicalizar los números durante la función [164]. En este punto, cobra importancia debido a que, como se ha señalado en capítulos anteriores, el convite era uno de los principales elementos que sostenían al circo tradicional en el sentido en que si se realizaba un convite exitoso, existía la posibilidad de vender la totalidad de entradas para las funciones y así garantizar el ingreso económico y la asistencia de público a la función. De manera que era un sustento monetario y artístico al circo. Junto con ello, el convite a través de la música logra integrarse en el recuerdo de quienes fueron espectadores del circo tradicional y, como se verá más adelante, forma parte de la concepción artística-cultural que se tiene en torno al espectáculo circense.

En cuanto a la musicalización de la función, también es necesario destacar el rol que cumplía la banda dentro del espectáculo. Y es que, especialmente en los circos pequeños y medianos, no se encontraba la posibilidad de acceder a herramientas de audio que pudieran cumplir con las necesidades del espectáculo a través de música envasada, tanto por su alto valor económico, como por la escasez de los mismos en el Chile de mediados de siglo XX. De esta manera, para acentuar las emociones, generar espacios de tensión y atención entre los espectadores (como era el momento de las presentaciones de trapacistas, contorsionistas o fuerza capilar), acentuar las risas en las presentaciones de payasos y cómicos, o llevar el ritmo en números de malabarismo, y presentaciones de animales, la banda era la encargada de cubrir estas necesidades dentro del espectáculo. Así, con

[162] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 57
[163] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 57
[164] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 62

instrumentos de viento, como trompetas, de percusión, como bombos y platillos y de cuerdas como guitarras se generaba la dinámica propia entre números artísticos y música. Dinámica que era reconocible por parte de los espectadores y le entregaba protagonismo a los músicos, que podían incluirse también en los números artísticos, principalmente como payasos.

En adición a lo anterior, se encuentran los números con animales amaestrados, los que han sido característica y en varios casos, fueron la principal atracción de los circos tradicionales. El uso de animales amaestrados hizo que los circos cumplieran la función de "permitir que poblaciones remotas pudieran apreciar los zoológicos itinerantes, cumpliendo con ello un rol pedagógico al dar a conocer una amplia variedad de animales"[165]. Esto, debido a que se podían apreciar animales como leones, osos o elefantes, que no son propios de esta parte del mundo, y con la llegada del circo se podían acercar y ser conocidos a gran parte de la población, ya que si bien existían zoológicos con animales exóticos, como el Zoológico Nacional[166] estaban restringidos a un alto valor monetario y principalmente a los habitantes de la capital. Mientras que el circo, democratizaba las instancias de participación con los animales, a través de los convites, la permanencia de los mismos en las ciudades y las funciones propiamente tal. Estas instancias de encuentro trajeron consigo también creencias populares, como que eran alimentados con carne de animales callejeros, como perros y gatos, y que queda expresado en la idea de que "cuando llegaban los circos, desaparecían los perros de alrededor"[167].

En los números en que se presentaban animales era posible reconocer a la figura del capitán, encargado de la realización de los números, adiestramiento y cuidado de los animales.

Sonia Arroyo, nos cuenta cómo fue la llegada de los animales al circo Frankfort:

> "Yo habré tenido unos 13 años cuando llegaron los primeros animales, porque me acuerdo que a los 14 años ya llegaron os animales a todo dar. Mi papá empezó con leones, pero antes siempre existió el número de perritos, eso era de antes.
>
> Después, lo primero que llego aquí fueron los monos, después los leones, todo eso era en el circo Frankfort. Cuando llegó el número de leones, se trajo

[165] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 66
[166] Inaugurado a finales del 1800 en Santiago.
[167] Dicho popular

> a la mona Chita, un mono chimpancé que fue muy exitoso. Con ella trabajamos en Alameda con San Martín y eso fue todo un tiempo muy exitoso".

El caso particular de la mona Chita es necesario resaltarlo, ya que al ser asociada a la película *Tarzán,* contemporánea a la época estudiada, causaba un gran impacto entre los espectadores, quienes asociaban al animal con la película y se mantuvo su imagen en el recuerdo colectivo en torno al circo. Así, al ser un personaje interpretado por varios chimpancés, animales relativamente comunes en los circos grandes, se instauró la idea de la mona Chita como parte de la cultura popular de Chile.

De esta manera, es posible apreciar la manera en que los animales aportaron a la industria circense de la época.

Dentro de lo que Oxman denomina acrobacias y destrezas físicas, se encuentra el número del trapecio volante, que si bien ha ido mutando desde que surge en 1859, para la época del circo tradicional en Chile tenía una organización fija. Así, se componía de un grupo de trapecistas, "conformado por dos a cuatro volantes que se arrojan a las manos del fuerte o portor del grupo"[168]. En este número, destacaron las familias Cárdenas, Ventura y Farfán.

También, se encontraba el acto de fuerza capilar, el cual era realizado por mujeres, especialmente niñas o jóvenes. Estas artistas debían cumplir con características como tener un pelo fuerte y sano, tolerancia al dolor y la constancia necesaria para desarrollar la musculatura asociada a la disciplina. En este acto, la acróbata se suspendía desde su pelo, que contaba con un nudo que la sostenía, y que debía incluir la mayor cantidad de cabello posible, consiguiendo a la vez, un balance que evitara la sobrecarga excesiva en el cuero cabelludo.

Otro número que se realizó durante la época del siglo tradicional en nuestro país, y durante el siglo XX en general, fue el de telepatía. En este tipo de acto eran diversos los mecanismos que existían para que la ilusión, desde la memorización de un código asociado a las cartas de una baraja hasta el uso de *walkie-talkies* con los

[168] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 70

que se comunicaban sin que el público lo notara, que en la época no eran conocidos por gran parte de la población[169].

Eduardo Parra, conocido en el ámbito artístico como "el tío Lalo" recuerda en una entrevista para el diario *La Hora* su acto de telepatía y cómo este era percibido por los espectadores.

> "En esos años (década de 1960) trabajé en un circo, donde aparte de tocar la guitarra el empresario nos exigía hacer otro número. Así es que aprendí telepatía con mi hija Clarita. Entonces la gente quedaba asombrada, decían que yo era un mago, un brujo, que trabajaba con Satanás. ¿Cómo adivinaba tanto? Fuera de lo que pagaba el empresario veíamos la suerte con cartas que nosotros mismos hacíamos y que eran las mismas para todos"[170].

De esta forma, se observa la reacción de los espectadores a estos números asociados a la ilusión. Y al no tener una explicación a simple vista, la buscaban en lo sobrehumano.

Invitación a la comunidad.

Parte importante de la relación entre el circo tradicional y la sociedad chilena de la época se ve representada en el recurso publicitario del convite. Este recurso consistía de realizar un desfile por las calles del pueblo anunciando la llegada del circo. A través del uso de sus vestuarios de función, la muestra de los animales que el circo poseía como elefantes o perros adiestrados y la música (que en el caso de los circos que poseían bandas era en vivo), los artistas se acercaban a su público y los invitaban a asistir a las funciones. También se iba anunciando a través del recorrido los horarios de las funciones. Así lo recuerdan los hermanos Eduardo y Luis Inostroza González, pertenecientes al circo Alondra.

> "Antes salía la banda del circo (…) salían los músicos por las calles invitando a la gente y anunciando la función del circo con una bocina de cartón o de tarro porque no habían megáfonos como actualmente hay o equipos de propaganda. Esta noche el circo esta noche el circo. No se olvide, gran función de circo. Había que ponerle bueno, había que inventar cosas de la cabeza para entusiasmar a la gente.

[169] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 65
[170] Eduardo parra en Cristian Arévalo. Los 86 años de circo del Profesor Lalo Parra. Santiago 13 de Agosto de 2004. Diario La Hora. P. 19

A pie recorríamos todo el pueblo y después llegábamos a la tarde a descansar un ratito y en la noche salíamos a tocar que se yo, a la punta de la esquina de la plaza allá, ahí tocábamos una hora antes que empezara la función y llegábamos justo cuando la función iba a empezar y entrabamos pa adentro (sic) y ahí empezaba la función”[171].

CONVITE. DÉCADA DE 1980. ARCHIVO FAMILIA MONSÁLVEZ

CONVITE. DÉCADA DE 1980. ARCHIVO FAMILIA MONSÁLVEZ

[171] Circo Alondra. Un viaje por la historia del circo vigente más antiguo de Chile. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. 4/09/2020

Mediante las fotografías y el relato presentado, es posible visualizar los elementos presentes en los convites señalados anteriormente. En ellas también se puede apreciar la manera en que las personas se acercaban a los artistas para observarlos e informarse.

> "Todos estábamos ansiosos de ver aparecer a los leones. Los habíamos visto el día anterior, en lo que se llama el convite, el momento en que salen los artistas por las calles a cautivar espectadores para que asistan a las funciones, llamando con altavoces a su espectáculo, haciendo propaganda con afiches y repartiendo volantes. Iban en una camioneta toda destartalada. El conductor manejaba y, además, anunciaba: Gran circo nacional. Estamos al lado de la cancha de futbol, muy cerca de las ramadas. Hoy tres funciones: matiné, vermut y noche. Palco, 100 escudos, platea a 20, platea alta a 10 y galería a seis."

A través de este relato de un espectador, se pueden reconocer los elementos propios del convite, tal como la ubicación, los valores de las distintas ubicaciones para ver el espectáculo y la manera en que se anunciaba. En adición, se anunciaban los espectáculos que se presentarían, al anuncio de "venga a ver sus 20 payasos, los reyes de la risa, los indios ihuayatas, lanzadores de cuchillos, los San Martín, trapecistas suicidas (…) iba acompañado por la mujer de goma, el malabarista, el payaso niño, el payaso adulto, junto a un león enjaulado".

Junto con lo anterior, existió una forma de invitar a la comunidad asociada a la cotidianeidad, donde se establecían relaciones de contribución entre las compañías circenses y los miembros de las comunidades. En este sentido, son los espacios de distención en los que miembros del circo se relacionaban principalmente con los hombres de las casas, en donde entre comida, alcohol y conversaciones se instaba a que los miembros de la comunidad local asistieran a las funciones.

Así, especialmente en las localidades (principalmente rurales) en que el público no contaba con los recursos económicos necesarios para poder asistir a la función, se generaba un sistema de trueque en donde a cambio de una entrada para el espectáculo, los pobladores les otorgaban víveres o elementos útiles para los miembros del circo[172]. Estos elementos entregados para el intercambio también se relacionaban con la zona a la que llegaban las compañías. Así, en zonas agrícolas eran comunes los intercambios de entradas por quesos, gallinas, o legumbres, por

[172] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 27

ejemplo, en los campamentos mineros del norte del país la posibilidad de asistir a la función se retribuía principalmente con fichas de las pulperías pertenecientes a las oficinas en que se encontraban y de esta manera, los miembros del circo podían canjearlas por diversos bienes de consumo en dichos establecimientos[173].

Ligado a la idea anterior, se encuentra la relación espontánea que ocurría tanto en los niños como en las mujeres al momento de la llegada del circo.

Por una parte, se encuentra la relación entre los niños. Para ejemplificar esto, es posible apoyarse en las memorias de Sonia Arroyo, quien relata el interés que tenían por conocer la cotidianidad de los niños que vivían en los lugares a los que llegaba el circo. La artista señala que "una amiga que tengo decía vamos a la escuela a mirar cómo van los niños, y partíamos todos a mirar y los niños nos miraban", y en un diálogo con una profesora que se encontraba haciendo clases en una escuela de Panguipulli, se puede observar cómo se realizaban espontáneamente las invitaciones. De esta forma, cuenta que la profesora le pregunta,

> "¿y qué haces?, yo hago baile, ¡vayan al circo a vernos! Fue ahí que empezaron a saltar todos los niños del colegio y decían ya, cuando llegue el circo todos vamos a ir, sabemos que su vida es de mucho sacrificio, y mi amiga les respondía sí, pero yo encuentro que ustedes son más sacrificados"

Otro elemento que complementaba el convite y la invitación informal en espacios de distracción era el uso de la publicidad a través de los periódicos. En ellos se señalaban los principales atractivos y la información necesaria para que los espectadores pudieran asistir a las funciones, acompañado de imágenes que permitieran ilustrar dichos elementos e incentivar la asistencia.

[173] Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Op. Cit. P. 27

Afiches publicitarios del circo internacional Tony Caluga. 17 de Septiembre de 1965. Diario La Tercera de la Hora, Santiago de Chile. Archivo personal familia Lillo

A través de estos ejemplos es posible apreciar las principales características que presentaba la propaganda en la prensa escrita, siendo los principales la fecha y lugar en la que se encontraba el circo en cada localidad a la que asistían, los números artísticos que lo caracterizaban, los diversos precios para asistir a las funciones, diferenciados principalmente por edades y ubicación al interior de la carpa y los horarios de las funciones.

A modo de cierre de este capítulo, es posible señalar que para cumplir el objetivo de describir las características culturales del circo tradicional chileno en la segunda mitad del siglo XX se recopilaron una serie de testimonios presentes en diversas fuentes. De esta manera, se caracterizaron las relaciones familiares al interior del circo tradicional, elemento clave para comprender su funcionamiento. Esto, junto con características como la itinerancia, los números artísticos propios del circo tradicional y la manera en que estas características se insertaban en un contexto local propio.

A partir de estos elementos revisados en este capítulo, y la contextualización que se realizó en el primero, se da paso al último capítulo de esta investigación que integra ambos elementos y busca establecer el impacto cultural que tuvo el circo tradicional en Chile durante la segunda mitad del siglo XX.

Capítulo tres: impacto del circo tradicional en la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX.

El presente capítulo tiene como objetivo determinar el impacto que tuvo el circo tradicional al interior de la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX. Para lograr este propósito, se trabajará en base a tres tópicos que guiarán el trabajo a lo largo del capítulo: la relación entre circo y comunidad; la mirada del espectador; y por último, la permanencia del circo en la memoria.

Para lograr el cumplimiento de dicho objetivo, se trabajará principalmente sobre un análisis directo de fuentes de investigación oral. Este análisis se realizará en base a los resultados de una entrevista en profundidad aplicada a quienes fueron espectadores del circo tradicional en Chile durante el período investigado (décadas de 1960, 1970 y 1980). Dentro de la muestra a la que se le aplicó la entrevista se encuentran personas que en el tiempo en que asistían al circo se identificaban en distintos estratos sociales (bajo, medio o alto), y que asistían al espectáculo en variados sectores de Chile, comprendidos desde el campo, pasando por la capital y llegando a la zona costera, lo que permite comprender de manera completa y complementada las distintas percepciones que tenían los asistentes sobre la función, la manera en que se sociabilizaba en torno a la misma y la relación que existía en el día a día cuando se instalaba un circo en las ciudades en que se encontraban los entrevistados. Y para complementar el análisis señalado, también se realizará un análisis de fuentes documentales mediante el estudio de afiches publicitarios y notas de prensa que permitirán comprender la relación entre el circo tradicional y la sociedad chilena en los espacios culturales y sociales de la época.

Junto con ello, se realizará una síntesis de los elementos trabajados en los capítulos anteriores para poder articularlos de manera que se logre comprender el sentido de esta investigación y cumplir con los objetivos planteados, especialmente con el objetivo general de esta tesis de poder analizar el impacto cultural del circo tradicional en Chile en la segunda mitad del siglo XX.

Como se señaló en el capítulo anterior, si bien el circo tradicional se articulaba en torno a la familia, existía una relación entre los miembros circenses y las comunidades a las que llegaba el circo tradicional. En este sentido, se puede plantear esta relación tanto desde la mirada del artista, revisada anteriormente,

como desde la perspectiva del espectador. Es desde esta última, que se comprenderá en su mayoría la interacción que existía entre ambos grupos para el presente capítulo, y la forma en que esta interacción ha ido cambiando a través del tiempo para así poder establecer una comparación histórica y una proyección hacia cómo se podría desarrollar estas relaciones a futuro.

Relación entre circo y comunidad

"Desde el inicio de sus actividades hacia fines de la década de 1980, en Chile no ha habido ningún año sin circo ni, podríamos agregar, nadie que no sepa reconocerlos"[174]. Esta afirmación permite comenzar a comprender la relación que existe entre circo y comunidad, ya que señala que el circo ha permanecido presente en la cultura nacional a través del tiempo.

A partir de lo señalado, es posible proponer que la relación entre el circo tradicional y la sociedad chilena ha sido a la vez, esporádica y permanente. Por una parte, se puede decir que es esporádica debido a la itinerancia propia del circo que se ha explicado en el capítulo anterior, en donde las distintas empresas circenses se establecían por un breve período en cada localidad visitada. Y por otra, se pude señalar que era permanente debido a que las dinámicas sociales y culturales que se desarrollaban se volvían a repetir cada vez que llegaba el circo, año tras año. De esta manera, se puede comprender cómo, mediante el carácter nómade propio de la actividad circense, "se transmitía a todo el país otros aspectos del ser humano, la diversión, lo mismo que la transmisión de valores, muchos de ellos presentes en la construcción de la identidad nacional"[175]. Así, con la presentación de un mismo espectáculo, se establecía una conexión cultural a nivel nacional que traspasaba límites geográficos y estratos sociales.

A partir de lo señalado, se desprende que, una de las formas en que se puede observar el vínculo cultural entre el circo tradicional y la sociedad de la época es a través de la publicidad que se realizaba en la prensa escrita. Así, "el aviso del periódico se utiliza mucho para llamar la atención, reproduciendo miméticamente esa sensación acústica del llamado, y que el circo hace en "el convite" a través de

[174] Amparo Fontaine. Op. Cit. p. 49
[175] Mauricio Vico en Ilan Oxman, *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile*. Op. Cit P. 137

altavoces”[176]. De esta manera, se daba a conocer, al igual que en el convite, el circo que llegaba al territorio, la fecha en que llegaban, las funciones que se iban a presentar (tanto los números principales como los horarios de las mismas, siendo estos últimos en la gran mayoría de los casos, matiné, vermut y noche), los valores de las entradas y el lugar en que se establecían.

Es mediante el uso de tipografía e imágenes características utilizadas en los periódicos, que el circo tradicional hacía que los avisos publicitarios fueran reconocibles por la población y potenciales espectadores. Este es el caso de “ilustraciones de estrellas, rostros de payasos, leones, elefantes sobre una pequeña tarima, o la imagen famosa del domador de leones”[177], que permitían llamar la atención y asociar visualmente la publicidad a la actividad circense. Junto con ello, el uso del fotomontaje y el *collage* también se utiliza como herramienta estética publicitaria para atraer e informar el espectador, especialmente a partir de la década de los 60 cuando se comenzó a modernizar la industria de la imprenta y fue posible incorporar dichos elementos visuales[178]. Este método publicitario puede verse ejemplificado en la siguiente imagen, correspondiente a una publicidad del circo Las Águilas Humanas presente en el periódico La Estrella de Valparaíso del año 1960.

[176] Mauricio Vico. Op. Cit P. 126
[177] Mauricio Vico. Op. Cit. P. 126
[178] Mauricio Vico Op. Cit. p. 127

Afiche publicitario en el diario La Estrella. Valparaíso, martes 18 octubre 1960. Archivo Biblioteca Santiago Severín, Valparaíso.

En el afiche es posible reconocer los elementos señalados anteriormente: la sobre posición de fotografías que permitían ilustrar los actos que se buscaban resaltar, la fecha del debut en la ciudad y las ubicaciones para ver el espectáculo con sus respectivos valores.

Lo anterior también es posible observarlo en la publicidad del día del debut, donde se explicitaban los días de las funciones, y el lugar en que estaba instalado el circo, en este caso, el Estadio Barón, además de lo señalado en el apartado anterior. Cabe resaltar en este punto que, en este caso particular, se pudieron encontrar afiches previos a la fecha del debut y del mismo día, pero luego de esa fecha no se encontraron más alusiones al espectáculo circense, por lo que se podría deducir que una vez iniciadas las funciones, el método publicitario cambiaría a la difusión a través del convite o medios de comunicación que tuvieran recepción inmediata, como la radio.

Afiche publicitario en el diario La Estrella. Valparaíso, jueves 20 octubre 1960. Archivo Biblioteca Santiago Severín, Valparaíso.

Estos elementos propios del afiche publicitario circense se encuentran presentes en los anuncios tanto de los denominados circos grandes como de los circos medianos y pequeños. En base a los archivos analizados, el mayor cambio que existe entre ellos es el tamaño que ocupaban los afiches en relación con la página del periódico. Sin embargo, componentes como fotografías de actos característicos y las fechas y horarios de las funciones son constantes en la mayoría de ellos (ver anexo 1).

Lo anterior es posible relacionarlo con la hipótesis planteada en esta investigación en el sentido en que el acceso a la prensa escrita era un medio de comunicación democrático, en el sentido en que existía una gran variedad de periódicos, orientados para que la mayor parte de la población pudiera acceder a su contenido.

Otro de los elementos propios del circo tradicional chileno que se daba en la relación entre circo y comunidad era la colaboración en las tareas cotidianas. Esto, debido a que, debido a la itinerancia ya descrita y que es propia de la actividad circense, los artistas (especialmente las mujeres y quienes se encontraban a cargo de actividades asociadas a las labores domésticas) buscaban apoyo en las familias de las ciudades y pueblos que residían en sectores aledaños al espacio en que se erguía la carpa. Esta relación colaborativa se observa plasmada en los recuerdos de Jacqueline, quien nos menciona que:

> "Alrededor del circo había una población (…) y ahí la gente de circo tomaba pensión, les daban almuerzo la gente que vivía ahí, le lavaban la ropa, le planchaban, dinamizaba bastante a la población cercana del circo (…).
>
> (…) La gente que a lo mejor, en la época en que yo iba a al circo en los 70, 80 no podían pagar una entrada sí se relacionaban igual con el circo. Iban a ver a los animales por fuera, iban a ayudar a armar y desarmar el circo, a darle comida a los animales, y a ellos les daban entradas para que asistieran. Entonces igual las personas, sobre todo los jóvenes que no podían pagar a veces, se relacionaban con el circo prestándoles algunos trabajos"[179].

[179] Jacqueline, entrevistada por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

De esta manera, se observa el modo colaborativo en que se desarrollaban las relaciones sociales entre el circo y los habitantes de los territorios. Estas relaciones, generaban también que la comunidad se presentara receptiva al momento de recibir la noticia de que se instalaba una carpa de circo en su pueblo o ciudad; ya que, además del espectáculo propiamente tal, también era posible que con la presencia de esta actividad, pudieran generar ingresos económicos, que aunque no fueran una gran suma de dinero, sí aportaba en la economía familiar. Además, es posible observar la manera en que el espectáculo realza el sentido familiar, donde aunque se podría pensar que era un espectáculo ideado exclusivamente para el público infantil, lograba asociarse con los adultos, quienes también disfrutaban de los números artísticos.

Mirada del espectador

En adición a los elementos señalados anteriormente, y para poder determinar el impacto cultural del circo tradicional en la sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XX, es imprescindible conocer la perspectiva de quienes participaban de las dinámicas que se vivían entre los integrantes del circo y los miembros de la comunidad.

Para sustentar la hipótesis planteada en esta investigación que señala que el circo tradicional chileno como manifestación cultural, tendría un impacto unificador en la sociedad chilena durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, se accede a los testimonios de quienes fueron espectadores del circo tradicional. Esto en base a los planteamientos de Chartier, quien, en *El mundo como representación*, señala que dentro de las modalidades del trabajo histórico que tienen relación con el mundo social. Dentro de ellas, se encuentran las prácticas que tienden a reconocer una identidad social, las cuales exhiben una manera propia de ser en el mundo y significan una forma simbólica un status y un rango[180]. Desde esta perspectiva de análisis es posible enmarcar la hipótesis de esta investigación, debido a que las prácticas sociales que se desarrollaban en el contexto del circo tradicional eran distintas a las que existían por fuera de dicho espacio, configurando una estructura simbólica propia. Esto debido al contexto en que se propiciaban, ya que al ser un espectáculo, generaba un ambiente de diversión, entretenimiento y alegría en

[180] Roger Chartier. *El mundo como representación*. (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992).

donde la disposición de los asistentes estaba orientada a participar en las relaciones propias del circo. También, se percibía este momento como un instante y un espacio de encuentro al interior de la comunidad. En palabras de Daniela Fernández, espectadora en la década de 1970 en la ciudad de San Antonio, de la región de Valparaíso, "la ciudad o la parte donde llegaba el circo, se revolucionaba con su llegada. Uno esperaba ir al circo"[181]

Toma relevancia la experiencia del público del circo tradicional cuando se analiza desde la perspectiva de que "en los pueblos se espera la llegada de los circos como una de las pocas diversiones del pueblo, mientras que en las ciudades se les asocian las celebraciones dieciocheras y las fondas y ramadas, mientras que en el litoral costero se suma a las aventuras del verano"[182]. A partir de esta realidad, es posible comprender las distintas miradas de quienes formaban parte del respetable público (forma que tienen los artistas de circo de referirse a quienes asisten a las funciones), y representaban a los destinatarios del espectáculo.

Uno de los elementos señalados que se ve reflejado en las palabras de los espectadores es la asociación que se tiene entre las fiestas patrias[183], el mes de Septiembre en general y la época de primavera con la llegada de los grandes circos a las distintas ciudades del país. Esto se puede ver reflejado en las palabras de Angélica Araya, espectadora del circo durante la década de los 80 en la ciudad de Santiago, quien al preguntarle sobre el primer recuerdo que tiene cuando se le habla del circo comenta que es:

> "Septiembre. Era típico del circo, que llegaba Septiembre la época del 18, a fines de Agosto, Septiembre entonces era como súper asociado a la primavera porque siempre se ponía algún circo. Yo soy de Santiago, entonces en Santiago había lugares donde se ponían todos los circos que era como en Estación Central, pero además en todos los pueblos, yo vivía en Lo Barnechea, y en todos los pueblos había siempre como un sitio eriazo que aparecía un circo"[184].

Este testimonio permite comprender una característica propia de la configuración social que se establecía y es que, debido a que el circo se establecía en un lugar

[181] Daniela Fernández, entrevistada por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.
[182] Juan Carlos Skewes, et. Al. Ni la frontera, ni la gravedad. Informe final Investigación Participativa sobre el Circo Tradicional en Chile. P. 191
[183] Celebradas el 18 y 19 de Septiembre
[184] Angélica Araya, entrevistada por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

reconocible por la gente, que permitiera por sus características físicas instalar la carpa y cubrir las necesidades propias de la actividad, se generaba un tránsito desde distintos sitios de la ciudad, en este caso de la región metropolitana, que confluía en la carpa del circo.

En el caso de la experiencia que representaba el circo en el pueblo, es posible apreciar el sentido que se le da al espectáculo circense como gran evento en razón a la cotidianidad del mismo. Esto se ve reflejado en el testimonio de Jacqueline, quien asistió al circo principalmente en San Javier, región del Maule, durante la década de los 70 y 80, quien nos comparte su experiencia al decirnos que "nos preparábamos para ir al circo. Era un acontecimiento. Entonces siempre se guardaba la plata para ir al circo"[185].

A partir de la experiencia señalada, se desprenden características sociales y culturales que se presentan a partir de la vivencia y se asocian la hipótesis propuesta en esta investigación, donde las personas que formaban parte de distintos grupos socioeconómicos se encontraban en el circo con mayor o menor facilidad. Era un espacio que albergaba a distintas realidades bajo una carpa y con la premisa de poder presenciar el mismo espectáculo sin distinción económica.

En complemento a lo anterior, está la perspectiva de visitar al circo tradicional en una zona turística del país (parte del litoral central) como lo es Viña del Mar, en la región de Valparaíso, donde el circo llegaba como una constante en las atracciones del verano. A partir del testimonio de Jorge Verschae, como ejemplo de espectador de dicha ciudad desde inicios de la década de 1970 es posible acercarse a esta realidad. Así, nos dice que:

> "me acuerdo las carpas que se instalaban en el estero y que llegaban todos los años en el verano, todas las personas en Viña del Mar sabían cuando iba a llegar el circo. El circo además de anunciar su llegada y pasearse por la ciudad como era antes, con grandes desfiles, el circo se instalaba todo el verano. Entonces más que llegar y estar algunos días haciendo una funcione como son los circos itinerantes de pueblo normalmente, estas eran instalaciones que estaban tres o cuatro meses instalados en Viña haciendo las funciones. Entonces más que modificar el comportamiento o los hábitos de la ciudad eran parte de lo que era Viña en esa época, de lo que era el verano en esa época. Un verano sin circo no existía, no existía la imaginación respecto a eso. Y de repente puede que se haya ido uno, pero

[185] Jacqueline. Op. Cit.

> llegaba otro y a veces habían dos o tres circos en el mismo estero, más la feria de juegos que aún se instala ahí en el verano" [186]

A partir de estas palabras, es posible identificar la manera en que el circo tradicional se establecía como parte de la vida cotidiana de los vecinos de Viña del Mar, quienes estaban habituados a la presencia de los artistas y las carpas en la ciudad y la manera en que se establecía una interacción entre ellos. Así, se enraizaba en el imaginario de la población la presencia del circo como parte de la misma ciudad.

Este testimonio se complementa con la experiencia de Daniela Fernández, quien asistió al circo en la ciudad de San Antonio, también en la región de Valparaíso, y que en adición fue vecina de una familia de artistas circenses que tenían una casa en dicha ciudad, que recuerda las impresiones que generaba la llegada del circo a la localidad. En sus palabras,

> "llegaba el circo y uno cuando veía las carpas que se estaban montando era una alegría y uno solo quería que los papas nos dijeran cuando estaban las entradas, porque había que ordenarse porque siempre eran los fines de semana (…) la ciudad o la parte cuando llegaba el circo como que se revolucionaba y había un respeto único por los personajes, y solo el hecho de que cuando pasaban haciendo las propagandas, en ese tiempo exponían en unos camiones gigantes los payasos, los animales que podían mostrarse, era todo como vox populi porque no se veía, era un gran evento en el fondo"[187]

A partir de este recuerdo es posible rescatar la manera en que se recibía la noticia que llegaba el circo a la ciudad, donde a pesar de que era un hecho que en algún momento del verano se iba a presentar un circo, la emoción de ese instante estaba presente. Junto con ello, también se desprende la forma en que gracias a las estrategias de publicidad de la época, era posible acercar a la comunidad circense a la comunidad local.

En cuanto a las diferencias sociales que observaban los espectadores en relación al circo tradicional, fue posible reconocer distintas percepciones por parte de ellos.

[186] Jorge Verschae Verschae, entrevistado por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.
[187] Daniela Fernández. Op. Cit.

Por una parte, se encuentra la idea de que al interior del circo tradicional, al momento de la función, no se reconocía una diferencia de clases, sino que existía un espacio democratizador. Esto se ve representado en la frase “todo el mundo iba al circo”[188], donde los espectadores recuerdan que su entorno se reunía en el circo. Situación que también se representa en los recuerdos asociados a las entradas, en el momento de la compra de las mismas como al ingresar a la función.

En adición, la afirmación mencionada anteriormente se sostiene debido a que a pesar de que existiera un sector socioeconómico que no tuviera los recursos económicos para comprar entradas (ya que al ser un evento de entretención, no era una necesidad, por lo que era un gasto del que podían prescindir), surgían instancias para que estas personas no quedaran al margen del espectáculo. Como se mencionó anteriormente, existía un sector de jóvenes que ponía a disposición de los circenses su fuerza de trabajo a cambio de la posibilidad de asistir a las funciones. También, existían mecanismos para que los niños de menos recursos pudieran disfrutar del espectáculo sin tener que pagar por la entrada. Este elemento se repite en diversas memorias, tanto de los artistas como de los espectadores, y se puede ver reflejado en las palabras de Abraham Lillo San Martin, el Tony Caluga Junior “Él (Tony Caluga) dijo aquí voy a sacar mi circo, pero aquí mi circo dijo donde yo vaya ningún niño pobre va a quedar sin ver mi circo”[189]. ; y en las palabras del propio Abraham Lillo Machuca, el Tony Caluga, que comentaba:

> “logré la aspiración que yo quería cuando quise ser payaso, quise tener un circo. Lograr hacer entrar a los cabros chicos por la puerta franca del circo sin que pagaran un veinte de entrada y no por los ruedos, donde el cabro se exponía que le pegaran una patada (…) para poder entrar al circo”[190].

Mediante este testimonio es posible observar la manera en que desde el interior del circo, se buscaba que la mayor cantidad posible de personas, especialmente niños, formara parte de la experiencia de presenciar una función sin tener que estar condicionados por el dinero.

[188] Héctor Prado. Entrevistado por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses
[189] Abraham Lillo San Martin. Tony Caluga, el payaso más grande de Chile/Réquiem de Chile. Op. Cit.
[190] Abraham Lillo Machuca. Tony Caluga, el payaso más grande de Chile/Réquiem de Chile. Op. Cit.

De parte de los espectadores, se reconocían estos actos y se mantienen presentes en la memoria, tal como es posible escuchar en sus relatos. Así se valora la realización de funciones especiales para niños de escasos recursos, “en ese tiempo hacían estas cosas populares en el circo para los niños que vivían como por el SENAME, niños de muy escasos recursos, llenaban el circo yo me acuerdo con las escuelas numeradas o escuelas públicas, también hacían eso”[191]; y es a través de estas experiencias que los testimonios se entrelazan, “muchas veces pasaban por las escuelas repartiendo entradas gratis para ir al circo, ofrecían entradas gratis, también ofrecían para que los colegios pudieran ir a la función o a ver a los animales”[192]. Esta estrategia se alejaba del área de la publicidad y se acercaba a la acción social, ya que se buscaba llevar el espectáculo a los distintos sectores sociales para que pudieran apreciar los mismos actos sin tener una barrera económica.

Por otra parte, se reconoce una diferencia de clases asociada principalmente a la ubicación al interior de la carpa al momento de las funciones, que queda plasmada en afirmaciones como “solo recuerdo diferencias en cuanto a la ubicación en la carpa, pero en ese momento no me llamaba la atención que alguien hubiera estado sentado más adelante o más atrás, solamente era una ubicación que existía”[193] pero también en relación al acceso propiamente tal a la función. Y en este caso, se puede asociar principalmente al público adulto, entendiendo que se buscaba que los niños de todos los sectores sociales pudieran asistir, tal como se señaló anteriormente. Esta idea se puede ver reflejada en la afirmación “no era algo popular. (…) en ese tiempo cualquiera no iba al circo, las entradas me acuerdo que eran caras, palco sobre todo que era la parte que mi familia nos llevaba a nosotros con mis hermanos”[194] y es posible comprenderlo y asociarlo con las memorias expuestas con anterioridad.

En cuanto a las ubicaciones al interior de la carpa, se rescata la percepción de que “sólo existía una diferencia en cuanto al lugar en donde se sentaba la gente”[195], siendo la galería el sector que reunía a una mayor cantidad de personas. “de lo que

[191] Daniela Fernández. Op. Cit.
[192] Jacqueline. Op. Cit.
[193] Jorge Verschae. Op. Cit.
[194] Daniela Fernández. Op. Cit.
[195] Ana María Cáceres Robert, entrevistada por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

yo me acuerdo, es que era como una sola parte el circo. La mayoría era esta galería de asientos de madera, entonces si había una platea era muy chica, yo ni siquiera me acuerdo de eso"[196]. Y esto se refleja también en los espectadores al responder una pregunta asociada a las diferencias sociales al interior de la función, donde se expresa que "no recuerdo haber percibido eso, a lo mejor de niña no me daba cuenta, aparte de estar sentada más adelante o más atrás. Más adelante, estar sentada en esas sillas de madera"[197].

A partir de lo señalado, es posible rescatar que al momento de asistir a la función no se reparaba en las diferencias socioeconómicas que podían presentarse entre los asistentes, sino que se percibía el público como un todo que, si bien se presentaba diferenciado con la ubicación al interior de la carpa, se presenciaba el mismo espectáculo y existían diversas maneras de poder conseguir la entrada, tanto por la compra directa como a través de la sociabilidad.

Permanencia del circo en la cultura

La permanencia del circo en la cultura puede comprenderse de diversas maneras, tanto desde la evolución que ha tenido el espectáculo circense como desde la relación que se ha generado y transformado entre el mundo del circo y las comunidades en que se establecen los circos y se arman las carpas. En un primer aspecto, se puede comprender mediante la memoria, a partir del recuerdo de los espectadores del circo. Desde dicho punto de vista, se reiteran las ideas de que el circo se recuerda como "un evento"[198], "un acontecimiento"[199] o un "espacio de entretención distinto"[200] en que se le da una apreciación diferente al del resto de los espectáculos o formas de entretención. Esto es posible reconocerlo en la imagen presente en los recuerdos de los espectadores en la que era necesario estar atento al momento de la venta de las entradas para lograr acceder a las entradas antes de que se agotaran. Junto con ello, la imagen del recuerdo asociado a las largas filas que se formaban al momento previo del inicio de la función, como símbolo de la masividad del espectáculo. Cabe resaltar en este punto que si bien en la mayoría

[196] Angélica Araya. Op. Cit.
[197] Ana María Cáceres Op. Cit.
[198] Angélica Araya Op. Cit.
[199] Jacqueline Op. Cit.
[200] Ana María Cáceres Op. Cit.

de los casos[201] se asocia la ida al circo con un momento de alegría, entretención y diversión, también existía en algunos casos la sensación contraria a la mencionada. Así, se asocian al circo emociones como el susto, miedo o intimidación, generalmente asociada a la figura del payaso y acentuada con otras expresiones artísticas, como pinturas, películas o series en donde se muestra al payaso como una fuente de terror. Con el paso del tiempo, se han generado instancias dentro del circo para acercar al personaje al público, como la caracterización en la pista para que los niños especialmente reconozcan que hay una persona tras el maquillaje y no se genere esta distancia.

Espacio y experiencia familiar

Dentro de las características comunes que se observan a partir de los testimonios recolectados en esta investigación, se encuentra la emocionalidad de asistir en un entorno familiar, ya que se da a entender que en los distintos contextos en que se acudía al espectáculo, se realizaba en la mayor parte de los casos en un grupo familiar. Este es un elemento que los espectadores, la mayoría niños en el periodo temporal estudiado, recuerdan de manera especial.

Lo anterior, se puede ver reflejado en las palabras de los espectadores, quienes al preguntarles cuáles son los recuerdos que nacen al mencionarles el circo tradicional nos responden:

“Iba mi abuelo, mi abuela, mi hermano Pablo que es tres años menor que yo y yo. Como desde los siete años en adelante”[202].

“Tenía como cinco años, era súper chica, me acuerdo que mi tía Lilia, una tía que era profesora tenia hartos amigas y amigos que eran parejas jóvenes de profesores y ellos me llevaban al circo”[203].

> “A mi papá le gustaba mucho el circo, así que él nos llevaba siempre al circo (…) como a mi papa le gustaba íbamos con él, con mi mama y mis primos, muchas veces íbamos con primos que nos invitaban, con otros tíos y se armaba un choclón (sic). Íbamos varios. Y como nos juntábamos con mis primos y mis tíos los fines de semana era como parte del grupo, decíamos “ya, vamos al circo”, e íbamos todos”[204].

[201] Teniendo como referencia las entrevistas y fuentes documentales revisadas y analizadas en esta investigación.
[202] Jorge Verschae. Op. Cit.
[203] Jacqueline. Op. Cit.
[204] Ana María Cáceres. Op. Cit.

De esta manera, se ve representada la idea de que el circo era un espectáculo relacionado con la familia, que, como que se ha logrado apreciar en el capítulo dos de esta investigación, guarda relación con las características culturales propias del circo tradicional. Así, el circo se asocia al ambiente familiar en el escenario y en las butacas.

El circo tradicional en Chile, como se ha visto a lo largo de la investigación, se ha asociado a un espacio de entretención familiar, ya que en los testimonios se ha encontrado un punto en común que responde a que todos los entrevistados asistían con sus familias al circo, ya sea en el caso de quienes eran niños con sus padres, tíos y primos, y en el caso de quienes ya eran adultos con sus esposos, sobrinos e hijos. Esto se puede ejemplificar mediante el recuerdo de Ana Luisa Robert, quien señala no haber asistido al circo en su infancia, pero sí durante la década de 1980, "cuando yo tenía ya mis niños, cuando ya tenía a mis hijos, porque a mi esposo le gustaba mucho el circo"[205].

Un elemento que se puede desprender de lo anteriormente mencionado, como parte del impacto del circo tradicional en la cultura chilena es que los espectadores, que fueron niños durante el período estudiado, una vez que fueron creciendo y teniendo hijos, los llevaron al circo durante su infancia. Si bien, el circo ha evolucionado y en las primeras décadas del siglo XXI ya no es posible hablar de circo tradicional, la actividad circense sigue realizándose año tras año en las distintas localidades de Chile. Esto se ve reflejado en los testimonios de Angélica Araya y Daniela Fernández, cuando señalan que:

> "de grande, de mamá con mis hijas íbamos, hemos ido algunas veces al circo también uno lo seguía considerando como un panorama. Con mucha más conciencia hoy día en términos de todo lo que es el tema de los animales, pero sigue teniendo un espacio, sigue siendo parte de la cultura, pero tiene muchos matices de acuerdo a los cambios que se han provocado"[206]

> "yo a los niños, a mis hijos los llevaba al circo desde chiquititos y les gustó el asistir al espectáculo, incluso ahora que están más grandes seguimos

[205] Ana Luisa Matilde Robert Lepeley, entrevistada por Nadia Muñoz. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.
[206] Angélica Araya. Op. Cit.

> yendo al circo como familia porque le tenemos cariño. Así que cada vez que podemos, nos hacemos el tiempo y vamos al circo”[207]

De esta forma, se puede señalar que, de manera similar a la transmisión por generaciones del arte circense, también existe una transmisión de la acción de ir a observar el circo, donde quienes una vez fueron niños que por primera vez observaron los números artísticos propios de esta actividad, buscan que sus hijos también puedan acceder a esta forma de entretención.

Continuidad en la publicidad

En relación con los elementos publicitarios y comunicacionales presentados al comienzo del capítulo, es posible señalar que han sido una constante en cuanto a la relación entre comunidad y circo. Si bien, en la actualidad se han añadido elementos que responden a los avances tecnológicos y publicitarios que se encuentran a disposición, siguen existiendo métodos tradicionales. De esta manera, se mantiene presente el afiche publicitario que es difundido principalmente por redes sociales y en medios de prensa escritos. Esto se puede ejemplificar en el presente afiche del Circo Los Tachuelas publicado en las redes sociales de la ticketera passline[208].

[207] Daniela Fernández. Op. Cit.
[208] Twitter Passline Chile https://twitter.com/passlinechile/status/1447675934836994051 Ultima vez revisado en octubre de 2022

Afiche publicitario en cuenta de twitter de Passline Chile. Lunes 11 octubre 2021

A través de este ejemplo, es posible observar cómo hay elementos de la publicidad del circo tradicional que se han mantenido en la actualidad, ya que se encuentran presentes el nombre del circo; la tipografía llamativa, que en este caso genera la sensación de un cartel luminoso (posibilitado por el hecho de que el afiche se encuentre a color); la sobre posición de fotografías de actos representativos; y el lugar en que se encontraban ubicados, junto con la fecha y hora del debut. Todo esto acompañado de colores vibrantes, que al igual y en conjunto con la tipografía, buscan llamar la atención de los posibles asistentes a las funciones.

Otro elemento publicitario que se ha mantenido desde el circo tradicional, aunque se ha modernizado gracias a las posibilidades actuales es la invitación a través de los anuncios con automóviles por la ciudad. Así se puede ver en la siguiente tabla donde se pueden observar elementos comunes entre las épocas de 1980 y de finales de la década de 2010, como lo son la camioneta con mecanismos de amplificación que va recorriendo la ciudad anunciando las funciones de los circos. Dentro de los elementos que se diferencian entre ambos es la presencia de los artistas, ya que como se ha señalado en el capítulo anterior, orientado a describir las características culturales del circo tradicional chileno, la presencia de los artistas en las invitaciones a la comunidad es propia del circo tradicional y que se ha perdido a lo largo del tiempo.

Convite del Circo Veracruz. Década 1980	Camioneta Circo del Payaso Zapatilla. Quintero, Febrero 2018. https://www.youtube.com/watch?v=qD6IZXVZvmQ

Ley de circo

Desde el ámbito de la protección legal, el circo también ha sido objeto de memoria. El 14 de septiembre de 2007 se promulga la Ley 20216 que establece normas en beneficio del circo chileno, cuyo objeto se describe en el artículo primero, el que permite "definir las políticas de fomento y resguardo de la actividad circense nacional en cuanto manifestación de la cultura chilena"[209]. Es decir, es el Estado de Chile que reconoce la necesidad de apoyar por medio de políticas públicas para fomentar y preservar la actividad circense como una manifestación de la cultura chilena. En la práctica eso significa que, "esta actividad podrá acceder, a través de los mecanismos legales pertinentes, a los recursos que contempla la legislación en materia de fomento de expresiones artísticas culturales"[210]. Se reconoce su valor cultural, por cuanto se explicita a las diferentes autoridades comunales, regionales y nacionales para que puedan promover y resguardar las actividades del Circo Chileno, "en su calidad de instrumento de entretención, recreación y formación cultural básica"[211].

Así también esta legislación define lo que se entenderá por circo: "aquellos establecimientos preferentemente habilitados en carpa que, debidamente autorizados, están destinados a la celebración de espectáculos circenses y cuya

[209] Ley 20.216 Establece normas en beneficio del circo chileno. Ministerio del Interior; subsecretaría del interior. 2007
[210] Ley 20216. Op, Cit. Artículo 2
[211] Ley 20216. Op, Cit. Artículo 3

programación se oriente especialmente a los niños"[212]. Se reconoce así el espacio o lugar donde tradicionalmente e históricamente ha desarrollado el espectáculo circense con las diversas generaciones de familia como es la carpa, que va más allá del espacio físico sino que de las relaciones sociales que allí se establecen muchas veces alojados en los extramuros de la ciudad y que ahora tiene un rango de reconocimiento oficial.

Arte callejero

Otra de las maneras en que se ha visto la permanencia del circo en la cultura chilena (aunque no excluye las realidades de otros países de América Latina y el mundo) es en el arte callejero. Esto se puede ver representado en personas que "expresan de forma individual o grupal números u obras ejerciendo técnicas de acrobacia, equilibrismo, malabarismo, funambulismo, etc"[213], provenientes de la actividad circense tradicional. De esta manera, los elementos propios del circo tradicional como los números artísticos, han traspasado las fronteras de la carpa y a través de sus portadores se expanden a la cotidianidad de las ciudades, al mismo tiempo en que se va rompiendo con la idea que la actividad circense es exclusiva de un lugar y tiempo específico siendo este el circo y la temporada en que se establecía en la ciudad.

Televisión

En este apartado, también es necesario destacar la representación que se hizo del circo tradicional chileno en la teleserie *El circo de las Montini* del director nacional Vicente Sabatini, transmitida entre Marzo y Agosto del año 2002. Esta representación se refleja en los personajes que demuestran distintos roles dentro del circo tradicional chileno dentro y fuera de la pista, además de características culturales como las ya mencionadas en capítulos anteriores, como lo son el uso de nombres artísticos asociados al espectáculo, las relaciones familiares y la distribución de tareas al interior del circo. Esto se puede observar en los personajes que encarnan estas características, como lo son:

a) Los encargados de la administración:

[212] Ley 20216. Op, Cit. Artículo 2
[213] Stefani Zapata Muñoz y Johana Molina Parra. Factores intrínsecos y extrínsecos que motivan a una persona a ejercer y permanecer en el arte callejero como ocupación laboral.

Olga Soto, conocida dentro del circo como “Olga Primera Montini”, dueña y matriarca del circo Las Montini, que luego de retirarse de las pistas se dedicó a la administración de la empresa, decidiendo donde instalarse, pagando los salarios a los artistas y gestionando los elementos propios del circo y de su familia.

Valeria Lorenzo, hija de Olga Primera, y que debido a su cojera producto de una displasia de cadera, se dedica exclusivamente al manejo financiero del circo, venta de entradas, compra de implementos, registro de cuentas, entre otros. Por su discapacidad, su madre la aprecia como inferior, al no poder participar de las funciones como artista.

Juan Lorenzo, “El capitán”, quien solía ser domador de leones, pero debido a su edad, se convierte en el capataz del circo, encargado de que se sigan los horarios establecidos, las funciones se realicen sin inconvenientes y que cada uno de los miembros cumpla con los roles que les corresponden. Paralelamente, entrena a su yerno como domador y así no se pierda el número al interior del espectáculo.

c) El presentador: Braulio Canales, quien oficia como maestro de ceremonias, introduce los diversos números del espectáculo.
d) Los trapecistas:

Olga Calderón, “Olga Segunda Montini”, trapecista que volvió al circo de las Montini, luego de haber pasado años en otros circos, para reencontrarse con su familia y posteriormente integrarse al espectáculo.

David Riquelme, conocido como “David Valenti”, trapecista principal del espectáculo, quien presenta un número de trapecio volante junto con Rodrigo Marín, Sirena Montoya, Alexander Quintero y Cristopher Quintero. Este número es presentado como “los Morandi”.

e) Los acróbatas de diversas disciplinas:

Olga Riquelme, “Olga Tercera”, alambrista y malabarista que presenta un número junto con su tía Elena Lorenzo llamado “las Hermanas Catalán”.

Lidia Canales, que presenta un número de equilibrismo bajo el nombre de “Lidia Fortunati”.

Nadia Marín (hija de Elena) y Matías Fuenzalida, acróbatas jóvenes que volvieron de Canadá e intentan incorporar elementos nuevos al espectáculo.

Olga Rubio, “Olga Cuarta”, es la única que realiza un número de contorsionismo.

Waleska Marambio, “la Pelito”, que se ganó su apodo debido al número de fuerza capilar que realiza en la función

f) Los payasos:

Lindorfo Mondaca, el payaso Ayayai, antiguo compañero del Tony Caluga quien mantiene rutinas clásicas junto con su hijo César, el payaso Caluguita (que eligió su nombre artístico basado en la admiración que le tiene al Tony Caluga), Danilo Quintero, el payaso Tallarín, Leónidas Marambio, el payaso Cachirulo, Pedro Marín, el payaso Zapatilla y Erasmo Quintero, el payaso Minutito.

g) Los números con animales, representados en:

Igor Palacios, domador de leones, entrenado por su suegro para la ejecución de este acto.

Leonor Galdames y Termutis Norambuena, quienes presentan un número con perros amaestrados, el cual está perdiendo el interés del público.

A través de esta teleserie fue posible retratar tanto las características del circo tradicional chileno como la relaciones laborales y familiares que se desarrollaban en su interior.

Junto con ello, el elenco encargado de dar vida a esta ficción estaba compuesta por actores de renombre, como Delfina Guzmán, Claudia Di Girolamo, Alfredo Castro, entre otros. Por ello, y en conjunto con la dirección de Vicente Sabatini, permitió que la teleserie se estableciera como un referente de la vida diaria del circo al interior de la sociedad chilena, elemento que hasta el momento era poco conocido, ya que la mayoría de las personas tenía acceso solo al espectáculo artístico.

Lo anterior se especifica debido a que esta obra ayudó a construir la imagen del circo tradicional chileno en el siglo XXI, ya que a través del trabajo del equipo de producción con el circo Águilas Doradas, es posible señalar que se realizó una representación acertada tanto de la vida de circo como de la relación que existía

entre la comunidad circense y la comunidad que los recibía. Esto fue posible principalmente por dos motivos. En primer lugar, debido a que el circo Águilas Doradas mantenía características propias del circo tradicional: organización familiar con tareas designadas, números artísticos tradicionales como domadura de leones, payasos, números de fuerza capilar, entre otros y la transmisión de conocimientos de una generación a otra. En segundo lugar, porque el equipo de realización de la teleserie convivió con la comunidad circense para poder realizar una representación fidedigna de la vida de circo en Chile. En palabras de Sabatini, "tomamos té, comimos y compartimos con esas familias mucho. Y después fuimos a las funciones, y veíamos las funciones desde el coreto, veíamos las funciones desde atrás, en las casillas, en todas partes"[214]. De esta manera, y a través de esta observación, participación en las funciones y la manera en que los miembros del equipo de la teleserie compartieron con la familia circense, se pudo realizar una representación que traspasó la pantalla y el tiempo, ya que hasta hoy se asocia el circo a la historia del Circo de las Montini.

A modo de cierre, es posible señalar que el impacto del circo tradicional en la cultura chilena en la segunda mitad del siglo XX ha sido constante y se ha mantenido hasta el día de hoy. Esto se puede ver reflejado tanto en la memoria de quienes asistieron al circo en su infancia y juventud durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 quienes recuerdan al circo como una de las pocas instancias culturales a las que tenían acceso y que eran parte de sus veranos en distintas partes del país, desde la costa hasta el interior del valle central y desde el norte al sur. De esta manera, se ha generado de manera no intencionada una cultura popular en torno a la imagen del circo, donde cada chileno puede distinguir claramente los distintos números artísticos que son propios de esta actividad como los payasos, que con su torpeza logran hacer reír a los espectadores, los trapecistas y gimnastas que mantienen la atención del público al realizar saltos y piruetas que parecieran imposibles de replicar por su agilidad y peligrosidad, los domadores de animales salvajes, que con valentía y severidad logran que los animales les obedezcan. Todas estas características y funciones propias de sus actos han calado en la cotidianidad de la gente, reconocible por ejemplo en las frases como "los chilenos somos payasos, somos buenos pa' la talla"[215] o al identificar a una persona como "el payaso del

[214] Vicente Sabatini. *Making Off El circo de Las Montini* – 2002. Op. Cit
[215] Héctor Prado. Op. Cit.

grupo”[216]. Y estos roles no son tan reconocibles en otros medios de expresión cultural propios de la segunda mitad del siglo XX como lo son el cine o el teatro, donde los espectadores generalmente identifican a los actores y en ciertos casos al director.

Otro elemento que se puede considerar dentro del impacto cultural del circo tradicional es la relación que tuvo con los lugares a los que llegaba, y que se daba una relación socio-cultural, al generar relaciones de reciprocidad, donde a cambio de labores domésticas, como lavado de ropa o posibilidad de alojamiento, o de obras, como armado y desarmado de la carpa, se retribuía con entradas a las funciones o la posibilidad de estar cerca de los animales o artistas que escapaban de la cotidianidad.

De esta manera, es posible señalar que el aporte del circo tradicional a la cultura nacional se mantuvo en distintas aristas de la cultura y la vida cotidiana durante la segunda mitad del siglo XX y que luego se transmitió hacia el siglo XXI.

[216] Dicho popular

Conclusiones

Mediante la investigación realizada y plasmada en estas páginas, se buscaba comprobar la hipótesis planteada en un principio, que señalaba que el circo tradicional chileno como manifestación cultural, tendría un impacto unificador en la sociedad chilena durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, en la medida en que se constituiría como un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales.

Para lograr comprobar la hipótesis señalada, se trabajó con una variedad de documentos, como lo fueron extractos de prensa publicitaria, investigaciones que se habían realizado con anterioridad con respecto a la época estudiada, siendo esta de manera específica, las décadas de 1960, 1970 y 1980 y del circo tradicional chileno, o videos documentales de distintos orígenes (canales de televisión y grupos de investigación principalmente). Junto con esto, se realizó una recopilación y análisis de memorias tanto de quienes hoy forman parte del circo y que vivieron el circo tradicional desde el interior de la carpa como de quienes asistieron como espectadores y parte del público a las funciones y que pertenecían a distintos estratos sociales y sectores de Chile.

A través de las fuentes de análisis documental y de análisis directo de investigación oral los cuales se logró realizar una aproximación a la realidad social y cultural del periodo señalado, a la vez de ir dilucidando la manera en que el circo tradicional se posicionó en estas diversas realidades.

A partir del trabajo investigativo, es posible concluir que el circo tuvo en efecto un impacto unificador en la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XX, pero este no se manifestó en la construcción de un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales, sino que se manifestó a través del ámbito cultural. Esto se explica desde la perspectiva que, si bien al interior del espacio propiciado por el circo tradicional era posible encontrar representantes de distintos grupos sociales, el elemento que trasciende a esta característica es el espectáculo propiamente tal, con los números artísticos que allí se representaban. Esto se ve expresado en las memorias de los espectadores, quienes, por una parte, no recuerdan haber distinguido diferencias socioeconómicas al momento del espectáculo, donde cobra fuerza la idea de que todas las personas iban al circo, y que con mayor o menor esfuerzo económico tomaban posición en los distintos espacios al interior de la

carpa, siendo estos palco, platea o galería; y por otra parte, se encuentra la idea de que no todas las personas asistían al circo, ya que era necesario contar con un ingreso económico que les permitiera costear la entrada al espectáculo, lo que sería posible desde un estrato socioeconómico medio en adelante. Sin embargo, personas de distintos niveles socioeconómicos de la época, hayan asistido o no a las funciones, distinguen sin problema los espectáculos y roles de los artistas en el circo tradicional. Recuerdan y saben reconocer las figuras de los payasos, que buscaban generar una risa constante y rápida, la elegancia y sensación de peligro que transmitían los trapecistas, la impresión con la agilidad de los malabaristas o recordaban haber presenciado animales exóticos propios de la actividad circense en la época estudiada, como lo eran elefantes, leones y jirafas.

Lo anterior es posible señalarlo a partir de la forma en que se relacionaba el circo con la comunidad. A través de los convites y la exposición de una muestra de los números artísticos de manera gratuita con el fin de promocionar el espectáculo e invitar a la adquisición de las entradas, todos los miembros del pueblo o ciudad donde se instalaba el circo podían presenciar esta muestra y acercarse a los artistas, lo que los hacía reconocibles a los habitantes de las ciudades, quienes eran los potenciales espectadores.

En adición a lo expuesto, se encuentran las acciones que realizaban los miembros del circo para acercar al espectáculo a los sectores socioeconómicos que no contaban con los recursos para costear su entrada. Esto se ve reflejado en las funciones especiales que se realizaban para niños pertenecientes a hogares de menores o centros de acogida, donde sus cuidadores no tenían dentro de sus presupuestos llevar a los niños a espectáculos culturales de esta naturaleza. Así, mediante funciones gratuitas, y de la misma manera que las funciones regulares (de pago), los artistas realizaban sus números para que fueran disfrutados por el público. También, dentro de las acciones realizadas, se encontraban el intercambio de entradas a las funciones por actividades de cooperación, como apoyar en el armado y desarmado de las carpas, en la alimentación de los animales, la posibilidad de realizar labores domésticas, que se complementaban con un aporte monetario, como el lavado de ropa, la facilidad de alojamiento o de dar alimento a los artistas. Elementos que con el tiempo fueron recogidos por el circo social, a través de acciones como el uso de la actividad circense como parte de la rehabilitación y reinserción social en grupos vulnerables o de riesgo.

Otro elemento que permite fundamentar la conclusión señalada, es el carácter de itinerancia, propio del circo tradicional chileno, en donde una serie de actos y artistas se replicaba por distintas zonas del país sin la necesidad de modificarlos hasta retornar a los pueblos y ciudades ya visitados. De esta manera, es posible entablar relaciones culturales entre las experiencias de los espectadores de distintas zonas geográficas de Chile y de distintos sectores sociales, ya que el acto permite el dialogo entre las diversas realidades encontradas en la representación artística que otorgaba el circo tradicional.

Otro elemento que es prudente destacar es la manera en que el circo tradicional ha dejado huellas en las distintas acciones públicas y legales. En cuanto a lo público, se puede ver representado principalmente en la conformación del sindicato de artistas circenses, que ha luchado desde sus inicios para garantizar derechos laborales para los artistas que hasta su creación estaban desprotegidos. De esta manera, han logrado obtener planes previsionales, derechos laborales y contratos de trabajo, de manera que desde el trabajo sindical se ha preservado la tradición propia del circo como actividad familiar, con la adición de garantías laborales. Dentro de lo público, y junto a los elementos laborales, a partir de la acción sindical también se logró la constitución de un mausoleo exclusivo para los miembros del sindicato de artistas circenses, ubicado en el Cementerio General de Santiago, donde junto con el elemento propio de servir como espacio de sepultura para los artistas fallecidos, logra instalarse como un espacio reconocible al interior de la comunidad, y que ha sido precedente para replicar estos espacios en distintos cementerios del país, iniciando este año 2022 la construcción del segundo mausoleo en la ciudad de Talca. Por otra parte, en cuanto a lo legal, se ha reconocido por el ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio al circo tradicional chileno como patrimonio cultural inmaterial, lo que garantiza su protección y conservación, otorgando fondos públicos para ello. Además, se han creado leyes específicas de acuerdo a la temporalidad y las necesidades propias de la misma, que han abarcado desde el transporte en ferrocarriles hasta la incorporación de los niños de familias circenses a la educación formal, respetando la actividad y reconociendo la itinerancia de la misma.

Para finalizar es necesario señalar que las memorias tanto de los espectadores como de los miembros del circo tradicional chileno confluyen en el elemento familiar. Es esta característica cultural surgió como clave en las distintas

experiencias revisadas y analizadas. Por una parte, desde los miembros de la comunidad circense está presente en la realización de su trabajo, ya que desde pequeños y mediante el conocimiento familiar, los artistas se comenzaron a integrar al espectáculo, guiados por padres y abuelos principalmente y que luego, al crecer transmitieron a las futuras generaciones. Por otra parte, desde los espectadores se rescata en las memorias y testimonios el haber asistido a funciones en familia, con hermanos, padres, abuelos, primos y tíos, lo que desde la perspectiva de los asistentes, otorgaba una sensación de reunión y de alegría, donde se asistía como conjunto familiar.

Así, a partir del conjunto de elementos explicados, es posible culminar reiterando el resultado de la investigación, correspondiente a que el circo tuvo en efecto un impacto unificador en la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XX. Pero este impacto no se manifestó en la construcción de un espacio de encuentro entre los distintos grupos sociales, sino que se manifestó a través del ámbito cultural, reflejado en la memoria tanto de artistas como de espectadores del circo tradicional chileno. Entendiendo la memoria como una fuente histórica que permite unificar los recuerdos, en este caso en torno a la forma de vida propia del circo como a las apreciaciones que surgen por parte de los espectadores con respecto al mismo y caracterizar los elementos propios de la investigación histórica realizada en esta tesis. Así, la memoria surgió como elemento fundamental para la comprensión de las características culturales de Chile del siglo XX, del circo tradicional propio del país y el impacto que tuvo esta actividad en la cultura de la época.

Bibliografía

Abarca, Fernanda. “Mujeres directoras en el cine chileno. La ficción del género en el cine de ficción”. Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales. Universidad del Desarrollo, 2019.

Alonso Jimena y Elías Sánchez. “El lápiz, la brocha y la guitarra: algunos aspectos de la cultura chilena durante la Unidad Popular (1970-1973)”. *Revista Actos.* Volumen 2, n°3 (2020), p. 52-73

Apud Orellana, Hassan y César Vera Pavez. “Evolución de las transformaciones deportivas radiales en Chile”

Arancibia, Nancy, “Pilar Ducci en medio de las familias circenses “sentía que estaba metida en la historia de Chile””, *Saberes de circo* edición 3 (2019). https://www.saberesdecirco.com/bioentrevista/pilar-ducci-en-medio-de-las-familias-circenses-sentia-que-estaba-metida-en-la-historia-de-chile/

Arévalo, Carlos. “Los 86 años de circo del Profesor Lalo Parra”. En *Diario la Hora,* 13 de agosto de 2004.

Berrenechea, Julio, Domingo Melfi, Antonio Acevedo Hernández, Renato Labra, Carlos Barrella, Carlos Huidobro, Julio Tapia, Alejandro Iriarte, Alfredo Gajardo, Mateo Durruty, Atilio Bavestrello, Enrique Prieto, Alejandro Valenzuela, Humberto Montecinos, Luis A. Sepúlveda, Leopoldo Lucero y Galvarino Palacios. *Ferrocarriles de Chile. Historia y Organización.* Santiago: Editorial Rumbo, 1943.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultual.* Barcelona: Gedisa, 1992.

Contreras, Sylvia y María Emilia Tijoux. “Análisis y comprensión de las subjetividades construidas en la vida cotidiana de los miembros del circo Markoning”. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Sociología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2003. http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/1021

Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de verdad y reconciliación* (Santiago: Andros Impresores).

Donoso Fritz, Karen. “El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”. *Outros Tempos: Pesquisa Em Foco – História.* Volumen 10, n°16 (2013).

Ejea Mendoza, Tomás. “Circuitos culturales y política gubernamental”. *Revista sociológica* año 27, n°72 (2012). P. 197-215

Fontaine, Amparo. “El circo chileno. Una aproximación histórica a través de testimonios orales”. En *Seminario Simon Collier*. P. 49-83. Santiago: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.

Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En *Mitos, Emblemas e Indicios. Morfología e Historia.* P. 185-239. Barcelona: Gedisa, 1989.

Guerrero Jiménez, Bernardo. “Los mundiales como ordenadores de la memoria”, en *Los días del mundial. Miradas críticas desde América Latina sobre Rusia 2018,* editado por Verónica Moreira, David Quitián Roldán y Rodrigo Soto Lagos. 99-104. Buenos Aires: CLACSO, 2018

Hidalgo Vergara, Pedro. “La imagen verbo-icónica como expresión gráfica para revalorizar el imaginario colectivo del Campeonato Mundial de Fútbol 1962”. Proyecto para optar al título de diseñador con mención en diseño gráfico. Universidad de Chile, 2014. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130058

Lasnibat, Milenko. “Circo tradicional en Chile. Forma de vida y la imagen del arte”. *Revista Culturales* volumen 5, n°1 (2017) P. 45-83 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912017000100045&lng=es&nrm=iso

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. “Circo Alondra. Un viaje por la historia del circo vigente más antiguo de Chile”. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=qHA9KwGRPLs

Ministerio del Interior, Subsecretaría del Interior. Ley 20.216. Establece normas en beneficio del circo chileno. 2007. https://bcn.cl/2on83

Ministerio del Trabajo y Previsión Social. Ley 15.478. Incorpora al régimen de previsión de la caja de empleados particulares a los actores de teatro, cine, radio y

televisión, artistas circenses, animadores de marionetas y títeres, artistas de ballet, cantantes y coristas, directores y ejecutantes de orquestas, coreógrafos, apuntadores, folkloristas, traspuntes y escenógrafos, autores y compositores. 1964. https://bcn.cl/2ng8u

Möller, Claudia. “Entrevista a Peter Burke”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* volumen XXVII, n°99 (2007). P. 145-159. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000100013&lng=es

Narea, Claudio*. Los prisioneros. Biografía de una amistad.* Santiago: Thabang, 2014

Oxman, Ilan. *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile.* Santiago: Ocho Libros, 2013.

Oxman, Ilan, Jorge Rowlands y Alex Berezin. *La gran familia: una gira por el circo chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.

Reportajes 24. “¿Qué fue del circo de Las Montini?”. 24horas.cl, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=FQm0I-RugrM

Réquiem de Chile. “Tony Caluga, el payaso más grande de Chile”. TVN. 2018.

Riquelme, Alfredo y Bárbara Silva. “Una identidad terremoteada. Chile en 1960”. *Revista de Historia Iberoamericana* volumen 4, n°1 (2011), p. 1-25. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/14236

Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez. *Metodología de la investigación cualitativa.* Málaga: Ediciones Aljibe, 1999.

Sáez, Chiara. “El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”. *Comunicación y medios.* Volumen 28, n° 39 (2019). P. 64-76. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000100064&lng=es&nrm=iso

Salazar, Gabriel. 2002. “Proyecto histórico social y discurso político nacional. Chile, siglo XIX”. En Manuel Loyola y Sergio Grez (compiladores). Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez: 155-164

Santa Cruz, Eduardo. *Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX*. Santiago: Universitaria, 2015.

Seibel, Beatriz. *Historia del Circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

Taylor, S.J. y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

Teleseries y Series TVN. “Making off el Circo de las Montini”, 2002. https://www.youtube.com/watch?v=7z9twp1b670

Vainfas, Ronaldo. “De la historia de las mentalidades a la historia cultural”. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura n°23 (1996), p. 219-233.

Entrevistas

Araya, Angélica. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Cáceres Robert, Ana María. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses

Fernández, Daniela. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Jacqueline. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Olivares, Patricia. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Enero 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses

Olivares, Silvia. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Enero 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses

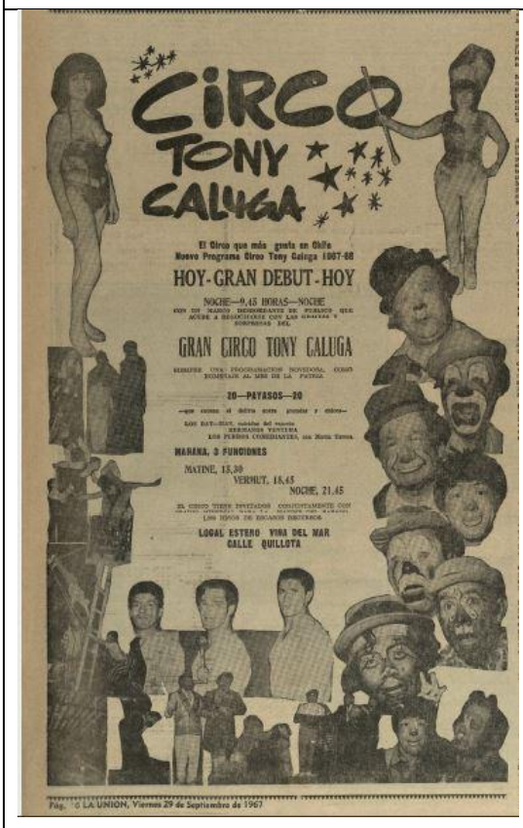
Prado, Héctor. Entrevistado por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Robert Lepeley, Ana Luisa Matilde. Entrevistada por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Verschae Verschae, Jorge Luis. Entrevistado por Nadia Muñoz Oses. Junio 2022. Archivo personal Nadia Muñoz Oses.

Anexos

Anexo 1. Tabla de descripción afiches de circo en periódicos.

Afiche	Circo	Periódico	Fecha	Elementos característicos
	Circo Tony Caluga	La Unión, Valparaíso.	29 de Septiembre de 1967	- Estrellas - Fotomontaje - Números principales - Días y horas de funciones
	Circo Tony Caluga	La Unión, Valparaíso.	04 de Octubre de 1968	- Fotos de actos - Descripción de actos principales - Horario función debut

	Circo Tony Caluga	La Unión, Valparaíso.	05 de Octubre de 1968	- Fotos de actos - Recuento funciones día anterior - Decripcion de los actos - Horarios funciones
	Circo Tony Caluga	La Unión, Valparaíso.	08 de Octubre de 1968	- Fotografía referencial - Horarios funciones de debut y despedida

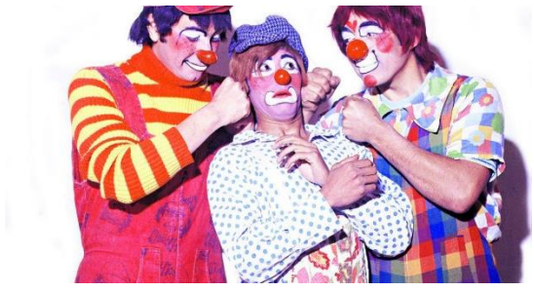
	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso.	09 de Octubre de 1968	- Fotomontaje - Logo del circo - Horario funciones - Teléfono de contacto - Días de funciones - Precios de las entradas - Descripción de los actos - Lugar próximas funciones
	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso.	10 de Octubre de 1968	- Fotomontaje - Horarios de las funciones - Logo del circo

	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso.	11 de Octubre de 1968	- Fotografia referencial - Horario de las funciones - Precios de las funciones
	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso.	12 de Octubre de 1968	- Fotografia referencial
	Circo mágico Hataydec	La Unión, Valparaíso	30 de Septiembre de 1971	- Fotografía referencial - Fecha y horario de la función de debut - Descripción de los actos

	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso	07 de Octubre de 1971	- Logo del circo - Horario de la función debut - Precios de las entradas - Descripción de los actos
	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso	08 de Octubre de 1971	- Logo del circo - Actos - Horarios de las funciones - Precios de las entradas

	Las Águilas Humanas	La Unión, Valparaíso	09 de Octubre de 1971	- Logo del circo - Ilustración referencial - Fechas y horarios de las funciones - Actos
	Circo Tony Caluga	La tercera de la hora	31 de Octubre de 1971	- Imágenes referenciales - Horarios de las funciones - Actos característicos

Anexo 2. Tabla comparativa de arte callejero y circense

Arte Callejero	**Número Circense**	**Similitudes y diferencias**
Malabarismo 	Malabarismo 	Similitudes: Uso de clavas y monociclo. Diferencias: tiempo de la ejecución. En el caso de malabarismo callejero, limitado por los tiempos del semáforo (30 segundos promedio). En el circo, un acto así puede durar un promedio de 10 minutos.
Payaso callejero o payaso de micro 	Payaso, Tony o Clown  En la imagen: Chirola, Copucha y Cuchara	Similitudes: Uso de maquillaje en tonos blancos, rojos y negros junto con la nariz roja característica. Atuendos vistosos y de colores variados. Uso de timbres de voz más altos a los naturales, inflexiones marcadas en momentos en que se busca mayor atención. Diferencias: público objetivo. Mientras que en el caso del payaso de circo se apunta a obtener principalmente la atención de los niños, en el caso del payaso de micro se busca la atención de los adultos. Tiempo de ejecución: En el caso de los payasos callejeros, está limitado por los tiempos otorgados por el chofer (5 minutos promedio). En el circo, un acto así puede durar un promedio de 15-20

		minutos debido a ser uno de los actos principales.
Slackline 	Funimbulismo 	Similitudes: uso de cuerda elástica que permite realizar acrobacias. Diferencias: el slackline es principalmente usado como ejercicio, pasando a segundo plano su uso artístico y generalmente se practica de manera individual. No se utilizan elementos de apoyo. El funambulismo es un acto grupal. Se utilizan elementos como sillas, bastones de equilibrio, bicicletas, monociclos, entre otros.

Anexo 3. Representación del circo tradicional chileno en la teleserie El Circo de las Montini

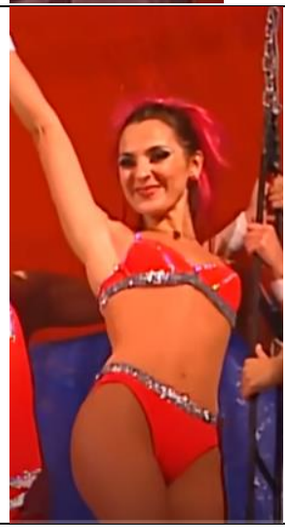
Personaje	Actor/actriz	Funciones representadas	Imágenes
Olga Soto/ Olga Primera Montini	Delfina Guzmán	Administración y artista retirada.	
Olga Calderón/ Olga Segunda Montini	Claudia Di Girolamo	Trapecista	
Olga Riquelme/ Olga Tercera Montini	Amparo Noguera	Alambrista y malabarista	

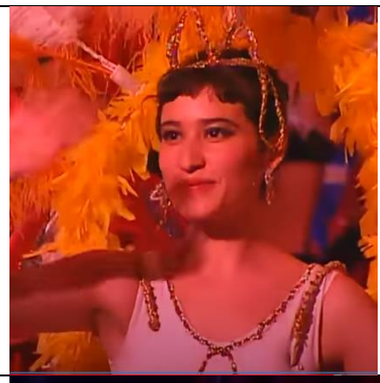
David Riquelme/ David Valenti	Francisco Melo	Trapecista	
Valeria Lorenzo	Roxana Campos	Venta de entradas y administración de finanzas	
Elena Lorenzo/ La Bolocco	Ximena Rivas	Alambrista	

Lidia Canales	Carmen Disa Gutiérrez	Acróbata	
Danilo Quintero	Pablo Schwarz	Payaso Tallarín	
Alexander Quintero	Álvaro Espinoza	Trapecista	

Cristopher Quintero	Felipe Ríos	Trapecista	
Dayana Marín	María José Necochea	Malabarista	
Lindorfo Mondaca	José Soza	Payaso Ayayai	
César Mondaca	Alfredo Castro	Payaso Caluguita	

Juan Lorenzo/ Capitán	Luis Alarcón	Capataz, domador de fieras retirado y entrenador de domador	
Braulio Canales	Eduardo Barril	Jefe de pista y presentador	
Erasmo Quintero	Roberto Avendaño	Payaso Minutito	
Pedro Marín	Oscar Hernández	Payaso Zapatilla	

Nadia Marín	Tamara Acosta	Acróbata	
Rodrigo Marín	Néstor Cantillana	Trapecista	
Sirena Montoya	Antonia Zegers	Trapecista	

Olga Rubio/ Olga Cuarta Montini	Claudia Cabezas	Contorsionista	
Leonor Galdames	Luz Jiménez	Adiestradora de perros	
Termutis Norambuena	Violeta Vidaurre	Adiestradora de perros	
Matías Fuenzalida	Ricardo Fernández	Acróbata	

Leonidas Marambio	Eduardo Soto	Payaso Cachirulo	
Johnny Mambo Paredes	Sergio Hernández	Mago	
Igor Palacio	Erto Pantoja	Domador de leones	
Waleska Malambio / La Pelito	Daniela L'Horente	Fuerza capilar	

Misael Arancibia	Maurio Inzunza	Librea y luego acróbata	
Mario Latorre/ Loco Mario	Héctor Aguilar	Librea	
Liberto Sandoval	Ernesto Gutiérrez	Librea	

Anexo 4. Legislación asociada al circo tradicional chileno

Documento legal	Año	Disposición
Ley 12.525	1957	Se le otorga a la empresa Ferrocarriles del Estado un aporte extraordinario para subsidiar el pasaje de los artistas circenses y el precio de la carga de los mismos.
Ley 19.889	2003	Regula las condiciones de trabajo y contratación entre los trabajadores de artes y espectáculos y su empleador, la que deberá tener una duración determinada, pudiendo pactarse por un plazo fijo, por una o más funciones, por obra, por temporada o por proyecto
Ley 20.216	2007	Reconoce al circo tradicional chileno como arte y patrimonio de la cultura nacional. Se reconocen los méritos del circo chileno. Se le otorga financiamiento y amparo legal.
Boletín 10524-06	2016	Modifica la ley 20.216 para prohibir la actuación con animales amaestrados, lo que genera una transformación en la conformación de los números artísticos circenses.
Ley 21.026	2017	Declara el primer sábado de septiembre de cada año como el Día Nacional del Circo Chileno.
Ley 21.175	2019	Fomenta las artes escénicas, a través de: Apoyar, fomentar y promover la labor de autores, directores, intérpretes y ejecutantes, compañías y elencos, e investigadores. Salvaguardar y difundir el patrimonio relacionado. Promover y facilitar el acceso de la ciudadanía a las manifestaciones escénicas del repertorio nacional y universal. Colaborar con su desarrollo armónico en cada una de las regiones del país.