



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**EL CIRCO DE LAS MÁQUINAS:
Hacia una redefinición de las características disciplinares del circo teatro en el Chile
contemporáneo a partir de la incorporación de una dramaturgia escénica**

Estudiantes:

Camila Ignacia Jara Contreras

Javiera Anais Duarte Araneda

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciada en Teatro con mención en interpretación.

Santiago de Chile
2022

©2022, Camila Ignacia Jara Contreras y Javiera Anais Duarte Araneda

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a sus autoras.

DEDICATORIA

A nuestros creyentes en esta investigación, comenzando por nuestra guía y querida profesora Claudia Cattaneo, su sabiduría y conocimientos fueron fundamentales para poder sacar adelante nuestra tesis, por estar con nosotras en todo el proceso y darnos el apoyo necesario.

A nuestras familias por su apoyo incondicional.

A nuestros amigos y amigas que no dejaron de creer en nosotras.

A Victor Bobadilla Parra quien nos aportó sin ningún problema con información muy relevante, con la cual sin ella no habría podido ser posible esto. Un referente a seguir sobre la investigación escénica y las propuestas circenses y teatrales que él propone.

Y a nuestros compañeros quienes nos dieron todo su apoyo y contención en los momentos en que nuestras fuerzas decaían. Sin su apoyo, cariño y cobijo no sería posible esto.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a Claudia Cattaneo, quien ha sido nuestra guía en este trabajo investigativo.

Agradecer también a Victor Bobadilla Parra por su importantísima colaboración en este proyecto y el trabajo que realiza con la compañía el circo de las máquinas.

Agradecemos finalmente a Bartolome Silva Llanos quien nos aportó con ideas y referencias a nuestra tesis.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	I
AGRADECIMIENTOS	II
TABLA DE CONTENIDOS	III
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	IV
ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS	V
RESUMEN	VI
Introducción	1

Capítulo I: Circo teatro en Chile: Contexto e historia de una expresión disciplinar híbrida

1.1 La primacía del circo tradicional en Chile

- 1.1.1 Orígenes
- 1.1.2 Desarrollo
- 1.1.3 Actualidad

1.2 Circo contemporáneo y El circo del mundo

- 1.2.1 El circo contemporáneo: Historia y características
- 1.2.2 El circo del mundo: Formas y características

1.3 Circo Teatro

- 1.3.1 El circo teatro en el mundo
- 1.3.2 Circo Teatro en Chile y algunos representantes

Capítulo II: Compañía El circo de las Máquinas: Una dramaturgia escénica para el circo teatro chileno para una redefinición de las características disciplinares del circo teatro en Chile

2.1 Compañía El circo de las Máquinas

- 2.1.1 Orígenes e historia de la compañía
- 2.1.2 Principales espectáculos

2.2 Dramaturgia escénica

- 2.2.1 Definición y elementos constitutivos
- 2.2.2 Dramaturgia escénica en El circo de las Máquinas. Una propuesta de hibridación del circo teatro chileno.

2.3 Redefinición del circo teatro en Chile

Conclusiones

Bibliografía

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Imagen n° 1: Espectáculo We Reinvent the Circus (1990)	p.12
Imagen n° 2: Afiche de Las siete vidas del Tony Caluga	p. 45
Imagen n° 3: Circos en Avda. General Velásquez con Alameda. Santiago, 1980	p. 65
Imagen n°4 .Fotografía de Lorenzo Mella	p.68
Imagen n°5 Afiche de Montaje de la compañía el circo de las máquinas. Año 2013	p. 70
Imagen n° 6. Afiche Estación Temuco. 2016	p.74
Imagen n°7. Año 2018. Afiche del Fondart Regional 2018	p.76
Imagen n°8. Afiche Wampo. 2018	p.77

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

Tabla n° 1: Integrantes del montaje “Estación Temuco”2017 _____ p. 74

RESUMEN

Las motivaciones para llevar a cabo esta tesis, guardan relación con dar a conocer la disciplina Circo Teatro en Chile, puesto que en este país la información es escasa y no hay fuentes claras respecto al tema. Su práctica es carente, debido a la poca visibilidad, tanto práctica como teórica. Por ende, en esta tesis lo que se pretende es estudiar la propuesta escénica de la compañía chilena El circo de las máquinas para determinar las formas en las que esta compañía está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile a partir de la incorporación de una dramaturgia escénica. A su vez, esta tesis puede ser una base de datos inicial para que quien desee trabajar circo teatro y pueda tener acceso a lo primordial sobre esta disciplina, teniendo en cuenta los elementos iniciales y características a trabajar.

La metodología es cualitativa y del tipo documental, lo que ayuda a explorar este campo y descubrir aquellos vacíos que existen, tanto teóricos como prácticos, para completar la hibridación de forma más acabada y poder comprobar nuestra hipótesis. Para cumplir con nuestro objetivo, se dió a conocer la historia del circo tradicional a lo largo de la historia en nuestro país, las formas en que se ha presentado, sus características y algunos de sus representantes importantes para la historia, también se menciona la evolución del circo contemporáneo, sus orígenes, avances y sus características. Para profundizar en la instalación del circo teatro en Chile, tomamos como referente a la Compañía El Circo de las Máquinas, dando a conocer las características de su creación, sus obras, y cómo éste es un claro ejemplo de lo que se entiende como circo teatro, analizando así su puesta en escena y algunos de los elementos que constituyen el montaje escénico, como factores clave para la redefinición de la hibridación de circo teatro.

Como principales conclusiones, debemos denotar, en primer lugar, la notoria falencia de investigaciones respecto al tema, que es la falta de teoría y práctica de la disciplina y el poco reconocimiento a las nuevas propuestas que están surgiendo. A su vez es necesario visualizar esta disciplina desde todos sus referentes para comprenderla de mejor manera. Y concluimos que para re definir el circo teatro en Chile es necesaria la incorporación de la dramaturgia escénica y del espacio al trabajo híbrido que realicen el circo y el teatro, de esta manera se generará una interrupción de la dramaturgia que otorgara sentido a la obra; este es el aporte que el circo de las máquinas otorga para la redefinición de circo teatro en Chile.

Introducción

En Chile, existe un limitado conocimiento de las características y componentes de lo que se ha considerado como circo teatro en diversos países del mundo, además de limitados exponentes de esta hibridación entre teatro y circo.

Si nos remontamos a la idea general que se tiene de circo-teatro en nuestro país, nos remitirá al circo contemporáneo, que es lo más cercano, o a la compañía El gran circo teatro, dirigida por Andrés Pérez y fundada en el año 1988.

Los artículos existentes no abordan el concepto de circo teatro, sino que enfocan en el tema del circo contemporáneo y lo más cercano a ello es la unión que hacen con la dramaturgia en algunos casos, como la revista colaborativa Saberes del Circo, con el texto: “Dramaturgia en el circo contemporáneo” (2018). A su vez, existen algunas compañías que trabajan con el circo y el teatro al mismo tiempo, pero como disciplinas separadas dentro de los espectáculos, es decir, no trabajan la mesura del circo-teatro, cuando éste consiste en una intención compleja de técnicas y elementos de ambas que conforman o crean este tercer producto. Entonces, nos cuestionamos: ¿cómo se logra esta hibridación en nuestro país?

El Circo Teatro, como es más bien un concepto aplicado a la práctica, resulta complejo de definir, sin embargo, es posible llegar a identificar ciertas características a partir de los elementos del circo contemporáneo que han servido para crear las bases del circo teatro. Cabe aclarar, que el circo-teatro es un quehacer muy novedoso en nuestro país, lleva menos de 10 años realizándose. Además en Chile se ve fuertemente afectado por la gran importancia que se le otorga al circo tradicional, no desde los artistas, sino más bien desde los espectadores/consumidores de este tipo de representación.

Es por esto que este trabajo de investigación busca poder aportar un comienzo base acerca de la hibridación del circo teatro y su aplicación en el área artística. Esto se realizará mediante un estudio profundo de trabajos de ciertas compañías tanto chilenas como extranjeras que realicen la hibridación, relatos, entrevistas, documentales y más.

Para poder comenzar nuestra investigación entonces, nos adentramos en primer lugar en la historia del circo contemporáneo en el mundo, que inicia aproximadamente en los 70s en Canadá, Francia y Australia.

Los cimientos del circo contemporáneo se desarrollan en occidente. Vemos el nuevo circo francés, desarrollándose en el siglo XX a partir de la década de los años 70,

desde la revolución de Mayo del 68 en Francia, creando la primera escuela de circo “L’Académie Fratellini”. También en EE.UU, vemos compañías como “Big Apple Circus” creada en 1977, dónde desarrollaron nuevas formas de interpretar el arte. Paralelamente el histórico Circ Cric desarrolla un circo catalán desde 1977 hasta el día de hoy. (Bobadilla, 2018, p. 2).

Esta es la época en donde el circo contemporáneo comienza a formar parte de una nueva forma de hacer, crear y representar el circo, cambiando totalmente la manera en que se presentaba desde lo tradicional.

Esta nueva práctica del circo se caracterizó principalmente por implementar a sus creaciones otras disciplinas como la danza y el teatro. Además, a medida que se fue desarrollando durante los años sumaron una herramienta del teatro: la dramaturgia, pero sin dejar de lado lo importante del circo tradicional con sus hazañas sorprendentes, ni su comicidad en la intervención de los payasos o maestros de ceremonia. Otra diferencia que tenían con el tradicional, era que ya no se transmitía el conocimiento de generación en generación, sino que se impartía en escuelas o talleres, no solamente a familiares circenses, sino a jóvenes interesados en la disciplina del circo.

Sin embargo, en esta investigación no solo se aborda el hecho de que el circo contemporáneo haya incorporado la dramaturgia proveniente del teatro, porque en cuanto a su creación y realización, posee factores que no han cambiado en relación al circo tradicional, como por ejemplo sigue existiendo el *solo* del circo, donde los artistas interrumpen la historia para demostrar sus habilidades físicas, así, los malabaristas muestran cómo son capaces de lanzar en el aire siete clavos, deteniéndose una vez realizado el número para que el público pueda aplaudir su actuación. Lo mismo ocurre con cada uno de los integrantes del elenco circense: acróbatas, trapecistas, equilibristas, magos y todo aquel que sea parte del *show*: “Los solos dentro del circo contemporáneo son los que irrumpen en la dramaturgia lineal. Las habilidades y las técnicas se vuelven existenciales. Usa la especialidad para hablar de la especialidad. Alejamiento y aislamiento, reproducción de una realidad fragmentaria.” (Bobadilla, 2018, p. 19). Es decir, que el artista circense está mostrando solo su habilidad, dando un gran énfasis en su destreza, sin contar nada con ello, no incluye interpretación. Es este ‘sin contenido’, del que el circo contemporáneo no ha podido escapar pese a su insistencia en integrar la dramaturgia, aunque el circo contemporáneo se caracteriza desde sus inicios por incorporar estos factores que vienen de la hibridación de disciplinas: la danza en las coreografías de los intérpretes, la música, como un elemento para generar atmósferas dentro de las escenas o para ser parte de los trucos hechos por cada artista, no deja de conservar los solos de destrezas circenses.

Ahora bien, “El circo tradicional tiende a la diversidad y al montaje discontinuo, mientras que el nuevo circo y el circo contemporáneo tienden a la unidad y al montaje continuo.” (Mogliani, 2018). Esto quiere decir, que ya no solo se realizan espectáculos con la finalidad de demostrar la destreza circense, sino que buscan ir hilando las presentaciones por medio de integrar la dramaturgia, a través de escenas continuas, sin ser interrumpidas por “solos”. Sin embargo, esto no se ha podido concretar completamente en Chile, aunque se puedan percibir las diferencias entre un montaje continuo y un montaje discontinuo en el circo contemporáneo. Pero el montaje puede ser continuo, en el caso de que dos números consecutivos estén unidos por la presencia de un mismo personaje en ambos, de modo que la escena nunca quede vacía, o por algún otro tipo de elemento que establezca el encadenamiento. “Es fundamental para caracterizar el montaje, analizar el tipo de enlace que se establece entre números. El enlace es el motivo destinado a enlazar o conectar dos números, y generalmente se da por el discurso del presentador” (Mogliani, 2018).

Como se ha mencionado anteriormente, surge el circo contemporáneo alrededor de los años 70's, implementando en las producciones circenses estas nuevas disciplinas como el teatro. De ahí en adelante, el teatro empieza a adquirir un papel más visible en las creaciones. Sin embargo, no existe fecha exacta para el origen del circo teatro, más bien, comienza con los números de algunas compañías y la forma en la que se va mezclando el teatro con el circo para la creación de un espectáculo/obra.

Cabe destacar el espectáculo *We Reinvent the Circus* (1990), que es considerado como uno de los precursores del circo teatro, debido a que mezcla diversos elementos del teatro para formar un eje central en la creación, por medio de una historia principal -primer punto importante en la hibridación circo teatro- sobre un grupo de personas tildadas como “La Gente Ordinaria”. Punto fundamental para ir determinando las características del circo teatro, pues se crean personajes con sus complejidades, donde se representa a esta gente ordinaria ocupando un vestuario particular y simbólico: hojas de periódicos.



Imagen nº 1: Espectáculo *We Reinvent the Circus* (1990).
Extraída de <https://mubi.com/films/cirque-du-soleil-we-reinvent-the-circus>

Se destaca el personaje de la Reina, que porta otro vestuario, más elegante y brillante, aludiendo a su clase social. En este número, la compañía habla del reino de fantasía que sus personajes han construido y que los hace dudar acerca de si es real o un sueño lo que viven día a día. De esta manera, en cada uno de sus actos se puede ver el asombro con el que realizan y observan cada acrobacia o momentos de destreza.

La verdad es que estas personas ordinarias comienzan a responder a las fuerzas de este reino, para dejar salir la locura y alegría enterradas profundamente dentro de ellos. Y empiezan a mostrarnos que esta alegría está dentro de nosotros también. Acompañados por la Reina de la Noche y sus ayudantes, ella produce la atmósfera en la que la gente transforma su destino. Con la ayuda del maestro de ceremonias transformado en Ti-Claude, él os guiará hacia su destino. Nuestro destino. (Cirque Réinventé, s. f.).

En este espectáculo, es posible observar también, el uso de escenografías, luces y ropajes, todo apuntando a una comprensión de la obra. Es así, como el circo teatro comienza a tomar forma, recreándose en la escena misma y profundizando cada vez más esta hibridación de disciplinas para plantearse como un espectáculo total.

Es importante también destacar un ejemplo claro de este movimiento, el colectivo artístico *Les 7 doigts de la main*, fundado en Canadá en el año 2002, 30 años después de la creación misma del circo contemporáneo, quienes ya abarcan esta conjunción de disciplinas con el circo, la danza y la música en sus espectáculos. El circo-teatro ahonda y profundiza en números complejos y

completos, con una temática específica y una puesta en escena estéticamente novedosa: “La compañía contemporánea cuenta historias usando acrobacias que desafían a la muerte con una teatralidad que afirma la vida que es exclusiva de Los 7 dedos.” (7doigts.com, 2022).

Ahora bien, si pensamos en los antecedentes del circo en Chile, podemos descubrir que datan de la época de la colonia, cuando diversos artistas europeos debieron escapar por mar de las guerras y persecuciones en Europa, llegando así a los puertos chilenos, principalmente el de Valparaíso, para instalarse definitivamente en Chile.

A Chile, los primeros artistas (no se usaba la palabra circo aún) llegan durante La Colonia, escapando de las guerras y persecuciones en Europa. Maromeros y volantineros (...) Actuaban principalmente en plazas públicas y casonas. El circo sienta las bases de la cultura popular por integrar payasos, artistas circenses, actores, músicos, folkloristas y payadores en un escenario atemporal y mágico que transita libremente por el país. (Colarte, Crispi, Gaete, Oliva et al, 2015, p.8)¹.

Así, desde el *coliseo de las ramadas*, nombre popular dado al conocido *Teatro de la plazuela de las ramadas*, que fue importante para la unión del circo y el teatro, se inicia esta disciplina en nuestro país. En este espacio se realizaban dos tipos de funciones: “la primera, comedia y sainetes de repertorio tanto español como nacional; la segunda, espectáculos populares de volantineros² y “graciosos” (payasos).” (Renate, Colarte, Crispi, Gaete, Oliva et al, 2015, p.8).

A fines del siglo XIX, aproximadamente en 1885, la familia de los hermanos Pacheco llega a Chile desde el extranjero e inaugura el primer circo chileno. Se sabe que estos números de circo contenían espectáculos ecuestres, grandes y esplendorosos desfiles, acróbatas de alto rango y un hincapié en el área musical de cada espectáculo. Sin embargo no existe en profundidad más detalles sobre sus números, debido a la poca investigación y escritura en esos tiempos sobre lo que ocurría con el circo chileno, era más que nada información de boca en boca que ha sido transmitida por algunos artistas circenses de la época y que con el tiempo se han ido olvidando.

También en el siglo XIX en Chile, el desarrollo económico permitió mejorar las conexiones, tanto nacionales como internacionales, esto ayudó a que en el año 1849, se fundara la escuela de

¹ “Durante la historia del circo también han existido otros hitos, como la llegada del primer circo internacional. Este hecho se produjo en 1827, cuando el inglés Nathaniel Bogardus realizó sus primeras presentaciones en la Plaza Victoria de Valparaíso. Con los años, Bogardus regresó al país trayendo consigo a acróbatas, payasos e incluso, un elefante.” (Radio Uchile, 2015).

² Acróbatas que se equilibraban sobre una cuerda.

artes y oficios, también el que tuviéramos un contacto cercano con el arte europeo por parte de varios artistas, como Antonio Smith (1832-1877), Manuel Antonio Caro (1835-1903), Nicanor Plaza (1844-1919), Pedro Lira (1845-1912) hizo que nuestro arte se alimentara y tuviera diferentes perspectivas. Gracias a estos precursores se inauguraron exposiciones, salones de artes que lograron una cercanía y un contacto más directo con el pueblo, un acercamiento al arte.

El escenario cultural y artístico se incrementó a mediados del siglo XIX. Este fue un período en el que se consolidó y se expandió el arte chileno, creándose importantes instituciones: se fundó la primera Academia de Pintura en 1849; se construyó el Partenón en la Quinta Normal, destinado a las exposiciones de arte, y se creó la Comisión de Bellas Artes, encargada de administrar los fondos de pensión y estimular las artes.

Junto a estos avances culturales y artísticos dentro del país y para favor del circo, otro aspecto que comenta Pilar Ducci, es que el circo chileno comienza a centrarse en lo popular, es decir, la relación directa que ha tenido con el pueblo y el efecto de distracción y entretenimiento que provoca en el espectador popular en los tiempos difíciles.

Y para poder hablar de lo popular, queremos guiarnos por un estudio realizado por Marcelo Aguilera sobre Mijail Bajtín, donde se expone que:

El planteamiento que hace Mijail Bajtín de la cultura popular a través del análisis de Gargantúa y Pantagruel, considera la existencia de una oposición entre la cultura popular (o no oficial) y una cultura oficial, catalogando a esta última como ‘de tono serio, religioso y feudal a diferencia de la no oficial que se visualiza como una cultura milenaria, de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo, que se expresa en el carnaval’. (2004, p. 12).

Es así, que lo popular del circo chileno tiene que ver netamente con ir en contraposición a lo oficial, a lo serio de esa época en que llega el circo y está presente una cultura conquistada por la corona española, donde el carácter religioso es fundamental en el ámbito social y en las conductas que se debe o no llevar. Por tanto, utiliza la figura del chileno que está en las calles, pasando a llevar todas las leyes escritas, emborrachándose en las veredas como forma evasiva de una cruda realidad, disfrutando en bares, plazas públicas, cantando a través de la cueca lo que sucede y lo que cree que no debiera suceder en su país, horrorizando a la política y la iglesia chilena con sus denuncias y comportamientos impropios. Haciendo valer, de esta manera, la figura del “roto chileno” como identidad criolla ante la comunidad de aquella época. El roto chileno, es aquel que vive con poco dinero y logra sobrevivir pese a las adversidades, que tiene muchos hijos y proviene

o conforma una familia pobre, con precaria educación escolar, pero que logra sobrevivir contento y conforme con jugar en los rincones que le quedan. Está identitaria forma de vivir, se ve reflejada en el circo chileno. Es así, que los circos son presentados en las plazas, muchas veces a un costo muy asequible, riéndose de las desgracias que vive el roto chileno como forma de amenizar el sufrimiento. Es popular por su contenido y es popular porque invita a todos a ser parte del porque es asequible a todos, social y económicamente. Es popular porque va en contra de lo oficial y lo serio como dice Batjín, porque ocupa el humor para reír, para evadir, para sanar, para denunciar. El circo tradicional chileno tiene estas importantes características, que esperamos rescatar para un próximo avance hacia lo contemporáneo.

En la actualidad, y a pesar de los avances dentro de la disciplina circense, el circo tradicional chileno ha logrado mantenerse vigente. “Es por este motivo que en septiembre del 2007 se aprobó la ley N° 20.216 de protección y fomento de la actividad circense nacional, que reconoció al circo como una manifestación tradicional de la cultura chilena.” (Memoria Chilena, El Circo). La estructura del circo tradicional chileno ha permanecido casi intacta desde su origen hasta la actualidad. Los niños que nacen en este ambiente artístico, reciben la herencia de conocimientos y técnicas de sus padres, y normalmente, se integran a las pistas con sus propios números. De este modo, en los canales del circo chileno se conservan los nombres de varias familias dedicadas al espectáculo circense: Los Tachuela, Los Salazar, Los Montes de Oca, Los Caluga, Los Mazzini, los Farfán, los Ventura y Los hermanos Corales. Incluso este último clan, legó el apodo de "Señor Corales" a todos los maestros de ceremonia de los circos nacionales. (Memoria Chilena, El Circo).

A comienzos del siglo XX, fue el auge del circo chileno, el que muy pronto se definió con sus propios rasgos. Agregó y añadió lo mejor de los circos extranjeros a las características culturales del pueblo chileno, formando un espectáculo de dos partes: una primera con los clásicos números circenses, y una segunda, centrada en una pantomima, creando un espectáculo de música popular o de folclor. El circo moderno se formó en Chile casi dos décadas más tarde que en el resto del mundo. Es así que:

El surgimiento del circo chileno moderno no ocurre hasta la llegada de los primeros circos extranjeros a nuestras costas, a principios del siglo XIX. Asombrados ante la novedosa sofisticación, tecnología, glamour y profesionalismo, los artistas nacionales no tardaron en

incorporar estos ingeniosos ingredientes, fundiéndose con las características propias de este pueblo, para conformar eventualmente un “circo chileno”; un espacio de reunión popular festiva, que conserva todas las tradiciones propias del folklore chileno y a la vez rescataba el espíritu carnavalesco del chileno marginado. Desde las exhibiciones de funciones de maromas y volantines en las plazas y solares de casas patronales, hasta las más establecidas “Casas de Volantín”, la incorporación de los nuevos ingredientes traídas por las sofisticadas exhibiciones que se presentaban en picaderos o bajo las carpas, el circo se convirtió en el carnaval chileno, ajeno a la circunspección aristocrática y a los turbulentos eventos que azotaron al territorio durante el cambio de siglo. (Ducci, 201, p. 39).

Como bien comenta Ducci, el circo chileno va a tomar tradiciones del folklore y el carnaval, apropiándose de personajes marginados, coincidiendo con cambios sociales de inicio de siglo.

De esta manera el circo chileno va avanzando en el tiempo, incorporando estas características desde ese aspecto cultural de las nuevas artes y escuelas, y de lo popular como tal en Chile, hasta llegar al siglo XX, con el ‘Nuevo Circo’ donde torna a lugares distintos, siendo así un pilar fundamental el actor Bartolomé Silva (18 de octubre de 1960), uno de los fundadores del acercamiento al Circo Teatro en Chile, con la escuela el Circo del Mundo del Canelo de Nos (Chile). Fue en el año 1985 cuando el país venía saliendo de una larga dictadura y el gobierno de la transición democrática necesitaba todo el apoyo de la ciudadanía en las calles. Silva, en ese entonces participa en un festival para niños y jóvenes en *Vancouver* al que lleva una obra de teatro físico. El festival llamado “Festival para jóvenes y niños de Vancouver” era organizado por miembros del *Cirque Du Soleil*, quienes invitaron a Chile a participar de una red latinoamericana de circo. Silva vuelve al Canelo de Nos para armar un programa social, en alianza con Cali (Colombia) y Recife, Río de Janeiro (Brasil). Aquí es donde el *Cirque Du Soleil* realiza capacitaciones, para introducir a los participantes en el mundo del circo, y Silva toma la decisión de realizar la hibridación del teatro con el circo. Para ello, parte a Canadá a capacitarse y comenzar el proyecto. A su regreso, se reúne con Andrés del Bosque, que en ese entonces estaba montando “Las 7 vidas del Tony Caluga” (1995). Cabe señalar, que en las capacitaciones que realizaba Silva, participaban tanto artistas circenses como actores teatrales.



Imagen nº 2: Afiche de Las siete vidas del Tony Caluga.

Extraída de: <https://www.revistapuroteatro.com/2015/08/14/andres-del-bosque-el-grito-mudo-de-un-bufon-errante-2/>

El *Cirque Du Soleil* adquiere gran importancia dentro del mundo de la hibridación teatro-circo, y a continuación veremos el por qué. Guy Laliberté comenzó siendo un artista callejero, Laliberté se trasladaba tocando el acordeón y la armónica entre los escenarios, con su grupo folklórico en Canadá, también realizando actos en solitario. Junto con sus amigos Daniel Gauthier y Gilles Ste-Croix, Laliberté comienza a trabajar en algunas ferias y eventos que ellos mismos organizaban, pero el poco presupuesto con el que contaban hizo que tuvieran que ingeniar una forma de conseguir los recursos necesarios para poder llevar a cabo sus proyectos. *Ste-Croix* (nombre de su compañía en aquel tiempo):

(...) empezaría a encaminar los esfuerzos hacia una meta más grande cuando sus anhelos de crear una compañía de teatro hicieron que marchara 90 kilómetros en zancos

desde la pequeña población de Baie-Saint-Paul hasta Quebec, en su afán por llamar la atención del gobierno local. (Izasa, 2015, p. 2).

La idea que usaron resultó muy bien para ellos, ya que pudieron obtener los recursos necesarios para crear su primera compañía teatral: *Les Echassier de Baie.Saint-Paul*. La primera producción del Circo del Sol, fue en el año 1983, cuando la compañía recibió una donación de 1,5 millones de dólares canadienses por parte del gobierno de Quebec, con los que organizaron un espectáculo llamado *Le Grand Tour du Cirque du Soleil* para la conmemoración de los 450 años del descubrimiento de Canadá.

Este espectáculo viajero ofrecía una visión única de las artes circenses: libre de animales, llamativa, dramática, hermosa y reflexiva. Los artistas callejeros tenían trajes escandalosos, iluminación mágica y música original. Laliberté apodó a este nuevo elenco móvil Cirque du Soleil porque, en sus propias palabras, ‘El sol simboliza la juventud, energía y fuerza’. Un nombre adecuado; al elevarse el sol de Cirque du Soleil por primera vez, comenzó un nuevo amanecer en el mundo de las artes circenses.’ (Cirque du Soleil, 2019). (Cirque du Soleil, 2019).

La primera gira que realizaron en EE.UU el año 1987, fue *We Reinvent the Circus* (Reinventamos el circo), causando furor y sorprendiendo con una escenografía detallada en donde podían verse sobre escenario decenas de sillas distribuidas en el espacio y utilizadas con una constante interacción dinámica con el público, ya sea de forma física como imaginativa. Después de agotar todas sus ventas en Santa Mónica y San Diego comenzaron la primera gira al extranjero de Cirque du Soleil a Europa en 1990. *We Reinvent the Circus*:

(...) gira en torno a un pequeño grupo de personas, La Gente Ordinaria. Estas personas se visten con ropa de diario, pululando alrededor e intercambiando miradas de asombro con la audiencia en donde se han encontrado a sí mismos. Ellos se han elaborado en un reino de fantasía sin saber si están soñando o si lo que ven es real. La verdad es que estas personas ordinarias comienzan a responder a las fuerzas de este reino, para dejar salir la locura y alegría enterradas profundamente dentro de ellos. Y empiezan a mostrarnos que esta alegría está dentro de nosotros también. Acompañados por la Reina de la Noche y sus ayudantes, ella produce la atmósfera en la que la gente transforma su destino. Con la ayuda del maestro de ceremonias transformado en Ti-Claude, él os guiará hacia su destino. Nuestro destino. (Cirque Réinventé, s.f.).

En este espectáculo, podemos ver los cimientos y del circo teatro, ya que lo que propone el *Cirque du Soleil* es una historia dramática con una narrativa, no son solo espectáculos de

asombro, sino que existen personajes, interpretación que cada artista asume para contar una historia al público. Es esta la importancia del *Cirque du Soleil* en su aproximación con lo que estaba sucediendo en Chile, ya que a través de esta unión con Bartolomé Silva y su fundación Circo del mundo, es que logran traer esta forma de trabajo y presentación del circo contemporáneo a nuestro país.

El Circo del Mundo se originó a partir de la iniciativa del Cirque du Soleil y Jeunesse du Monde que en 1995 en un proyecto de Cooperación Internacional con La Corporación el Canelo de Nos realizaron talleres circenses a artistas chilenos, principalmente actores y bailarines, con el objeto de aplicarlo en la ayuda de niños, niñas y jóvenes con problemas sociales. (elcirdelmundo.com).

Pues, el circo del mundo, ocupa las artes circenses como “medio de intervención en el ámbito psicosocial, educacional y cultural, potenciando la transformación social hacia el desarrollo humano y en colaboración con la comunidad.” (elcirdelmundo.com). Es así como surge esta compañía, con la intervención social en las calles e integrando a niños, niñas y jóvenes para que aprendan en el mismo trayecto, sin exigirles ninguna experiencia acerca de la vida circense ni ser parte de una familia de circo; a diferencia del circo tradicional, todos y todas estaban invitados a la comunidad, para poder aprender y seguir creando este nuevo arte en Chile.

De esta manera, comprendemos que cuando llega la fundación del Circo del mundo, se crea en Chile una escuela de circo, que no solamente es para artistas circenses, sino para todos los jóvenes que quieran ser artistas circenses, y esa es una característica del circo contemporáneo, una escuela abierta a todos, y es desde ese punto, que el circo contemporáneo y el circo en ámbitos generales, empieza a avanzar y a ser reconocido en el país. Se entendía que los mismos artistas eran conscientes de esta diferencia entre el circo tradicional y el circo contemporáneo, pero el público no lo diferenciaba. Es así que en un estudio a cargo del Área de las artes circenses del Departamento de Fomento a las Artes y las Industrias Creativas, se afirma que:

El conocimiento que las audiencias potencial y de circo tradicional tienen del circo contemporáneo puede caracterizarse a partir de la noción de *invisibilidad*. En efecto, desde ambas audiencias el circo contemporáneo es opacado por una visión que reconoce, a grandes rasgos, al mundo del circo formado por tres grandes grupos: el circo tradicional, manifestaciones callejeras de distinto tipo y los circos internacionales, como las únicas expresiones de arte circense en Chile. (...) De esta forma, en relación al conocimiento del mundo circense, claras diferencias parecieran establecerse entre las audiencias potencial y

de circo tradicional de un lado, y la audiencia de circo contemporáneo por otro. (CNCA, 2013, p. 11).

Por tanto los artistas que se embarcan en esta disciplina logran diferenciar las potencialidades de ambas prácticas del circo tradicional y del contemporáneo, pero la audiencia, quienes ven el circo, no logran esta diferenciación y apreciación, dejando al circo contemporáneo casi invisibilizado como práctica circense.

Sin embargo El Cirque du Soleil y El Circo del Mundo, son un gran ejemplo de la llegada del circo contemporáneo como una forma de intervención social y herramienta educativa, gracias a los talleres que realizaron para niños y jóvenes de sectores vulnerables del país, junto con seminarios y conferencias respecto al circo contemporáneo. Hay que considerar, que dicho proceso ocurre en el año 1985 junto con la llegada de El circo del Mundo-Chile.

Como no existen registros fidedignos en torno a la creación del Circo-Teatro en Chile, podemos ubicarlo temporalmente un par de años después de la llegada del circo contemporáneo, desde la conformación de la primera Escuela de Artes Circenses en marzo del año 2005, a manos del Circo del Mundo, ya que el nuevo modelo circense trae consigo la unión del teatro a sus creaciones y montajes. Por lo tanto, podemos decir que aproximadamente entre los años 2005 y 2013, es donde comienza a hacerse en Chile Circo-Teatro por artistas circenses, actores y actrices. Lo confirma el hecho de que dos de las primeras compañías de circo-teatro, fueran fundadas en el año 2013. Nos referimos al Circo de Las Máquinas de Temuco y al Circo Koqosha.

El Circo Koqoshka es una compañía de Circo Teatro y Circo contemporáneo que se conforma el año 2013, por Alvaro Pacheco y Carolina Sandoval, quienes se reúnen para crear un primer espectáculo llamado “Laszlo & Koqoshka” (2013).

Carolina Sandoval -diseñadora teatral- y Álvaro Pacheco -compositor musical- ambos de la U. de Chile, después de girar por Europa con otros circos comienzan a entrenar técnicas de circo y actuación, con el objetivo de encontrar un lenguaje escénico para poner en escena historias de tradición popular. Sus grandes referentes nacionales son el Gran Circo teatro, de Andrés Pérez, y el Teatro del Silencio, de Mauricio Celedón. A nivel internacional mencionan al francés Cirque Trottola y al belga Circus Ronaldo. (Culturizarte, 2020).

Es así, como nace esta novedosa compañía para la época que propone un nuevo lenguaje teatral y circense en el que utiliza la comedia física, el *clown* y la música docta como un elemento fundamental en sus obras. A lo largo de su trayectoria han creado y presentado cuatro obras con su sello marcado, pero cada una con una particularidad. Se encuentra entonces, como primer montaje: “Laszlo & Koqoshka” en el año 2013, espectáculo con el que estrenan en el segundo Ciclo de Circo Contemporáneo del CNC y GAM. Luego, crean una nueva versión de este espectáculo extendido, añadiendo nuevas escenas y elementos, llamándose ahora “Ursaris, el último encantador de osos” (2014). En ambas: “La compañía se caracteriza por rescatar antiguas historias de circo y llevarlas a escena con la utilización de máscaras y música en vivo, poniendo las técnicas de circo al servicio de la dramaturgia escénica.” (IL CONCERTO, 2020).

El tercer montaje, se titula “Kabinete de Madame Forest” (2017), espectáculo netamente de Circo Teatro, con aspectos recuperados del barroco e inspirado en los Kabinetes de Curiosidades del siglo XVI. Y por último, se encuentra el más reciente espectáculo: “Il Concerto” (2018). En un artículo de la revista Culturizarte, es entrevistado el director de esta obra, quien brinda su opinión en torno a la obra misma y a lo que proponen en su trabajo, comentando que:

El desafío del «IL Concerto» es profundizar en la comedia y el humor, y colocar la comedia física o payaso acrobático al servicio de la historia. “En este momento nos seduce más el vértigo de hacer reír que el virtuosismo de otras técnicas de circo”, dice Pacheco, quien piensa que en la pieza el circo y el teatro están amalgamados de manera simple y sin dar saltos bruscos. Como director, busca que “In Concerto” se amalgamen el circo y el teatro, ayudándose mutuamente a contar la historia. “La idea es que el teatro ayude a lo circense a desarrollar una dramaturgia y profundizar los personajes. Y que lo circense colabore en la narración”, precisa. (Culturizarte, 2020).

Esta compañía es, por tanto, una innovadora y precursora del Circo Teatro, teniendo en sus obras manipulaciones de objetos, como el malabar, la música docta en vivo, acrobacias, equilibrio, acrobacia aéreas, *clown*, comedia física, estéticas barrocas, actuaciones increíbles y un mundo híbrido que atrae muy bien a todo tipo de público.

Ahora bien, El circo de las máquinas, es una compañía de circo-teatro que nace a partir de una iniciativa del director de la compañía Víctor Bobadilla, queriendo fomentar el circo en Temuco, ya que para esos entonces no existía y que “Ninguna compañía de teatro quería explorar ese movimiento, el circo nuevo y el circo contemporáneo” (Bobadilla, Youtube, 2016).

Lo que Bobadilla busca, es rescatar y dar a conocer parte de la memoria de Temuco, basando sus funciones en historias de aquella ciudad del sur de Chile, teniendo así cuatro montajes: *Violeta se quedó en el sur* (2017), *Estación Temuco 1973* (2016), *El viaje de Nefthalí Reyes* (2013) y *Agua de Temu* (2015), montajes que se centran en el juego teatral y las otras artes escénicas. La compañía está conformada por varios artistas, entre ellos, artistas circenses, actores y músicos, que se formaron con profesores del circo del mundo, lo que les permitió adquirir las herramientas necesarias tanto del circo como del teatro.

El trabajo de esta compañía, es considerado como Circo-Teatro, pues se caracteriza por generar un espectáculo teatral con elementos circenses. Por ejemplo, en la obra *Violeta se quedó en el sur* (2017), cuentan la historia de Violeta Parra por medio de técnicas circenses que generan simbologías como el Gavilán³, que es representado a partir de muchos actores en escena, con vestuarios y túnicas negras, quienes juegan y realizan trucos con la técnica circense del *mastro* o mástil chino, una disciplina circense que involucra la coordinación, fuerza, y resistencia para el desempeño de acrobacias, figuras y caídas mediante una estructura de cinco metros de alto forrada en caucho. Si bien, en parte de su trabajo utilizan el circo contemporáneo, el trabajo dramático es esencial para la creación de sus obras que no contemplan *los solos* circenses.

En sus montajes, no hay un artista representando su habilidad y destreza solo en el escenario con un tiempo límite, sino que todo el trabajo es colectivo, realizan acrobacias tales como paradas de mano y números circenses, sin embargo, todo lo que van realizando en el espectáculo va guiado por una historia conductora que no se interrumpe. También ocupan herramientas del circo, tales como el *mastro* chino, mano a mano, malabares, transformación de objetos cotidianos, etc., en pro de la acrobacia, el trapecio, entre otros. “De alguna manera, el paradigma del circo tiende a asemejarse cada vez más con la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria acercándose al lenguaje contemporáneo de las artes.” (Bobadilla, 2018, p. 9).

Uno de los problemas para hacer circo teatro en Chile, es que el circo tradicional es muy relevante para el circo mismo perpetuando así la forma en que se realiza esta disciplina. Como ya mencionamos, es importante y preocupante que para el público/espectador, sea invisible el circo

³ Ave que Violeta Parra utiliza para crear una de sus canciones y evocar a uno de los amores más dolorosos de su vida.

contemporáneo. No se le reconoce, ni se le puede presenciar en sectores populares ni por públicos masivos.

Se ha perpetuado también, porque para los artistas circenses ha significado mucho y ha contribuido a la historia de las artes del país, centrándose en el cómo ha surgido, cómo se ha conformado con las familias de circenses más famosas, los tachuelas por ejemplo, hasta el día de hoy.

El circo con tradición familiar considera una gran variedad de conocimientos, técnicas, prácticas y tradiciones que han sido transmitidos de generación en generación en los más de 200 años en que ha estado presente en Chile. Es un modo de vida asociado a un arte del espectáculo que da cuenta de una identidad propia. La comunidad que la integra está marcada por la itinerancia permanente, y su fuerte pertenencia y cohesión, las que conforman un espacio cultural único, muy arraigado a la tradición y a la estructura familiar. (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2021).

Este significado que tiene para nuestro país el circo tradicional, es parte del problema del estancamiento que les ha impedido una apertura hacia otras disciplinas, ya que por más que vayan surgiendo propuestas novedosas, como el circo del mundo por ejemplo, esta estructura se perpetúa en gran mayoría hasta el día de hoy.

Pilar Ducci, continúa hablando sobre la importancia del circo chileno, comentando que:

En efecto, el espectador se transforma en un protagonista más, guiado por el asombro que no solo es provocado por la fascinación de observar un número bello, sino que es la profunda admiración y descubrimiento del héroe oculto en el hombre, que sabe que cada representación, puede ser la última. (...) El circo nos muestra los poderes del cuerpo, nos habla de la vida, pero nos recuerda que estos poderes son efímeros, donde ronda constantemente la muerte, y no perdona la mediocridad. (2020, p.3).

Esta es la gran importancia, lo efímero, lo fascinante, lo asombroso que tiene el Circo Chileno Tradicional, donde el riesgo está presente en cada número, pues cada paso que da el artista podría ser el último. Esto llama profundamente la atención del espectador, ya que el lenguaje tratado es mucho más complejo que el del circo tradicional, yendo más allá de esta fascinación ante lo espectacular y lo riesgoso. El circo tradicional perpetúa el fin que este tiene para su *show*, donde:

La mayoría de números estaba basado en el más difícil todavía, y en el riesgo de la proeza, el virtuosismo y la exhibición de habilidades y destrezas. La música desarrolla las estructuras

rítmicas que dotaban de identidad al circo, y el vestuario estaba basado en el colorido y las lentejuelas. (Parra, 2018, p. 3).

Por lo tanto, se deja de lado que el conjunto de números tenga alguna historia que los una, que tenga alguna dramaturgia o quiera entregar al espectador algún mensaje, sino más bien, se enfoca netamente en las destrezas y habilidades al momento de realizar el número de circo. Es por esto, que esta forma de hacer circo no permite tanta apertura para que nuevas disciplinas del arte entren en su configuración.

Debido a esto, es que rescatamos la llegada y creación del circo contemporáneo en Chile, que acepta la unión de diversas disciplinas artísticas dentro de sus espectáculos, además ir integrando una dramaturgia escénica, con historias, personajes, conflictos y desenlaces, pero sin dejar de lado la importancia que tiene el circo desde el aspecto riesgoso y resaltando las habilidades que puede tener cada artista circense. En el circo contemporáneo, “El cuerpo se convierte en el instrumento principal de trabajo (...) y dando peso, a su vez, a la dimensión poética en la composición de los números frente al exclusivo virtuosismo de la tradición” (Bobadilla. 2018, p. 6).

El circo contemporáneo puede servirnos totalmente para ir reconociendo la unión de las diversas disciplinas artísticas, y desde allí, encontrar en específico la unión que posee con el teatro mismo, donde “Los montajes actuales se caracterizan por incorporar una dramaturgia narrativa o poética al carácter cinético del espectáculo, dándose una mayor continuidad teatral mediante un personaje o conjunto de ellos o a través de una narración conocida”. (Bobadilla. 2018, p. 6).

Sumamos a lo anterior, que la gran importancia que se le entrega a la enorme trayectoria del circo tradicional, invisibiliza la apertura del circo contemporáneo en Chile, puesto que es muy reciente su llegada. De esta manera, postulamos que recién con la compañía El circo de las máquinas, se está experimentando una verdadera hibridación con el teatro. Así como lo mencionamos, recién en los años 2016 y 2017, esta compañía está realizando montajes y talleres. Debido a esta reciente activación de búsquedas híbridas, es que se denota una notable ausencia de estudios al respecto y muy pocos registros audiovisuales que muestren al público nacional este nuevo lenguaje de circo teatro. Ese es el problema principal y del que queremos hacernos cargo, para generar y re-crear una nueva definición de circo teatro. Porque, no existe una definición exacta de los principios y fundamentos que puedan orientar a futuras compañías a experimentar

estas hibridaciones. A su vez, será posible comenzar a sistematizar algunas técnicas que puedan ser abordadas por otros creadores que deseen tanto crear como enseñar esta disciplina en Chile.

Ahora bien, para poder aclarar el cómo abordamos la mezcla que se realiza en la disciplina que estudiamos en esta tesis, debemos entrar en el concepto de hibridación, partiendo por su definición de diccionario, como “Producción de seres híbridos” (RAE). Existe otra definición etimológica: “La palabra hibridación está formada con raíces latinas y significa “acción y efecto de mezclar diferentes variedades”. Sus componentes léxicos son: *hybrida* (de dos especies diferentes), más el sufijo *-ción* (acción y efecto).” (Anders, 2001-2020). Esta definición contiene el fin que le daremos al concepto de hibridación entre circo y el teatro, destacando las raíces latinas de este significado, que intenta escapar de los márgenes impuestos por la sociedad europea y sus infinitas respuestas, definiciones y afirmaciones con las que crea los imaginarios del mundo, y sobre todo, del mundo artístico, sus orígenes, sus conceptos, sus metodologías.

En relación a lo mismo, Nestor Garcia Canclini en su libro “Culturas Híbridas” (2006) propone la hibridación desde: "Procesos socioculturales en los que [algunas] estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (p. 14). Esta definición, es el paralelo exacto entre hibridación de Circo y Teatro y los procesos, estructuras o prácticas que propone Canclini, para que el fin único de ello sea combinar y generar nuevas prácticas.

Por otro lado, es importante para nuestra investigación el concepto de dramaturgia escénica, como una “escritura en el escenario”. Escritura que se realiza sin jerarquías previas y que tiene que ver con el entramado de todos los elementos que constituyen el espectáculo: acciones, palabras, música, vestuario, objetos, luz, imágenes.

Tejido de imágenes visuales y sonoras que libera sentidos que no se dirigen únicamente a la comprensión racional. Sentidos que producen sensaciones, emociones, conmociones que no se entienden intelectualmente pero se comprenden sensorialmente, o como diría Artaud, producen una “comprensión energética” del espectáculo. (Veneziano en Kalibán Usina Teatro, 2006).

La dramaturgia escénica, es el concepto que nos ayuda a diferenciar el circo del teatro y a su vez, unir estas dos disciplinas. Como sabemos, el teatro se compone de la dramaturgia escénica

y es este concepto el que debemos combinar con el circo. Este concepto es el que marca la diferencia y une ambas disciplinas, generando una nueva: El Circo Teatro. Es aquí donde entra nuestro trabajo respecto a cómo, en un espectáculo circense, podemos añadir una autoría escénica sin que se pierda la esencia circense, o cómo, en una obra de teatro, añadimos espectáculos circenses sin interrumpir la dramaturgia escénica.

El concepto de Dramaturgia del Espacio se propone como un estudio sobre el arte escénico a partir de una práctica y una reflexión sobre su formato: el espacio. Formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorías. (Griffero, 2011, p. 9).

Entendemos también, que la autoría escénica es más que solo una puesta en escena para Griffero. La dramaturgia del espacio es más que solo espacio como dice en la siguiente cita:

En mi práctica teatral, tanto en la escritura como en su puesta en escena, hay dos elaboraciones que para mí han sido el eje de la creación escénica, aquella de la “Poética del Texto” y su interactuar con la “Poética del Espacio”. Como dos instancias que conforman una sola escritura. El hecho escénico. (2011, p.9).

Tanto la escritura como la manifestación en escena, son importantes dentro de la dramaturgia y para la nueva hibridación, no sólo se refiere a trabajar con la dramaturgia escénica, sino también, con la escritura, la historia a contar, el tema que se mostrará y se llegará a trabajar. Esa es la importancia que tiene el que no se pierda ni se interrumpa la dramaturgia, si se interrumpe el mensaje a entregar ya no será el mismo, ni tampoco llegará de la misma manera, por ende, no se entenderá. Es por eso que, como dice Griffero, la importancia de la Dramaturgia Escénica:

La necesidad de aproximarse desde otras perspectivas a la escena surge de un sentimiento político, que cree en el poder del teatro para construir discursos y lenguajes que sean disidentes y alternativos a los discursos que quieren determinar nuestra percepción y sentimientos frente a nuestra historia, nuestra existencia y a los hechos que nos rodean y que nos toca vivir. (2011, p. 10).

Así, la dramaturgia escénica resulta ser el concepto clave para poder recrear la nueva disciplina, es por ello, que al comprenderla sabremos cómo abordarla dentro de las disciplinas que vamos a trabajar: teatro y circo, para determinar el lugar que ésta ocupa dentro del Circo Teatro.

En cuanto a investigaciones previas sobre nuestro tema, comenzamos más que nada una búsqueda compleja a través de conceptos y sobre todo, referentes del circo contemporáneo en Chile y Circo Teatro en el exterior, ya que ambos son nuestras bases para esta posible redefinición. Es por ello, que nos basamos en los conceptos de: circo contemporáneo, circo teatro, dramaturgia escénica e hibridación.

En primer lugar, abordamos el concepto circo contemporáneo desde distintas definiciones y aplicaciones de este con la revista colaborativa “Saberes del Circo”, que tiene una relevancia en la investigación y escritura del circo en Chile. En esta revista, existen varios artículos en torno al circo en nuestro país y distintas temáticas que abordan, como por ejemplo, la mujer en el circo tradicional chileno, la importancia del circo tradicional en Chile, cuándo y cómo el circo se transformó en patrimonio cultural en nuestro país, qué pasó con el circo en pandemia, etc. Teniendo en una de sus ediciones, el artículo que nos sirvió en demasía, titulado: La dramaturgia en el circo contemporáneo (2018), en el que se explica por qué el circo debería incluir la dramaturgia para sus espectáculos. En él, Víctor Bobadilla Parra, Master en estudios teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona, busca:

Analizar el panorama actual de la dramaturgia circense, con el objetivo de identificar los recursos de opciones dramáticas en el Circo Contemporáneo (...) El propósito es vincular los procesos dramáticos con el acontecer actual del Circo Contemporáneo para entregar una referencia del panorama artístico. (2018, p. 1).

Punto inicial que nos lleva a la idea de que la hibridación del circo con el teatro, debe ser desde la dramaturgia para poder crear esta re-definición.

En segundo lugar, buscamos las investigaciones existentes de circo teatro como tal, encontrándonos con documentos como diarios o revistas que hablaban del Gran Circo Teatro de Andrés Pérez que, si bien, viene a poner en boga la idea de Circo Teatro, nos da cuenta de que abarcan solo temas de teatro callejero y dictadura en nuestro país. También encontramos una tesis: “Propuesta de un modelo de negocio para una industria cultural de circo teatro en la ciudad de Palmira, Valle del Cauca” (Colombia, 2015) de Andrea Caicedo y Blanca Dayan, desde una mirada externa al arte en sí, se habla respecto a lo que es una obra artística y lo que se entiende por circo-teatro. Esta tesis, además de ser la única que logramos encontrar sobre circo teatro como tal, nos viene a rectificar ciertos puntos sobre lo novedoso del tema y sobre la falta de información e investigación en torno a este, citando que: “En Colombia, por ende en las regiones y localidades,

hace falta una base de datos informativa de estudios estadísticos, investigativos y académicos sobre el área del sector del circo y el circo teatro.” (Caicedo y Ramírez, 2015, p. 178). Se nos hace aún más evidente que la información prácticamente no existe, que la investigación sobre el tema no se ha hecho o no se ha plasmado en papel, dificultando aún más su reconocimiento como tema y concepto.

Usamos ésta, para dar a conocer un punto de vista acerca del teatro y del circo teatro en otro ámbito y desde otra mirada, la idea es demostrar lo que significa y cómo se expresan a través del concepto “teatro”, esta tesis fue realizada por estudiantes de administración de empresas en Colombia. Especialmente porque el título de su tesis menciona el Circo Teatro, queremos demostrar que, tanto en el país como fuera, el concepto circo teatro se trabaja de diferentes maneras muy distintas a la mirada que queremos darle en esta investigación.

Siguiendo con el estado del arte, encontramos una entrevista hecha a Gustavo Gómez, coordinador de espectáculos y talleres de la fundación circo para todos, en el año 2015, donde se le pregunta sobre su perspectiva acerca del circo teatro. Al respecto, Gómez dice:

Cuando empecé a estudiar circo, había una visión del circo del nuevo circo. El circo tradicional y nosotros hacíamos el nuevo circo. Hasta una vez en una convención una persona de 17 a 60 años expresaba que cada década están inventando al circo. Pero el circo de por sí siempre ha estado vinculado con la música, teatro, danza, pues es un arte integral. Según la creatividad, la intención y el poder que el teatro y los diferentes espacios a compartir proveen. La esencia está dentro de la idea creativa en la manifestación. El circo incorpora todo lo que usted desee incorporar, esa es su magia. (2015, p. 166).

Como podemos ver, en ningún momento describe específicamente que es en realidad el circo teatro, cómo se aborda, cuáles son los elementos artísticos que usa del circo y del teatro, sino que se trata de un circo teatro con más cercanía o más ligado al circo tradicional. Muchas veces se piensa que un espectáculo de circo contemporáneo es circo teatro solo por el hecho de ser distinto al tradicional, por no interrumpir el espectáculo cada 10 minutos, pero el circo teatro va más allá, es un nuevo mundo que trabajar.

Por ende, es fundamental ahondar en aquello que distingue el circo teatro de las otras manifestaciones circenses conocidas. Ponemos el ejemplo de Gustavo Gómez, debido a que él trabaja directamente con el circo, pero lo denominan como circo teatro. El autor responde a ello,

diciendo que el circo teatro desde su perspectiva, existe solo porque el circo es una disciplina que mezcla el teatro, la danza, la música, el baile y eso para él es el Circo Teatro.

En otra entrevista realizada a Andrés del Bosque, creador de “Las 7 vidas del Tony Caluga” (1995), en el año 2014, se le pregunta ¿Qué teatro hiciste luego en tu vuelta a Chile?, a lo que responde:

Eran tiempos muy difíciles los '80, de las primeras protestas... Ahí hicimos un teatro de pequeño formato con autores españoles, como Lope de Rueda y José Ruibal, una especie de varieté muy curiosa, y ya empezamos hablar Por arte de Birlibirloque del Teatro Circo, con lo cual comenzábamos a vincularnos a una larga tradición circense existente en Argentina y Chile. Recuerdo que estrenamos en la Sala Camilo Henríquez del Círculo de Periodistas (mi padre era periodista) con el apoyo de la Embajada de España. Las siete Vidas del Tony Caluga, obra premiada con el APES y el Premio de la Crítica en 1995 y ganadora del Teatro Itinerante de ese mismo año / Imagen cedida por el entrevistado. Tu gran teatro, digo básicamente Las siete vidas del Tony Caluga, explota en los noventa en plena transición al igual que el teatro de Andrés Pérez, el de Mauricio Celedón, La Troppa. (2014).

Cuando se le pregunta “¿Sientes que hay una vinculación en todo ese teatro (total), que de algún modo revolucionó la escena nacional, al que pudiéramos llamar teatro de la transición? ¿A tu juicio qué representan generacionalmente?” (En Alvear, 2014, p. 1), Del Bosque responde:

Si que estamos emparentados. Es un teatro que no tiene nada que ver con lo que se estaba haciendo ahí en la resistencia a la dictadura, como el ICTUS u otras compañías... Es un teatro inmigrante, de gente que había salido de Chile en una búsqueda, una peregrinación artística y personal, que venía de vuelta con la idea de mezclar las fronteras de lo teatral, teatro-circo, diversos territorios dramáticos... Sin perder de vista que pintando nuestra aldea pintábamos el mundo, como dijo Tolstoi. (En Alvear, 2014, p. 1).

Aquí podemos sacar ciertas conclusiones respecto al trabajo de las 7 vidas del Tony Caluga, ya que no tenemos registros respecto a esta obra realizada, pero sabemos que trabajar con el *Clown*, es trabajar directamente con un personaje creado, una interpretación, le damos vida a un personaje. Por lo tanto, podemos decir que de apoco entramos a la particularidad del teatro, pero no sabemos cuánto ni qué es lo que se toma del teatro además del personaje, pues Del Bosque habla de una obra más ligada al circo que al teatro.

De la respuesta que da Andrés del Bosque, podemos extraer y concluir también, que para aquel artista -y podemos decir-, artistas de la época (80 's), lo que destaca más que nada es lo

circense por sobre los elementos teatrales dentro de la creación de una obra de circo teatro. Este énfasis insistente hacía lo circense, deja que se desvirtúe el concepto/idea de circo teatro, debido a que solo se rescata, en palabras de Andrés del bosque, “un personaje creado” (en Alvear, 2014, p. 1). El teatro tiene una infinidad de elementos que pueden fusionarse con el circo, más allá de crear un personaje, es un mundo escénico infinito a través de la dramaturgia escénica. Con esto, queremos decir que para ese entonces, junto con la poca información sobre lo que podría ser el circo teatro, es que el énfasis en la creación escénica estaba directamente relacionado con el circo y, por tanto, pasa más que nada a ser un circo contemporáneo, así se va comprendiendo que el circo teatro como tal no se reconociera en nuestro país hasta hace poco tiempo atrás.

Ahora bien, el Circo Teatro Arena, inaugurado en el año 1958 en Buenos Aires, por la compañía de Francisco Petrone, se constituía por una carpa de circo que transformaban en un lugar teatral, es decir, una sala teatral dentro de una carpa circense:

Está claro que el Circo Arena tenía el carácter de un teatro, en su arena se montaban obras teatrales, su fin no era el de la ilusión lejana, propio de escenarios tradicionales a la italiana, sino la narración de una historia que se enuncia desde otro lado. (2014, p. 3).

En este texto, podemos ver otra diferencia en la idea del concepto circo teatro, que está ligado a la estructura del espacio, no es que se mezclaran ambas disciplinas, sino que el sello de la compañía era el montaje de obras teatrales en una carpa de circo con la que se desplazaban hacia diversas ciudades. Este texto además, da cuenta de que la denominación circo teatro es utilizada en varias ocasiones para denominar un tipo de estructura teatral, cómo están hechos arquitectónicamente algunos teatros, evidenciando la escasez de información sobre este tema.

En nuestra investigación, por tanto, se intentará demostrar que cada vez que hayamos algún texto, artículo, opinión, entrevista o tesis, que el concepto ha sido escasamente estudiado, analizado y observado, siendo así, de un enorme interés para nosotras ahondar en ello.

Como pregunta principal, se plantea ¿De qué forma, la propuesta escénica de la compañía contemporánea chilena El circo de las máquinas, está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile?

Como objetivo general, se propone estudiar la propuesta escénica de la compañía contemporánea chilena El circo de las máquinas para determinar las formas en las que esta

compañía está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile a partir de la incorporación de una dramaturgia escénica.

Para ello, nos planteamos los siguientes objetivos específicos:

1. Estudiar y contextualizar las propuestas de circo teatro que se han dado en Chile desde sus inicios hasta nuestros días.
2. Analizar la propuesta de la Compañía El circo de las Máquinas para determinar cómo conforman una dramaturgia escénica en el circo teatro chileno.
3. Determinar las formas en las que la compañía El circo de las máquinas está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile a partir de la incorporación de una dramaturgia escénica.

La hipótesis dicta que la propuesta escénica de la compañía El circo de las máquinas, está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile, a partir de la incorporación de la dramaturgia escénica, trayendo consigo características disciplinares del teatro, dándole así, significado a la obra. Dichas características tienen que ver con: la inclusión de personajes e integrantes con propósitos; la dramaturgia del espacio constituida por texto, iluminación, movimiento en el espacio, coreografías corporales y la importancia de la palabra, la dramaturgia permite que la escena no sea interrumpida por las azarosas destrezas del circo.

Por lo tanto, la compañía incorpora netamente, elementos del teatro dentro de su escena junto con la realización de destrezas circenses. Cada destreza tiene su finalidad, los elementos o “juguetes” que utilizan, como por ejemplo, el *mastro* chino, transforma el elemento técnico en un elemento teatral escenográfico, un signo escénico que trae consigo un significado, siendo esto, una de las características de la dramaturgia escénica.

La presente investigación se enmarca dentro del tipo cualitativo, que:

(...) es un campo interdisciplinar, transdisciplinar y en muchas ocasiones contradisciplinar. Atraviesa las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. (...) Es multiparadigmática en su enfoque. Los que la practican son sensibles al valor del enfoque multimetódico. Están sometidos a la perspectiva naturalista y a la comprensión interpretativa de la experiencia humana. Al mismo tiempo, el campo es inherentemente político y construido por múltiples posiciones éticas y políticas. El investigador cualitativo se somete a una doble tensión simultáneamente. Por una parte,

es atraído por una amplia sensibilidad, interpretativa, postmoderna, feminista y crítica. Por otra parte, puede serlo por unas concepciones más positivistas, postpositivistas, humanistas y naturalistas de la experiencia humana y su análisis. (Herrera, 2008. p. 7).

Si bien, el tipo cualitativo ha sufrido múltiples cambios en su definición, es debido a su misma finalidad multi pragmática. Es así, que en la actualidad se considera que:

La investigación cualitativa ha tenido un importante proceso de evolución creciente que abarca desde las críticas realizadas hacia su cientificidad y rigurosidad, pasando por la pluralidad de estilos narrativos hasta llegar a la actualidad donde el investigador se suele centrar en dar respuesta a las cuestiones de investigación planteadas a partir de las experiencias reales y subjetivas dándole voz a los participantes para que éstos puedan ser escuchados a través de sus experiencias. (Cotan, 2016, p.36).

Por tanto, este tipo de metodología es la más pertinente para abordar este estudio basado en las cualidades del objeto de estudio y no en sus cantidades, dando cuenta de nuevos hechos históricos y artísticos, en nuestro caso, que devienen netamente de las formas en las que el mundo se está desarrollando, no sólo científicamente, sino humana y culturalmente. Así es como podemos estudiar los fenómenos del teatro con sus nuevas formas de entender y hacer, pues: “El énfasis [de esta metodología está en] comprender el proceso en el que se ha llevado a cabo las historias, comprendiendo los roles, las políticas sociales, etc.” (Cotan, 2016, p. 39).

El arte mismo y la dramaturgia, como parte fundamental del teatro, es estudiado y analizado desde esta metodología, por su necesidad de poder encontrar nuevas formas de hacer y comprenderlo. Es importante poder llegar a conclusiones que ayuden a que se vaya configurando una re-articulación del circo teatro en el nuevo contexto social, político y cultural en el que habitamos hoy en día. Todo va reconstruyéndose, replanteando, de tal forma que:

En este contexto, las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta no solo al modo de construir y desarrollar el proyecto escénico, sino también a la forma de pensar y de investigar los procesos de creación escénica. Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares que disponían la dramaturgia y la escenificación como una secuencia de operaciones especializadas, produciendo un prolífico diálogo entre los discursos teóricos y las prácticas escénicas. Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar (Bal, 2004:14), característico de los estudios visuales (Brea, 2005), capaz de dar cuenta tanto de la complejidad e hibridación de las prácticas y procesos de creación escénica, como de la forma de conceptualizar y analizar los nuevos objetos escénicos en un campo de teatralidad expandida (Sánchez, 2006:28). (Lorente, 2013, p. 20).

Debemos, como dice el autor, ir dando cuenta de las nuevas hibridaciones existentes en las artes escénicas, punto crítico para nuestra investigación desde la re-definición que queremos plantear con la hibridación desde las artes circenses y las artes teatrales. Por estos motivos, nuestro enfoque metodológico está basado en la Teoría Fundamentada, que se trata, según Strauss y Corbin, de:

Una teoría derivada de los datos recopilados de manera sistemática y analizada por medio de un proceso de investigación. En este método, la recolección de datos, análisis y la teoría que surgirá de ellos, guardan estrecha relación entre sí. (2002, p.13).

Utilizaremos este enfoque metodológico, ya que se basa en la recopilación de teorías, datos y conceptos ya existentes, para generar una nueva teoría, en este caso, la redefinición de circo teatro. Para ello, acudiremos a distintas fuentes, entre ellas: artículos, entrevistas, video documental y otros, las distintas percepciones existentes de los conceptos de circo, circo contemporáneo, teatro circo y dramaturgia, generando, con esta recopilación, una nueva percepción del concepto mismo, sujeto claramente a próximas novedades del tema luego de la finalización de esta investigación.

La teoría fundamentada, es un “Proceso analítico: Realización de codificación abierta, axial, selectiva mediante la aplicación del método comparativo constante, muestreo teórico hasta llegar a la saturación teórica, de este proceso analítico se derivan conceptos, categorías, subcategorías, propiedades, generando teoría sustantiva.” (Finol de Franco y Vera, 2020, p. 20) Este proceso, es importante para nuestra investigación dada su aplicación, como mencionan los autores, de su método comparativo, ya que en él podemos encontrar nuevos anexos luego de analizar los planteamientos ya existentes sobre el circo teatro, teniendo en cuenta que en distintos países se maneja el concepto de diversas formas, además de comprenderse diversamente desde las áreas en la que se estudia. Así, el mundo del circo comprenderá de una manera particular lo que puede ser el Circo Teatro, y el teatro también lo comprenderá de una forma distinta.

Los autores Mineira Finol de Franco y José Luis Vera Solórzano, en su investigación “Paradigmas, enfoques y métodos de investigación: análisis teórico” (2020), comentan que “La TF tiene su aplicabilidad cuando el investigador se propone generar modelos teóricos, lineamientos teóricos, sistemas teóricos y teorías entre otros derivados de datos primarios que emergen de la realidad contextualizada y vivenciadas” (pp. 15-16).

Es fundamental entonces, el contexto y las vivencias de las realidades (estudios) que nos proponemos investigar, entendiendo en qué época comienza a darse este fenómeno dentro del mundo y luego, en nuestro país, dándonos una orientación sobre la forma en que los artistas y espectadores perciben, realizan y crean el arte. Los contextos históricos determinan cambios en la manera política de llevar a cabo el arte, con lenguajes y mensajes particulares, así también, los espectadores que observan y perciben aquellas presentaciones artísticas desde un lugar específico. Los hechos históricos van determinando los cambios culturales en lo que se sitúa el arte, por tanto, es deber nuestro estudiarlos y comprenderlos para ir generando nuevas proyecciones de él.

Nuestra área de estudio, primero se centra en el ámbito disciplinar del teatro y del circo, ambas disciplinas nos ayudan a analizar esta hibridación disciplinar del Circo Teatro, ya que desde ahí es que sacaremos la información acerca de las características particulares que luego se mixturán e imbrican: del teatro, el trabajo dramático; y del circo, el trabajo de sus actos o números de destrezas.

Dentro del teatro, veremos cómo se trabaja la dramaturgia escénica a partir del planteamiento de Ramon Griffero, para poder aplicarlo en el circo o en la obra teatral y poder unir los números circenses sin interrumpir la dramaturgia. También estudiaremos el circo tradicional y el circo contemporáneo. Del primero, sacaremos lo esencial del circo, lo que hace diferente al circo de las demás disciplinas, y del segundo, investigaremos lo que plantea Víctor Bobadilla Parra, para comprender el trabajo de esta disciplina con su nueva modalidad que integra los números circenses y la dramaturgia.

El objeto de estudio que abordaremos en nuestra investigación, será la compañía de circo teatro “El circo de las máquinas”, ubicada en la ciudad de Temuco al sur de Chile, quienes a partir del año 2013 han comenzado un trabajo profundo de hibridación entre circo y teatro, realizando cuatro obras en este formato. Esta Compañía es fundamental para nuestra investigación, ya que es una de las primeras compañías en realizarlo de manera completa, incorporando dentro de sus creaciones, la dramaturgia escénica, factor principal con el cual re-definimos esta hibridación.

Centraremos entonces la muestra, en la investigación sobre la forma de trabajo de esta compañía, cómo hacen para crear sus obras, cómo coordinan los entrenamientos, cómo funcionan como compañía, además de investigar si es que es creación colectiva o existe la figura de un

director, si ellos ligan el circo con el teatro al momento del trabajo de mesa o de la creación directa, etc.

Las herramientas metodológicas a utilizar, serán, en primer lugar, la revisión documental de diversos textos que permitan abordar las definiciones conceptuales. Luego, las entrevistas abiertas y semiestructuradas, que se realizan a los integrantes de la compañía El Circo de las Máquinas. La entrevista pretende precisar la información necesaria del funcionamiento y trabajo del colectivo para comprender sus experiencias de creación y la llegada al espectador. Al mismo tiempo, será un diálogo fluido que permite entrar en confianza, para abrir espacios en los que los entrevistados puedan expresarse acerca del trabajo de sus obras, cómo trabajan el circo teatro, cómo es que llegan a unirlos de cierta manera que no parezca solo un espectáculo circense o una obra teatral, cómo es que trabajan la dramaturgia dentro de sus obras, con qué comienzan trabajando, su inspiración, entre otras cuestiones.

También se entrevistará en profundidad, al artista Bartolomé Silva, ya que él fue uno de los fundadores del circo teatro en Chile. Las preguntas girarán en torno a sus trabajos y obras realizadas, como por ejemplo: ¿cuál fue su intención al unir circo y teatro?, ¿qué es para él, el circo teatro?. Lo que se quiere conseguir con esta entrevista, es obtener información de primera fuente acerca de sus perspectivas de creación dentro de una disciplina poco abordada y estudiada en Chile.

Se realizarán también, notas de campo sobre investigaciones anteriores, para poder reconstruir una historia del circo teatro nacional, revisando documentos escritos acerca de actores o directores que han trabajado o que trabajaron con el circo teatro. Trabajaremos, a su vez, con biografías e historias de vida cerca de los colectivos internacionales que trabajan la disciplina, como *Les 7 Doigts de la Main*.

La observación y análisis de los datos obtenidos será del tipo documental, pues cada entrevista se analizará cualitativamente, como texto que entrega cualidades que se cotejará con los autores de circo y del teatro. Todo ello, nos ayudará a explorar este campo y descubrir lo faltante para completar la hibridación de forma más acabada, para poder comprobar nuestra hipótesis.

La importancia de la presente investigación, se halla en que viene a suplir una notoria falencia de investigaciones respecto al tema, siendo fundamental para artistas y estudiantes de artes escénicas, el contar con un desarrollo teórico de esta disciplina para poder seguir avanzando en formatos y nuevas propuestas. Es urgente exponer, a quienes estén interesados en aprender sobre

el tema, pues desde estas investigaciones es desde donde surgirán nuevas compañías que hagan circo teatro.

A su vez, esta investigación pondrá en la palestra la situación en la que se encuentra actualmente el Circo Teatro nacional, y al darlo a conocer, podría replicarse y atraer nuevos artistas, realizando trabajos sobre nuevas propuestas para seguir renovando la disciplina. Así, esta tesis significa una apertura a nuevos tipos de aprendizajes de teatro y del circo en el ámbito nacional. Es un llamado a ampliar conocimientos e ir rompiendo las barreras entre estas disciplinas tan marginadas por desconocimiento.

Asimismo, esta tesis permite entender que el circo teatro, si bien, es estudiado escasamente, no se debe a que no se esté realizando, muy por el contrario, es impartido en algunos talleres y trabajado por algunas compañías. Sin embargo, estudiarlo más en Chile, contribuiría a que este movimiento no se pierda y que pueda llegar a vista y oído de muchas más personas que no necesariamente estén en el círculo circense o teatral. Esta investigación será la base para la visibilización de esta disciplina, para que pueda trascender en el tiempo y que quede al alcance de todos para no ser olvidado.

Es importante además, porque al dar a conocer esta novedosa hibridación disciplinar, ayudará a visibilizar los trabajos ya existentes, la trayectoria que llevan y la forma en la que trabajan los artistas que se dedican al circo teatro, además de ir generando público que se interese por asistir a estos espectáculos. Creemos que el Circo Teatro viene a atraer a distintos tipos de públicos para estas funciones/obras/espectáculos, ya que en él existen variadas formas de ver y sorprender. Buscamos que el Circo Teatro venga a impresionar, que invite a reflexionar al público, que lo atraiga con su colorido escenario y con sus sensibles mensajes, que el espectador ingrese en una estética hibridada que lo conduzca a otros imaginarios posibles, que las risas del circo puedan ayudar a que el teatro nos muestre estas múltiples realidades de nuestro país, que sea algo que nos haga remecer y que, al mismo tiempo, contenga. Que sea para todo público y que pueda desde esta mixtura generar cuestionamientos en quienes lo ven y quienes lo quieren hacer.

Además, comprendemos que con esta tesis, cualquiera que quiera emprender o trabajar con esta hibridación, pueda tener puntos de comparación para que el circo teatro no le sea lejano ni difícil de comprender; al contrario, al existir una referencia podrá crear y emprender un nuevo mundo de posibilidades.

Es por esto, que luego de terminado este proyecto queremos que sea de acceso liberado para quienes quieran conocer más sobre el tema, por lo tanto, se pretende publicar en revistas académicas, en sitios web y llegar a la comunidad con diversos talleres en los que se converse y experimente lo abordado en esta investigación.

Capítulo I:

Circo teatro en Chile: Contexto e historia de una expresión disciplinar híbrida

1.1 La primacía del circo tradicional en Chile

En los siguientes puntos, hablaremos del circo tradicional a lo largo de la historia en nuestro país, su llegada, sus lugares, las formas en que se ha presentado, sus características y algunos de sus representantes importantes para la historia, finalizando con la primacía del circo tradicional en Chile y cómo se perpetúa en las nuevas creaciones del circo contemporáneo.

1.1.1 Orígenes

En Chile, como ya sabemos, existen escasas investigaciones que aborden el estudio teórico del circo, salvo algunas citas sueltas en libros, recortes de diarios, artículos de revistas, de prensa, afiches, cartas, fotografías de colecciones de las personas y el enorme anecdotario y memoria de la gente de circo:

A través de entrevistas es posible comenzar a reconstruir una “historia” que no obedecerá a la historiografía típica que todos conocemos porque en muchos casos las fuentes no son comprobables y uno debe confiar en la memoria de las personas que cuentan sus anécdotas personales, sus experiencias (...) En otros países como Argentina, Estados Unidos y México tienen libros preciosos y en éstos mencionan el circo chileno y celebran actuaciones de sus trapecistas. (Ducci en Juareguiberry, s.f, p. 1).

Existen muchos relatos y opiniones distintas en cuanto a cuándo y cómo llega el circo a Chile, debido a que la forma en que se ha ido recreando su historia, ha sido a través de experiencias narradas por nietos de familias circenses que han querido dejar huella sobre su propia historia, pero siempre estos relatos son narrados de maneras distintas por las variadas posiciones geográficas en las que se encuentran, por las edades, por las experiencias, por lo que vieron y no alcanzaron a ver, por lo que le cuentan sus abuelos, etc. Es muy variada la historia, por tanto, también sus posibles

orígenes. Sin embargo, hay puntos en común entre los testimonios, y desde aquí podemos decir que la actividad circense comienza en la época de la Colonia, aproximadamente en la década de 1780, a partir de la información entregada por Gastón Maluenda, Pilar Ducci, Francisco Bermejo y Clarita Parra en el reportaje realizado por el canal televisivo La Red: “Cultura verdadera, Historia del circo chileno” (2017). Estas actividades, prontamente se fueron convirtiendo en lo que es el circo mismo, se presentaban en las plazas públicas, en los patios de las casonas, en las iglesias y en las estaciones de trenes.

Lo que se presentaba en ese entonces era un *show* familiar itinerante, donde participaban malabaristas, volatines (acróbatas), cuerdas, payasos y músicos. Había además mucho baile ejecutado por los mismos artistas y también un énfasis importante en la música. Según Pilar Ducci (2017) hay registros de patentes municipales en el archivo municipal de Til Til, Colina, Lampa, Santiago, San Pablo, Maipú, entre otros barrios a lo largo del país que dan cuenta de que el circo se expandía a lo largo del país hacia la primera mitad del 1800.

Estos artistas también compartían espacios con las chinganas⁴, por lo que aún no se nombraba el evento como circo propiamente tal, ya que se entiende la instalación del circo desde un escenario circular al interior de una carpa; Más bien eran actividades circenses que compartían espacio en *Las chinganas*, quienes pedían un permiso municipal por “*Casa de Volatín*” algunos fines de semana. Una característica de ésta, es que en su entorno se encumbran volantines mientras sonaban las cuecas clásicas con sus jarros de chicha⁵. Por tanto, estos espectáculos estaban muy ligados al Folclor Chileno y a lo Popular. Era entonces, parte de la cultura e idiosincrasia chilena. Era popular además, porque la gran mayoría de las compañías de maromeros o volatineros no cobraban entrada, en su lugar, existía el “método” de *tirar la manga*, ahora más conocido como pasar la gorra, donde uno de los presentadores pasaba al final del espectáculo con su gorra pidiendo un aporte voluntario por la presentación. Más adelante, los maromeros hicieron sus apariciones en compañías de volatineros y maromeros.

⁴Chingana del quechua *chincana*, que quiere decir escondrijo, aunque algunos lo adjudican a la acepción "chingar", vocablo que significaba beber con frecuencia vinos o licores. La chingana fue el principal espacio de desarrollo de la cueca en el valle central de Chile y uno de los más importantes lugares de sociabilidad durante el siglo XIX y parte del siglo XX. (Memoria Chilena).

⁵ Chicha es un trago tradicional de Chile que se hace con la uva, donde se aplasta, se extrae su jugo y se deja reposar por varios meses hasta generar el licor que requiere.

Para cuando comenzaron a funcionar como Circos, hacía 1810, era tradicional el acto del *Convite*, que se basaba en realizar un desfile con parte de la compañía y músicos por las calles de los pueblos en los que estaban instalados, bailando y cantando para llamar la atención, al utilizar, el presentador del circo, un megáfono llamando a la gente a ser parte de la función que se haría en la tarde noche de aquel día.

Un hito importante para la historia del circo tradicional chileno, es la primera llegada de un circo internacional en el año 1828, con el *Circo Ecuestre de Nathaniel Bogardus*: “Se ha encontrado un afiche que indica la presencia del Circo de Equitación de Nataniel Bogardus actuando en Valparaíso en 1828, siendo hasta la fecha el primer circo moderno en arribar a suelo nacional.” (Oxman, 2009. p, 4). Montando una estructura de madera alrededor de un picadero circular para caballos, usando carpas, graderías, iluminación y animales exóticos al estilo que lo hacían otros circos internacionales y dejando esto como característica en los circos chilenos. Luego, en el año 1885, es cuando se instala el primer circo chileno en Valparaíso: “*La familia los Hermanos Pacheco*”, quienes se presentaron con funciones extraordinarias de equitación, números ecuestres con caballos amaestrados y también eran frecuentes los espectáculos de dotes gimnásticas.

En cuanto a la organización del circo en Chile, era muy particular, pues tenían un presentador o maestro de ceremonia quien presentaba todos los números en cada función con su respectivo artista y al mismo tiempo, existía la “Murga” que es la banda del circo: “Que con sus marchas y fanfarrias otorgaban ritmo, suspenso y dinamismo a toda la función. Todo un mundo dispuesto para cumplir un propósito esencial; entretener a los niños y cautivar a los adultos” (Historia del Circo – Museo del Circo Chileno, 2021).

Sin embargo, la vida y actividad circense no era del todo maravillosa, tenía sus dificultades; Los primeros circos chilenos que se instalaron en nuestro país, lo hacían en carpas de pequeño tamaño y de pocos integrantes, por lo que debían ir rotando en cada una de las labores que necesitaba el espectáculo, como la boletería, las pistas, la producción del evento y tras bambalinas para ayudar a sus compañeros, para luego presentar el suyo minutos después. Un artista circense era un pilar importante para la vida y resistencia del circo. El museo del circo chileno, nos informa que:

Con el tiempo, el negocio del circo en nuestro país ha evolucionado de pequeñas empresas circenses, donde el payaso o tony era una de las figuras principales y

eje de las presentaciones, hacia grandes circos de costosos artistas con números especializados y de prestigio internacional. Estos circos manejaban mayores presupuestos, tenían mejores carpas y se ubicaban en lugares estratégicos o locales cuyas instalaciones contemplaban mayores comodidades. (Historia del Circo – Museo del Circo Chileno, 2021).

Es así como el circo va evolucionando a través del tiempo y volviendo en algunas compañías una gran empresa en donde la entretención es el papel fundamental y que da pie a que este circo tradicional vaya perpetuándose en el tiempo.

1.1.2 Desarrollo

En el desarrollo del circo chileno, fueron parte importante los circos extranjeros con sus números y espectáculos. Durante el transcurso del siglo XX, el artista circense del país tomó materiales:

Recogió e incorporó lo mejor de los circos extranjeros a los rasgos del pueblo chileno, conformándose como un espectáculo de dos partes: una primera con los clásicos números circenses, y una segunda consistente en una pantomima, en un espectáculo de música popular o de folclor. (Historia del Circo – Museo del Circo Chileno, 2021).

Por un lado, el circo chileno sufrió profundas transformaciones, no solo en el ámbito material, pues en ese entonces sus carpas venían desde Italia o México y tenían un alto costo, sino que también dentro de la organización de la misma compañía y las características de la comunidad circense nacional. Por otro lado, lo que perduró durante su desarrollo, fue la estructura familiar de las compañías y la transmisión del conocimiento de generación en generación.

En julio de 1925, se fundó el sindicato circense de Chile ayudando a los artistas a tener un rol más importante en el ámbito social.

Gracias al contexto de la década de 1960 y el desarrollo de ferrocarriles en Chile, el Circo logró trabajar en terrenos a los que antes no podía acceder, llevándolos a recorrer el país y llegando a rincones en que antes no había entretención similar.

Los circos pasaron a acoplarse a los vagones de ferrocarriles, lo que les abrió la posibilidad de recorrer todo el país en la red ferroviaria. Los antiguos miembros de la tradición circense ya venían recorriendo la nación desde la segunda mitad del siglo

XIX, sin embargo, el proceso de modernización que implicó el desplazamiento por ferrocarriles los llevó a intensificar la actividad de acuerdo a los itinerarios y recorridos de la red ferroviaria. (Oxman, 2009, p. 111).

Esta red ferroviaria iba desde Estación central hasta Temuco, por tanto, ahora las compañías circenses hacían “giras” desde el sur hasta el centro de nuestro país. Este aporte fue de gran ayuda, ya que antes se debían transportar con carretas tiradas por caballos o bueyes, haciendo mucho más lento el traslado de un lugar a otro. Esto mismo hizo posible una mejor calidad de vida para sus propios animales, ya que no debían cargar con el peso de trasladar fierros, telas, maletas, estructuras y todo lo necesario para el circo, ahora el tren cargaba todo eso y los animales podían descansar un poco más. También ayudó a las compañías a poder reproducir sus prácticas culturales, mejorando sus condiciones de transporte y vivienda.

Otro hito relevante, es que el Estado en aquella época protegía a las compañías circenses y ayudaba a su subsistencia, es así que fueron reconocidos “Como los únicos cultores del arte circense en el país, recibiendo beneficios directos por medio de la dirección superior del Teatro Nacional y el sindicato nacional de artistas circenses.” (Oxman, 2009, p.145). Además, en 1957 fueron protegidos por el Estado, otorgándoles beneficios para ser parte de una ley de rebajas en el valor de sus pasajes, estableciendo en la Constitución, en el artículo 3° de la ley 12.525, lo siguiente:

Las Compañías o Conjuntos Teatrales y Circenses que sean calificados de "Chileno o Nacional" por declaración de la Dirección Superior del Teatro Nacional, gozarán de una rebaja de un 50% en el valor de sus pasajes y fletes de carga y equipaje en los Ferrocarriles del Estado. (Oxman, 2009, p. 139).

El Circo, en tanto, era muy importante para el Estado y para la misma gente, ya que éste podía llegar a cualquier tipo de público sin distinguir edades, ideologías, clases sociales, llevando la cultura y la entretención por todo el país, es así que se reconoce a:

Las compañías de circo nacional (cómo) culturas móviles que han llevado su forma de vida de lugar en lugar, los que para la década de 1960 constituían prácticamente la única forma de entretención que se aventuraban en llegar a lugares apartados donde aún hoy suelen trabajar los circos. El acceso a estas zonas era calurosamente reconocido por la población, quienes recibían afectuosamente a los artistas circenses con regalos y todo tipo de complementos. (Oxman, 2009, p. 113).

Este afecto y cariño era por una entrega mutua, ya que ellos entregaban su arte, su contención y su risa. Para las compañías fue un impulsor más, para que continuaran haciendo arte circense. La década de 1960 fue la última en la que se mantuvo una buena relación entre los circos tradicionales y los ferrocarriles del país, ya que tras lo sucedido en el contexto de 1973, inesperadamente las compañías de circo dejaron de utilizar los ferrocarriles como el principal medio de transporte. Se suspendieron los beneficios estatales a los que los circos nacionales podían acceder lo que afectó la economía de la familia circense.

Sin embargo, durante el proceso de modernización en los años 1980-1990, los circos no se quedaron atrás, pudieron tener un mayor acceso a camiones junto con las considerables mejoras en los sistemas de carreteras, lo que hizo que los ferrocarriles en los cuales viajaban fueran menos competitivos. El cambio de transporte hacia los camiones, hizo que el viaje de las compañías circenses se redujeran aún más que en el ferroviario, ayudando al mismo tiempo a la variación de su contexto de vivienda y transporte, además de transformar la lógica espacial y temporal de las giras.

El circo fue evolucionando, sobre todo como un negocio de pequeñas empresas cuya característica/figura principal y el eje de la presentación, es el payaso o “Tony”, logrando que el circo y el valor de sus artistas fuera visto de otra manera. Obviamente, estos circos tenían unos presupuestos más elevados porque tienen mejores carpas y lugares estratégicos de instalación para mayor comodidad, y al mismo tiempo, más cercanía con el pueblo, para que fuera más fácil el acceso al circo. El primer circo nacional que se formó como una gran empresa, fue el Circo Las Águilas Humanas en el año 1940.



Imagen n° 2: Circos en Avda. General Velásquez con Alameda. Santiago, Chile. ca. 1980. (Oxman, 2009, p. 8).

Transcurrida la década 1990, ingresó en nuestro país el «Nuevo Circo»:

Una tendencia nacida en Europa alrededor de los años setenta que transformó el circo tradicional, introduciendo propuestas teatrales y otras artes escénicas como la danza y la música. El «Nuevo Circo Chileno», además tomó una orientación social destinada a rescatar niños y jóvenes en situación de riesgo, a través de la experiencia circense. (Historia del Circo – Museo del Circo Chileno, 2021).

Con el tiempo, se fueron sumando más familias circenses, se estima que existen en Chile sobre 6.000 personas que forman parte de esta comunidad, lo que considera a quienes se presentan tanto en la pista como fuera de ésta. Más allá del desarrollo económico o material que ha existido, también está el desarrollo disciplinar dentro del Circo, incorporando otras artes como la danza, el teatro y la música, por ende, que con el tiempo se ha ido desarrollando el circo contemporáneo que, como bien sabemos, es una disciplina joven que incorpora elementos del teatro y de la danza creando novedosos espectáculos con fuerte raigambre en el circo tradicional.

En la actualidad, se suele tener la idea de que el circo tiene los días contados, pero en realidad es todo lo contrario, tenemos circo para mucho tiempo más en Chile, pues ha resistido a las diferentes modernizaciones llegadas al país, desde las radios y el cine, hasta la televisión; su adaptación es sorprendente cuando se trata de seguir con el entretenimiento, además, con la ayuda

del Estado, sus beneficios y el gran reconocimiento que tiene en el país, es bastante difícil que se termine la práctica de esta disciplina, ya que podemos decir que es el arte que tiene más renombre en el país, además de ser el más visto y más antiguo.

1.1.3 Actualidad

“Desde el circo surge el relato de un pueblo, como expresión auténtica de sus modos de vida, sus inquietudes y anhelos, y se arraiga en el corazón de los grupos sociales. Es particular y local, y hoy se reconoce al circo chileno como Patrimonio Cultural Inmaterial del país. Pero no debemos perder de vista que el circo trasciende la particularidad, siendo una expresión de patrimonio cultural inmaterial universal, que pertenece, congrega y une a toda la humanidad.”

(Pilar Ducci, 2020)

Actualmente, existen grandes artistas chilenos que resaltan en el exterior: Los Farfán, Ventura y Cárdenas en Cirque du Soleil, desde Las Vegas hasta Japón. Hay decenas, quizás sobre cien payasos chilenos que brillan en el exterior, específicamente en USA.

En cuanto a los payasos, los chilenos tienen una identidad muy característica, dialogan e interactúan directamente con el público, interpretan el humor rápido y espontáneo de los chilenos:

Los payasos chilenos son famosos internacionalmente, y son los payasos más apetecidos de Latinoamérica, incluso el payaso más importante de USA es un chileno, el Pastelito Maluenda. Y hemos tenido y tenemos montones de payasos inteligentes y agudos que, desde la pista, y a lo largo de más de un siglo han hecho con sus monólogos o rutinas grandes críticas sociales, son extraordinariamente cómicos y rápidos. Recordemos a Chalupa, Maturana, Caluga, Colihue, Lechuga, Rabanito, Chicharra, Bombilla y muchos más. (Juareguiberry, s.f.).

Actualmente, el circo tradicional chileno está en nuestras ciudades logrando sacar más de una sonrisa y entreteniendo a todo aquel que entre al mundo del espectáculo, sigue estando presente con sus números, presentándonos las destrezas y habilidades de sus artistas y, lo más importante, siguen dando vida al famoso payaso chileno.

Tanto pequeños como grandes, los circos llenan las ciudades con sus carpas y luces realizando giras por todo el país y destacándose en la temporada de fiestas patrias. Así como en las grandes ciudades, los circos se enfrentaban con un gran número de otras atracciones que forman

parte del entretenimiento, sin embargo, en los pueblos pequeños los circos continúan siendo un hito.

Con el avance de la modernización, la concentración empresarial y la capitalización son los dos conceptos que definen a los circos en la actualidad. El crecimiento económico de Chile, sumado a su apertura comercial y cultural, ha traído consigo una gama de cambios y nuevas posibilidades que algunos de los empresarios de la alianza han sabido aprovechar muy bien.

Un indicador importante, es la adquisición de nuevos materiales de trabajo: Flotas de camiones, carpas importadas, *showrooms* metálicos, modernos equipos de iluminación y sonido y muchas otras inversiones realizadas por algunos empresarios y familias circenses.

En Chile, se ha generado un avivamiento de la disciplina circense vinculado con el crecimiento de las empresas durante los últimos años, todo ello, gracias a los jóvenes artistas que han viajado por el mundo trabajando en varios países reconocidos como USA, diversos países de Europa y Japón, en donde los Tonys han tenido un gran éxito en los programas de televisión nacional y donde empresarios, los han llevado a construir grandes empresas.

A diferencia de otras formas del circo moderno, el circo con tradición familiar da cuenta de una identidad propia que se estructura en una espacialidad única, asociada a la carpa, la pista, las casas rodantes y otros elementos.

Si bien, en el siglo XXI el circo tradicional ha sufrido infinitos cambios desde su llegada, es innegable su legado en la historia misma del circo y su importancia tanto social y política como cultural. En el estudio de Ducci (2020), se comenta que “No sólo sirvió como un instructor público de las grandes hazañas históricas del país, el circo chileno sirvió para narrar una historia en común, dotar de significación y forjar una identidad colectiva entre el pueblo.” (p.1)

Queremos destacar que el circo tradicional en el Chile contemporáneo, es considerado un patrimonio cultural, teniendo una enorme relevancia tanto para artistas como para espectadores, lo que genera en el ámbito de las nuevas creaciones de arte circense, un importante impacto al momento de pensar y hacer circo, ya que está tan arraigado, que resulta difícil escaparse de algunos de sus márgenes establecidos, como por ejemplo, salir de la rutina del espectáculo como algo asombroso, azaroso y llamativo, enfocado siempre en la risa y quizás no tanto en la crítica que el arte circense podría generar con sus nuevas obras. En el circo tradicional:

El espectador se transforma en un protagonista más, guiado por el asombro que no solo es provocado por la fascinación de observar un número bello, sino que es la profunda admiración y descubrimiento del héroe oculto en el hombre, que sabe que cada representación, puede ser la última. (Ducci, 2020, p.1).

Esto es lo que llama al espectador y al artista a ver y crear el circo tradicional. Es tan importante para nuestro país, que es una forma a la cual muchos quieren optar, dejando más invisibilizado el Circo Contemporáneo y más aún, el Circo Teatro.

Una reciente investigación acerca del Circo Tradicional en Chile (2022), realizada por Juan Carlos Skewes, académico del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado y director del Magíster en Antropologías Latinoamericanas, señala que:

Hemos descubierto que el circo tradicional chileno es el arte que, entre todo el campo de la creación nacional, tiene la mayor presencia a nivel planetario. Sus cultores, nacidos al alero de las carpas de nuestro país, se mueven sin dificultad por el mundo. Los encontramos en Egipto, Hungría, Finlandia, Japón, Rusia, México, Canadá, Latinoamérica, e incluso, en la principal ciudad islámica de China, Yinchuan. Pero, al mismo tiempo, están en Santa Cruz, Florida, Collico, Cunco, Panimávida, Cumpeo e incontables otros lugares de nuestro territorio. (p. 1).

Es tal la importancia en nuestro país, que no dejará de estar presente en las nuevas creaciones cirqueras. Hoy, existiendo distintas manifestaciones artísticas, sigue siendo una importante forma de crear a partir de un ámbito más tradicional, teniendo en cuenta que sus referentes viajan a lo largo del mundo y del país. Ahora bien, aunque este hecho es un honor, no es la única forma de concebir el circo, cosa que debe ser considerada para comenzar a proponer nuevas formas de creación circense. En nuestra investigación se ha demostrado que existen infinidad de registros fotográficos, audiovisuales, entrevistas e información que entregan los cirqueros chilenos, hasta leyes en su favor, dejando casi inexistente la existencia de registros e información acerca de las nuevas compañías o artistas independientes que crean, por ejemplo, dentro de lo que se ha denominado circo teatro.

En el mismo estudio de Skewes (2022), éste habla de la identificación de una amenaza hacia el circo tradicional, que: “El nuevo circo o el circo social son expresiones artísticas que no dan cuenta de un modo de vida sino de una profesión artística, con esto puede distraer la especial atención que el circo tradicional merece” (p. 1). Este planteamiento pone en jaque el hecho de

poder seguir creando y creciendo desde las nuevas aristas del circo, así, esto no debería ser una amenaza hacia el circo mismo, sino más bien, una oportunidad de ampliar sus horizontes y llegar a más personas que quieran ver y crear el circo. Generar nuevas miradas, no quita valor ni amenaza la continuidad del circo tradicional, sino que es un nuevo paso que deben dar los artistas de antaño para permitir que crezca esta disciplina. El circo tradicional ya es patrimonio cultural inmaterial y no dejará de serlo nunca, está ya instalado en nuestra cultura y nuestra historia. Creemos que es momento de re-crear nuevas instancias de conexión entre las artes mismas y sacar provecho de lo que cada una puede entregar, como por ejemplo, la hibridación entre el Teatro y el Circo.

1.2 Circo contemporáneo y El circo del mundo

En los siguientes puntos, mencionaremos la historia del circo y su evolución al circo contemporáneo, sus orígenes, avances y sus características. Se hablará también, de la compañía El circo del mundo de Chile, sus características e historia y su relevancia para la existencia actual del circo teatro chileno.

1.2.1 El circo contemporáneo: Historia y características

Con el paso del tiempo el circo fue evolucionando a lo largo del mundo, el circo tradicional fue un primer paso para que artistas circenses y artistas escénicos fueran aprendiendo de éste y queriendo ir un paso más allá en sus espectáculos. Es así que la inquietud y creatividad dan paso a la creación del circo contemporáneo. Para comenzar explicaremos el inicio del circo contemporáneo en el mundo que se crea aproximadamente en los 70s en Canadá, Francia y Australia.

Los cimientos del circo contemporáneo se desarrollan en occidente. Vemos el nuevo circo francés, desarrollándose en el siglo XX a partir de la década de los años 70, desde la revolución de Mayo del 68 en Francia, creando la primera escuela de circo “L’Académie Fratellini”. También en EE.UU, vemos compañías como “Big Apple Circus” creada en 1977, dónde desarrollaron nuevas formas de interpretar el arte. Paralelamente el histórico Circ Cric desarrolla un circo catalán desde 1977 hasta el día de hoy. (Bobadilla, 2018, p. 2).

Esta es la época en donde el circo contemporáneo comienza a formar parte de una nueva forma de hacer, crear y representar el circo, cambiando totalmente la manera en que se presentaba desde lo tradicional. Recordemos que la revolución de Mayo del 68 marcó una nueva forma de observar y enfrentar la realidad en el mundo y las artes. Este acontecimiento conocido también como el mayo francés, fue un movimiento de estudiantes, trabajadores sindicales y obreros franceses que protestaban incansablemente en contra del sistema capitalista, imperialista y en contra del autoritarismo. Este hecho es reconocido principalmente por la repercusión que tuvo socialmente, reuniendo a mucha población del país en distintas movilizaciones por casi tres meses, hasta terminar en diversas represiones que costaron innumerables vidas. Nicolo Gligo, Director del Centro Análisis en Políticas Públicas (CAPP) del INAP, escribe en una columna de opinión de la Universidad de Chile sobre este hecho, comentando que:

La revolución de Mayo del 68, la revuelta estudiantil francesa que salpicó a otros países europeos, y que desafió al general Charles de Gaulle tomándose la Sorbona y promoviendo una huelga general que movilizó a 9 millones de trabajadores (...) fue una importante y trascendente revolución intelectual y cultural, que destapó temas étnicos, religiosos, sexuales, de opresión de género, de alienación tecnológica, de medio ambiente, y otros, que están actualmente en el debate. Para Touraine "es uno de los movimientos culturales más importantes, aquello que nos muestra que el imaginario, el arte, las representaciones son tan importantes como los actos propiamente políticos". (2018, p.1).⁶

Como dice Nicolo Gligo, en este movimiento la importancia radica en la apertura de mente que provocó un completo cambio de época y la mirada que el mundo tiene hoy sobre temas culturales, sociales, educacionales, artísticos y políticos. Por ello, es que luego del movimiento, aumentó el deseo de tomar la calle, se crearon espacios de discusión: plazas, terrazas de los bares, los comercios, para realizar estos cambios de ideas y generar cuestionamientos. Luego ocuparon espacios más separados como escuelas, facultades y teatros. Se amplió la libertad de expresión, se impulsó la liberación sexual, lo que impulsó el crecimiento de la expresión artística en todo lugar público: "Muchos eran los que por primera vez cruzaban el umbral de estos recintos sagrados, reservados para unos pocos iniciados." (Badenes, 2008. p.123).

Debido a estos cambios culturales que sufrieron Francia y el mundo después de mayo del 68, el arte y el circo comenzaron a mostrar nuevas formas de ser y hacer. Se crearon escuelas de

⁶ Este movimiento, entre muchas otras cosas, dio origen al mayo del 68 mexicano, que terminó con la matanza de miles de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, este hecho fue denominado la matanza de Tlatelolco, ocurrida un 2 de octubre de 1968.

circo, en donde la mirada se centró en el nuevo circo y el circo contemporáneo. Como bien comenta Raymond Peyramaure, “El circo nuevo finalmente habría encontrado el rumbo. En este sentido, es fiel y continua con la verdadera tradición del circo, pero sin someterse a sus reglas y desarrollando un trabajo total, de autor y de carácter contemporáneo” (en Bobadilla, 2018, p. 4).

De esta manera, Francia se convierte en uno de los precursores en el mundo en generar escuelas de circo. El circo deja de estar solo en manos de algunas familias con larga data de tradiciones circenses y se abre camino a enseñar y formar artistas de cualquier procedencia del país. Así, en el año 1974, Annie Frantellini, artista circense, actriz, payasa y cantante, funda *L'École Nationale de Cirque* que pasa a denominarse más adelante como *L'Académie Fratellini*: “Sus inicios se hallan en una residencia cultural para jóvenes de París, en el distrito 14, y con el tiempo la academia se traslada a una carpa en la Porte de la Villette”. (*Académie Fratellini - Historique*, s. f.).

Ahora bien, la época de los 70's es un momento glorioso para el circo contemporáneo, ya que se expande hacia otras partes del mundo, como por ejemplo en EE.UU, donde queremos destacar a dos exponentes que iniciaron en el mundo el circo contemporáneo: Gregory Fedin y Nina Krasavina, quienes crearon la escuela de circo *Big Apple Circus*, en la ciudad de Nueva York. Inaugurado en 1977, traen a escena un circo nuevo, pero manteniendo su esencia tradicional, es decir, trabajan con animales, por ejemplo, pero éstos son tratados éticamente, pues ambos son domadores de animales para sus espectáculos circenses, pero muestran a todos que el trato debe darse con respeto y una buena calidad de vida. El trabajo con animales en los circos fue un punto muy cuestionado más adelante en el mundo del circo tradicional y ya abolido en el en los años 90s.

Esta nueva forma de hacer circo viene de la corriente europea que se reafirma con *El cirque du soleil*, fundado en el año 1984, por Guy Laiberté y Gilles Ste-Croix y que se centra en establecer la relación intrínseca entre las habilidades del circo y las del teatro y la danza, tratando temáticas definidas que van a guiar todo el espectáculo. Es justamente en ese punto, en el que se da comienzo a este nuevo lenguaje, donde el espacio circense se transforma en un espacio escénico, ligado a un espectáculo.

Por primera vez en 1987, en su primera gira en EE. UU, ‘We Reinvent the Circus’ (Reinventamos el circo) sorprendió a los fanáticos de Los Angeles Festival y los medios con su enfoque único del circo. Una escenografía detallada, un escenario con sillas por todos los lados y una interacción dinámica con el público (donde se interactuaba con el público física e imaginativamente), fueron precursores de una plantilla refinada que se

encuentra en el centro de cada espectáculo de Cirque du Soleil en adelante. (Cirque du soleil, 2019).

A pesar de que esta compañía comienza a trabajar el circo contemporáneo no deja de lado la primacía de lo tradicional en donde sus números tienen una pausa dentro del espectáculo para mostrar algunas de las grandiosas hazañas que pueden realizar sus artistas, volando por los aires a muchos metros de altura o mostrando asombrosas contorsiones, o también demostrando peligrosas acrobacias que son capaces de hacer, etc. No deja, el circo contemporáneo de darse ese momento en el espectáculo; herencia del circo tradicional y su espectacularidad.

Sin embargo, van tomando otro rumbo y en él vemos ahora incluida una dramaturgia narrativa en los montajes, dándole así una continuidad teatral mediante los personajes e interpretaciones. El espectáculo propio comienza a tener un hilo conductor y una propuesta dramática. Además, cuando se habla del circo contemporáneo estamos hablando de un lenguaje actual, de lo cotidiano, de lo que está ocurriendo, tanto lenguaje, forma y técnica, y eso es contemporáneo.

A partir de este momento, el circo cambia desde sus instalaciones, su forma de transmitirse- ya en escuelas- hacia jóvenes que querían aprender (no solo entre familia de circenses), y su contenido que incluye otras expresiones artísticas como el teatro y la danza.

Todas las disciplinas que se comienzan a involucrar en el circo contemporáneo, se abordan desde algunos aspectos particulares, que lentamente modifican lo que ya se realizaba con la estructura del circo tradicional. Se añade ahora un tema que atraviesa esta sucesión de números, una temática central que guía el show completo por el cual viajará la función, a diferencia del tradicional, que se basaba en ir mostrando números que no tenían una unión o coherencia entre sí. Bobadilla, comenta que:

En el circo contemporáneo la obra en colaboración es la opción vehiculada por excelencia. Y en parte es debido a que los espectáculos ocasionados en el seno del circo tradicional no se vehiculan en torno a un tema común, no nacen de una inspiración común. El circo contemporáneo combina las disciplinas circenses tradicionales con la danza y las técnicas teatrales para contarnos historias. (Bobadilla, 2018, p. 17).

El circo contemporáneo profundiza y complejiza el espectáculo, ya que no es solo para entretener y mostrar las destrezas de sus artistas, sino que trae a la escena una opinión dentro; algo que contar. Comienza a crearse más bien, una obra con elementos circenses, y es por este motivo

que debemos rescatar el elemento central que el teatro le entrega al circo: una historia unificadora, una dramaturgia. Es así, que:

Los montajes actuales se caracterizan por incorporar una dramaturgia narrativa o poética al carácter cinético del espectáculo, dándose una mayor continuidad teatral mediante un personaje o conjunto de ellos o a través de una narración conocida como puede ser las adaptaciones circenses de Shakespeare realizadas por La Compagnie Foraine. (Guy, 2010, p. 174).

Con los años el circo contemporáneo en el mundo se fue expandiendo y fue transformándose cada vez más, profundizando en aspectos de la creación, del montaje y de lo estético o cinematográfico como mencionaba Bobadilla anteriormente, ejemplo de ello es el colectivo artístico *Les 7 doigts de la main*, fundado en Canadá en el año 2002, 30 años después de la creación misma del circo contemporáneo, quienes ya abarcan esta conjunción de disciplinas con el circo, la danza y la música en sus espectáculos. Esta compañía ahonda y profundiza en números complejos y completos, con una temática específica y una puesta en escena estéticamente novedosa: “La compañía contemporánea cuenta historias usando acrobacias que desafían a la muerte con una teatralidad que afirma la vida que es exclusiva de Los 7 dedos.” (7doigts.com, 2022). Lo estético y narrativo dentro de sus obras circenses es uno de los factores más importantes en la renovación del circo contemporáneo, porque transgrede el montaje tradicional que buscaba solo divertir y asombrar al público, haciendo más rica la creación y la comprensión de la función. La narrativa entregada por el teatro complejiza aún más este arte y lo conecta con su finalidad principal, la de contar historias y dar una opinión de lo que está ocurriendo en la sociedad. El teatro añade al circo la dramaturgia y con ello, un sin fin de elementos conjuntos, como por ejemplo, la creación de personajes para que estos números inconexos con solo destrezas, cuenten y se posicionan en la realidad con la creación de personajes. En cuanto a esto último, para las artes:

La relación con el público es el vínculo que determina y especifica todo lo demás: decidir si las artes escénicas en general deben divertir o instruir, confortar o molestar, reproducir o denunciar, son las cuestiones que plantea la dramaturgia cuando lleva a cabo su análisis. (Bobadilla, 2018, p. 7).

Estos factores que se añaden al circo y que van conformando el circo contemporáneo, son el pie inicial para plantear la creación del Circo Teatro, es el primer paso para aquellas hibridaciones que conforman un espectáculo más complejo.

Lo anteriormente planteado, corresponde a la llegada del circo contemporáneo en el mundo y cómo se va expandiendo, por tanto ahora queremos mencionar en cómo se asoma este novedoso movimiento del circo a nuestro país, para lo cual es importante destacar que su inicio en Chile llega a través de la creación del circo del Mundo, momento en el cuál el circo sufre una transformación abrupta.

1.2.2 El circo del mundo: formas y características

Llega a Chile una evolución en la manera de hacer circo, debido al gran contexto social e histórico en el que el mundo se movía en aquellos años: mayo del 68' en Francia, que originó un despertar político que comenzó a tener y a ganar un nuevo lugar en la calle y que ocasionó que las demandas estudiantiles y sociales tuvieran una reivindicación, dando origen al nacimiento de agrupaciones que hacían del hecho político una manifestación cultural, creando sus propios 'cabezudos' en zancos, haciendo malabares y saltos. Con esto nace una nueva manera de transmitir estas artes. Un gran ejemplo, son los zancos, los cuales eran parte del circo tradicional y luego fueron transformados en una acción política en las calles, a la gente le comenzó a gustar este medio de expresión y los artistas comenzaron a dedicarse más al circo.

En Europa, durante los años 70 nació el nuevo circo, una tendencia que transformó el circo tradicional introduciendo propuestas más teatrales e incorporando otras artes escénicas como la danza y la música. Quien mejor representa esta renovación es Le Cirque Du Soleil, compañía canadiense que hoy en día cuenta con siete elencos recorriendo el mundo. A comienzos de los 90, surgió también entre los artistas del nuevo circo la inquietud por orientar parte de sus actividades al rescate de niños y jóvenes en situación de riesgo a través de la experiencia circense. Pionero en esta vocación social, fue el proyecto "Se Essa Rua Fosse Minha", creado en Río de Janeiro en 1992; siguiendo su modelo, en 1995 la fundación canadiense Jeunesse du Monde y Le cirque du soleil iniciaron talleres de circo en diferentes países con programas que denominaron circo del mundo.

Luego, en el mismo siglo XX, tenemos la llegada del ‘Nuevo Circo’ junto al actor Bartolomé Silva (18 de octubre de 1960), uno de los fundadores del Circo Teatro en Chile, con la escuela el Circo del Mundo del Canelo de Nos (Chile). El “Nuevo circo” ayudó a la transformación del circo tradicional, introduciendo nuevas propuestas teatrales como también otras artes escénicas tales como la danza y la música. El “Nuevo Circo Chileno” tomó un camino más cercano a un circo social, cuyo objetivo era rescatar a niños y jóvenes en situación de riesgo a través de la experiencia circense.

Fue en el año 1985, cuando el país venía saliendo de una larga dictadura y el gobierno de la transición democrática necesitaba todo el apoyo de la ciudadanía en las calles, que Silva, que en ese entonces participa en un festival para niños y jóvenes en *Vancouver* al que lleva una obra de teatro físico.

El “Festival para jóvenes y niños de Vancouver”, era organizado por miembros del *Cirque Du Soleil*, quienes invitaron a Chile a participar de una red latinoamericana de circo. Silva vuelve al Canelo de Nos para armar un programa social, en alianza con Cali (Colombia) y Recife, Río de Janeiro (Brasil). Aquí es donde el *Cirque Du Soleil* realiza capacitaciones para introducir a los participantes en el mundo del circo, y Silva toma la decisión de realizar la hibridación del teatro con el circo. Para ello, parte a Canadá a capacitarse y comenzar el proyecto. A su regreso, se reúne con Andrés del Bosque, que en ese entonces estaba montando “Las 7 vidas de Tony Caluga” (1995). Cabe señalar, que en las capacitaciones que realizaba Silva, participaban tanto artistas circenses como actores teatrales.

El Circo del Mundo se originó a partir de la iniciativa del Cirque du Soleil y Jeunesse du Monde que en 1995 en un proyecto de Cooperación Internacional con La Corporación el Canelo de Nos realizaron talleres circenses a artistas chilenos, principalmente actores y bailarines, con el objeto de aplicarlo en la ayuda de niños, niñas y jóvenes con problemas sociales. (elcircodelmundo.com).

Comprendemos entonces, que cuando llega la fundación del Circo del mundo, se crea en Chile una escuela de circo, que no solamente es para artistas circenses, sino para todos los jóvenes que quieran ser artistas de circo y tener la oportunidad de ser parte de este mundo. Ésta es una característica del Circo del Mundo, se genera un proyecto en donde existe una escuela abierta a todos y desde ese punto, empiezan a avanzar y a ser reconocidos como no lo eran antes. Pues, El

Circo del Mundo, ocupa las artes circenses como “medio de intervención en el ámbito psicosocial, educacional y cultural, potenciando la transformación social hacia el desarrollo humano y en colaboración con la comunidad.” (elcircodelmundo.com).

En el año 2000, El Circo del Mundo-Chile se constituyó legalmente en una corporación autónoma, dedicándose de lleno a su proyecto más ambicioso, fundar en Chile una escuela de circo social al más alto nivel profesional. El sentido fundamental de la escuela del circo social es fortalecer la tarea desarrollada por el circo del mundo-Chile, ofreciendo continuidad y proyección profesional a los distintos jóvenes que acoge, a los que hoy debe dejar al llegar a su mayoría de edad.

La directora del Circo del Mundo, Alejandra Jiménez, resume uno de los puntos más relevantes del sector en el que le toca participar, “lo que me parece más digno de destacar es cómo cada una de las personas que deciden ser parte de este nuevo arte tienen el coraje y la valentía de que cada día es un día que se gana y cada persona es un público al que uno llega, somos pocos, pero siempre hacemos tanto”. (Jiménez, 21 Septiembre 2018, s.p.).

Asimismo, ha organizado seis encuentros de circo, incluyendo el primer encuentro latinoamericano de circo social en 1998, los que han convocado más de doce mil espectadores, el espectáculo emblemático de circo del mundo en Chile es hoy Zirkozita (1998), realizado por sus monitores, aplicando el lenguaje y la técnica del nuevo circo. También está en preparación “El escuadrón de la alegría”, espectáculo de *clown* destinado a entregar humor a niños que viven en situaciones adversas. Hasta la fecha, el Circo del Mundo-Chile ha desarrollado diversos talleres en terreno, cursos de capacitación para monitores y una Mini-Compañía de niños y jóvenes, sumando más de mil beneficiarios directos, principalmente en las ciudades de Santiago e Iquique.

Estas experiencias han permitido profundizar en aspectos técnicos, pedagógicos y conceptuales, junto con estimular vocaciones y capacitar a equipos de artistas sociales en las variadas disciplinas circenses. “El beneficio es para todos: los que aprenden y los que enseñan, los que apoyan y los que aplauden” (Circo del Mundo, 2018).

Como resultado, podemos decir que la llegada del circo del mundo en Chile logró una transformación respecto al circo tradicional chileno, pues, como mencionamos anteriormente, el

nuevo circo llegó con espectáculos a nivel internacional, en donde eran utilizadas las distintas disciplinas artísticas, ya no solo se ocupaban números circenses, sino que también se incluían la danza, la actuación y la música. Otra de las transformaciones, fue que el circo ya no solo provenía de una familia, como sucede en el circo tradicional que es generacional, sino que ahora los grupos de circo estaban siendo fundados por personas interesadas en esta disciplina. El Cirque du Soleil y El Circo del Mundo, son un gran ejemplo de la llegada del circo contemporáneo como una forma de intervención social y herramienta educativa.

Como comenta Bobadilla: “En el Circo Tradicional vemos aplicada la teoría de montaje íntegramente, vemos todas las costuras, vemos toda la fragmentación, una fragmentación en donde el público participa de manera distinta. Dramaturgia en el circo contemporáneo” (2018). Aquí podemos apreciar otra de las grandes transformaciones abruptas que sufrió el circo tradicional con la llegada del nuevo circo. Como sabemos, el circo tradicional trabaja sobre una continuidad de espectáculos, que es un número tras otro y que no puede ser interrumpido, ya que los artistas no pueden ser molestados por otra presencia física o por el ruido que se pueda hacer. Eso cambia, podemos ver que no solo se trabaja una línea continua de espectáculos, sino que observamos que el trabajo dentro de los espectáculos tiene por objetivo más que solo entretener, se comienza a narrar una opinión, un punto de vista, una situación, etc., y también le da la opción al público de manifestar si le gusta o no aquello que presencia.

1.3 Circo Teatro.

En este punto, abordaremos el Circo-Teatro como concepto, relatando primeramente su historia, tanto en nuestro país como en el mundo, el desarrollo que ha tenido hasta la actualidad y algunos referentes que ejercen el circo teatro en nuestro país, como muestra de la aplicación del concepto en algunas obras, más que en compañías que se dediquen a replicarlo.

1.3.1 El circo teatro en el mundo

Podemos encontrar en el mundo distintos indicios de la creación o de la escenificación de lo que hoy es denominado Circo Teatro, cuyos primeros encuentros podrían situarse en Francia en

1807 con Philip Astley, creador del circo moderno en el mundo, quien juntaba las técnicas de circo con la pantomima y utilizaba espacios escénicos, reuniendo en un solo espectáculo la historia del teatro y del circo. Para adentrarnos en este tema, queremos destacar a Erminia Silva, Hija de Barry Charles Silva y Eduvirges P. Silva, cuarta generación de artistas circenses en Brasil, quien se graduó en Historia en la Universidad Estadual de Campeinas, en 1994, y quien continúa su trayectoria de estudios e investigación sobre el circo y las historias del circo en Brasil.

Defendió su disertación de maestría bajo el título *O Circo: sua arte e seus saberes*, en 1996, que se convirtió en el libro *Respectável Público... o circo em cena* (junto a Luis Alberto de Abreu) publicado en diciembre de 2009 por Edições Funarte. Defendió una tesis doctoral en 2003, publicada por la Editora Altana en 2007, bajo el título *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira y la teatralidad circense en Brasil*. (Circonteudo, 2022, p.1).

Ella es una de las responsables de que en Brasil, la historia del circo y del circo teatro, sea descubierta, investigada y plasmada en la historia cultural. Escribe en su libro, que:

O tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de ursos, artistas herdeiros da commedia dell'arte, unia também o cômico e o dramático; associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço. (Silvia, 2007, p.40)⁷.

Este primer acercamiento visto desde Francia en torno al compartir el espacio de creación entre las áreas dramáticas teatrales desde la pantomima y el *clown* y las áreas circenses, es también llevado a Brasil en agosto de 1875, donde se instaló la Familia Casali Italiana, en el Tribunal de la Rua do Espírito Santo, quienes en sus espectáculos tenía “além dos ginastas, bailarinos, equilibristas, bailarinas, mímicas, malabaristas, o maior chamariz dos espetáculos eram as montagens das “portentosas pantomimas históricas” (p.76)⁸. Si bien, el circo estaba notoriamente presente, a diferencia de Francia, aquí todo el espectáculo era atravesado por las historias de las pantomimas con temas que importaban a la localidad donde se encontraban. A partir de esto,

⁷ Traducción libre: “El tipo de espectáculo recreado por Astley, al reunir en torno suyo a las familias de acróbatas, grupos de feria, osos bailarines gitanos, artistas herederos de la commedia dell'arte, unía también lo cómico y lo dramático; asoció pantomima y clown con acrobacias, equilibrio, eventos ecuestres y entrenamiento de animales, en un mismo espacio.”

⁸ Traducción libre: “además de las gimnastas, bailarinas, equilibristas, bailarinas, mimos, malabaristas, el mayor atractivo de los espectáculos fue la puesta en escena de las “portentosas pantomimas históricas”

Emirina Silva describe que en conmemoración de la Sete de Setembro (Dia da Independência do Brasil), ésta compañía creó *El defensor de la bandera brasileña en el alto Paraguay* o *Os Dois Irmãos heridos*, interpretada por el director y varios artistas de la compañía, siendo utilizado el argumento de “a “combate dos dois oficiais brasileiros com uma emboscada paraguaia, tendo os ditos oficiais obtido o triunfo” (2009.p.77).⁹

Utilizaban en las obras un argumento histórico relacionado con el país o el lugar en el que se instalaban, pie inicial a - como Erminia menciona - una teatralidad circense o más bien, la próxima instalación de una dramaturgia. El circo-teatro para Brasil fue un género teatral a lo largo del siglo XIX hasta el siglo XX aproximadamente, donde se utilizaban, por parte de las compañías circenses, textos teatrales de todos los géneros: revistas, farsas, musicales, historietas, dramas o melodramas. Cada día se presentaba un texto nuevo por compañías formadas generalmente por familias circenses que viajaban por todo el país, en ciudades de distintos tamaños.

La forma en que se organizaba la teatralidad circense como circo-teatro llevó a todas las ciudades: diferentes géneros teatrales; ritmos musicales; la danza en su diversidad, desde la llamada clásica hasta las llamadas modalidades populares como lundu, maxixe, samba, fandango, entre muchas otras, acrobacias, capoeira, y, como escribía la gente del circo en sus anuncios: etc., etc. y etc. El espectáculo circense del siglo XIX y buena parte del XX fue el responsable de la difusión y visibilización de las principales expresiones artísticas nacionales y extranjeras. (Circonteudo, 2022, p.1).

Por estos motivos, Brasil fue uno de los países precursores del circo-teatro, además de plantearlo al mundo como un concepto tal, que hasta se enseñaba en las asignaturas de colegio como un género teatral.

La aproximación de la escena teatral con la pista de circo, implica el dominio de diversas facetas acrobáticas, que adquieren nuevos significados desde el teatro y la danza. Este movimiento de aproximación puede detectarse desde finales de los años 70 en Brasil. Un ejemplo de aproximación al Teatro son:

(...) las experiencias de Ornitórrinco, dirigidas por Cacá Rosset, especialmente las producciones de Molière, así como Ubu, también buscaban aproximarse a la escena con el lenguaje circense, estas experiencias señalan dos modalidades

⁹ Traducción libre: “combate de los dos oficiales brasileños con una emboscada paraguaya, habiendo obtenido dichos oficiales el triunfo”

distintas de apropiación, por parte del teatro y del lenguaje circense. (Bolognesi, 2020, p.12).

Esto ocurre en los años 80 en Brasil. Los espectáculos circenses durante estos años sufrieron importantes transformaciones. Hubo cambios en escenografía, coreografías, vestuario, repertorio musical y la concepción del espectáculo mismo. Aquí se puede ver reflejado el comienzo del circo contemporáneo, un circo que es más dramático y expresivo. La relación con el espectador se vuelve más pasiva y el público se concibe como receptor del espectáculo, cambios totalmente significativos en la historia del circo, ya que el circo tradicional trabaja directamente con este público absolutamente activo.

El teatro de las ferias de París siempre mantuvo un estrecho contacto con los actores circenses, incluso antes de que se formara el circo moderno. Los movimientos de vanguardia, sobre todo en Rusia, a partir del cubofuturismo, dejaron obras inspiradas en el universo circense, sobre todo porque les interesaba distanciarse del teatro natural y psicológico que predominaba en los escenarios rusos a principios del siglo XX. Al otro lado de esta misma mano, el circo también encontró en el teatro muchas posibilidades de expansión de su espectáculo. (Bolognesi, 2020, p. 9).

Uno de los espectáculos que el circo tomó para ampliar sus posibilidades es el *Sketch*, también los mimodramas e hipodramas. Uno de los momentos en la historia del arte en donde se logran unir el Teatro y el Circo a través de estos espectáculos, es el siglo XX. De esta forma, podemos ser testigos de un momento crucial que nos ayuda a ver cómo se necesita una de la otra.

Esto va progresando a medida que avanza el tiempo, y para 1990-2000, la concepción del circo teatro es otra, un poco más concreta y con la suma de otras características; todo, sin embargo, dependiendo del país/lugar en el que se situó. Es así, que para Brasil, añadir la dramaturgia es fundamental para esta hibridación disciplinar. Agrega Ermina, a esta opinión, que: “Foram levantadas questões e dúvidas sobre os diversos significados de tudo o que envolve a produção da dramaturgia do que se entende por circo-teatro: gênero, público, encenação, texto, contemporaneidade, estética, ética, e muito mais.” (Silva, 2009, p.2).¹⁰

¹⁰ Traducción libre: “Se plantearon interrogantes y dudas sobre los diferentes significados de todo lo que implica la producción de dramaturgia de lo que se entiende por circo-teatro: género, público, puesta en escena, texto, contemporaneidad, estética, ética, y mucho más”.

Tomamos a Francia y a Brasil como referentes principales, ya que en estos países es donde más fuertemente se ve elaborado el concepto de circo teatro desde un inicio hasta la actualidad; son sus orígenes y a su vez precursores de lo que será para el mundo el circo teatro, y lo más importante, es que la hibridación disciplinar está plasmada en la historia en diversos textos, escritura y afirmaciones.

Así mismo, queremos destacar a Canadá como uno de los países precursores, ya que en este país se encuentran algunas compañías importantísimas para el trabajo del circo teatro. Destacando a Cirque Du Soleil, compañía muy conocida por sus gloriosos espectáculos que logran combinar todas las disciplinas posibles, desde un repertorio musical hasta danza aérea, se caracterizan por tener un hilo conductor en la producción. La compañía de a poco fue agregando las disciplinas, una de ellas fue la técnica de la comedia del arte, es por eso que el Cirque Du Soleil se conoce como una de las primeras compañías en poder tener un acercamiento más sobrio respecto al Circo Teatro. Ellos también son los pioneros del circo contemporáneo, cada vez fueron modernizando sus espectáculos, no solo se trataba de números circenses como *solos*, sino que fueron agregando detalles más pequeños pero con gran relevancia, como el vestuario, la música, la danza, etc. Así como se unieron otras disciplinas, el teatro fue uno de los más importantes con la dramaturgia escénica, elemento que cambia toda la visión del circo contemporáneo.

Así, podemos decir que es a través del circo contemporáneo que nos podemos acercar a esta hibridación, así como varios espectáculos que se acercaron lo suficiente como para poder seguir avanzando y trabajando en este nuevo concepto, uno de los espectáculos ejemplares es *We Reinvent the Circus* (1990), que es considerado como uno de los precursores del circo teatro, debido a que mezcla diversos elementos del teatro para formar un eje central en la creación, por medio de una historia principal -primer punto importante en la unión circo teatro- sobre un grupo de personas tildadas como “La Gente Ordinaria”. Punto fundamental para ir determinando las características del circo teatro, pues se crean personajes con sus complejidades, representando a esta gente ordinaria con un vestuario particular y simbólico: hojas de periódicos.

En este espectáculo, es posible observar también el uso de escenografías, luces y ropajes, todo apuntando a una comprensión de la obra. Es así, como el circo teatro comienza a tomar forma, recreándose en la escena misma y profundizando cada vez más esta hibridación de disciplinas para plantearse como un espectáculo total.

Otra compañía canadiense que trabaja el circo teatro es el colectivo artístico *Les 7 doigts de la main*, fundado en Canadá en el año 2002, quienes ya abarcan esta conjunción de disciplinas con el circo, la danza y la música en sus espectáculos. El circo-teatro ahonda y profundiza en números complejos y completos, con una temática específica y una puesta en escena estéticamente novedosa: “La compañía contemporánea cuenta historias usando acrobacias que desafían a la muerte con una teatralidad que afirma la vida que es exclusiva de Los 7 dedos.” (7doigts.com, 2022). Esta compañía es un claro ejemplo de hibridación, usando en sus creaciones y montajes una dramaturgia escénica que atraviesa toda la obra. Encontrando personajes y sus historias, un cuestionamiento hacia la sociedad y utilizando sus talentos disciplinares a disposición de la historia. No son un factor principal o un eje central las destrezas que son capaces de hacer, sino que estas destrezas sorprendentes son en cada uno de sus movimientos un narrador más en la obra. Esa es la diferencia con la compañía anterior, que *les 7 doigts de la main* realizan cada truco o destreza circense en función de algo que quieren contar. Una clava se mueve en la mano del artista, horizontalmente, simulando el vuelo de un avión que contará la historia de un niño y su infancia con los juguetes aéreos, personaje de esta obra (por ejemplo). Así, cada movimiento y cada destreza están a favor de una historia continua y elaborada.

Si nos remontamos a la idea general que se tiene de circo-teatro, nos remitirá al circo contemporáneo, que es lo más cercano, pero lo que queremos proponer, es que el Circo Teatro trabaja en generar un espectáculo teatral con elementos circenses, por medio de técnicas circenses que generan simbologías que pueden ser representadas a partir de los actores, con vestuarios y luces. Una de las características es jugar y realizar trucos con la técnica circense, lo que involucra coordinación, fuerza, y resistencia para el desempeño de acrobacias, figuras y caídas. Si bien, la mayor parte de las obras utilizan el circo contemporáneo, el trabajo dramático es esencial para la creación de las obras que no contemplan *los solos* circenses.

Es sustancial que en los montajes no haya solo un artista representando su habilidad y destreza en el escenario, además con un tiempo límite, sino que todo el trabajo sea colectivo. Asimismo, realizar acrobacias tales como paradas de mano y números circenses, sin embargo, todo lo que se va realizando en el espectáculo va guiado por una historia conductora que no se interrumpe. También es crucial ocupar herramientas del circo, tales como el mastro chino, mano a mano, malabares, transformación de objetos cotidianos, etc., en pro de la acrobacia, el trapecio,

entre otros. “De alguna manera, el paradigma del circo tiende a asemejarse cada vez más con la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria acercándose al lenguaje contemporáneo de las artes.” (Bobadilla, 2018, p. 9). Todo lo mencionado anteriormente es parte del concepto Circo Teatro.

La dramaturgia es lo esencial para poder unir ambas disciplinas, trajo consigo el uso de personajes, las interpretaciones actorales, los diálogos, una curva dramática, el mensaje de la obra, entre otros elementos. Por lo tanto, el circo contemporáneo se caracteriza desde sus inicios por incorporar estos factores que vienen de la hibridación de disciplinas: la danza en las coreografías de los intérpretes, la música, como un elemento para generar atmósferas dentro de las escenas o para ser parte de los trucos hechos por cada artista; conservando siempre los solos de destrezas circenses.

1.3.2 Circo Teatro en Chile y algunos representantes

A diferencia del circo teatro chileno luego de una exhaustiva búsqueda, se logra encontrar diversos escritos, investigaciones, artículos, entrevistas, videos y documentales en el resto del mundo, denotando una relevancia histórica, cultural y artística en relación al tema. En Chile, en cambio, el concepto y su práctica es muy reciente, y por tanto, no se han generado estudios, ni tampoco hay un destacado trabajo investigativo académico al respecto. Más bien, se encuentran algunos registros que surgen a partir de motivaciones de distintas agrupaciones circenses y teatrales plasmados en páginas web o en creación emergentes de compañías o de circo o de teatro que trabajan con montajes dentro de lo que se considera Circo Teatro. Es muy escasa la información que hay en nuestro país en torno al tema y desde allí tampoco tiene una valoración importante como es el caso de otros países, como por ejemplo, Brasil, en donde hay todo un campo investigativo sobre el concepto y su práctica.

Es por ello, que los inicios del Circo Teatro en nuestro país se pueden interpretar desde la llegada del circo contemporáneo, lo que se remonta a los años 90 con el nuevo circo. Ya que no existen registros fidedignos respecto del comienzo del circo teatro, pero podemos suponer que comienza a desarrollarse y a montarse desde la conformación de la primera Escuela de Artes Circenses en marzo del año 2005, a manos del Circo del Mundo, ya que el nuevo modelo circense

trae consigo la unión del teatro a sus creaciones y montajes. Por lo tanto, podemos decir que aproximadamente entre los años 2005 y 2013, es donde comienza a hacerse Circo-Teatro en Chile, por artistas circenses, actores y actrices. Lo confirma el hecho de que dos de las primeras compañías de circo-teatro, fueran fundadas en el año 2013. Nos referimos al Circo de Las Máquinas de Temuco y al Circo Koqoshka. Ésta última compañía es, por tanto, una innovadora y precursora del Circo Teatro, teniendo en sus obras manipulaciones de objetos, como el malabar, la música docta en vivo, acrobacias, equilibrio, acrobacia aéreas, clown, comedia física, estéticas barrocas, actuaciones increíbles y un mundo híbrido que atrae muy bien a todo tipo de público. “La compañía se caracteriza por rescatar antiguas historias de circo y llevarlas a escena con la utilización de máscaras y música en vivo, poniendo las técnicas de circo al servicio de la dramaturgia escénica.” (IL CONCERTO, 2020).

Uno de los precursores es El circo del Mundo, que se origina con la llegada del Cirque Du Soleil y Jeunesse du Monde que en 1995, en un proyecto de Cooperación Internacional con La Corporación el Canelo de Nos, quienes realizaron talleres circenses a artistas chilenos, principalmente actores y bailarines, con el objeto de aplicarlo en la ayuda de niños, niñas y jóvenes con problemas sociales, como ya hemos revisado.

Por otro lado a diferencia del Gran circo Teatro de Andrés Pérez, El circo del Mundo trabaja en algunos de sus nuevos espectáculos desde el teatro y desde la dramaturgia escénica en conjunto con manipulaciones circenses, la diferencia es el Gran circo Teatro en sus montajes se presentan en lugares no convencionales para una obra de teatro en esos tiempos, como plazas, calles concurridas por transeúntes, siendo sello patentado caracterizado por la recuperación o habilitación de nuevos espacios para el teatro, como la terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, el Parque Forestal y el Teatro Esmeralda. La compañía el Gran Circo Teatro se creó en el año 1988, por lo que se encontraba en un contexto de post-dictadura, lo que intensificó la necesidad de expresar el sentir de los artistas involucrados. Las obras que Andrés Pérez llevó al escenario, presentan temas comunes, hablan de los mundos marginales, de la pobreza y prostitución, territorios no habitados por cualquier ciudadano, sus personajes son cruzados por su profunda humanidad, esta humanidad hace que sean borrachos, obreros, mendigos, hombres, mujeres, gente de edad o jóvenes, historias contadas con un punto de partida social en el camino entre lo urbano y lo campesino. Las obras montadas son caracterizadas por su gran escenografía y coloridos

montajes, así como la excelente calidad de la puesta en escena. Otra de sus características, es la reinstalación de la festividad en el teatro, quitándole el exceso de seriedad que dificulta la proximidad con el público. Sus espectáculos eran verdaderas fiestas, incluso con largos intermedios donde se compartía música y comida. Sin embargo el trabajo que realiza Andrés Pérez en esta compañía es netamente de teatro callejero y no de circo teatro, y es esta la gran diferenciación con lo que viene a implementar el circo del mundo.

Asimismo, en el año 1996, un grupo de artistas de diversas disciplinas se reunían en el icónico “parque forestal” (Santiago- Chile) con un claro objetivo: la recuperación del espacio público como lugar de encuentro, aprendizaje y creación. En ese contexto, nace el colectivo La Patogallina, cuando deciden dar vida a una obra; “A Sangre e Pato” (1996), un espectáculo experimental y callejero.

Un par de meses después de su estreno, los nueve integrantes del colectivo y varios artistas chilenos, fueron invitados a la “Primera convención de circo y teatro callejero” que se realizaba en Buenos Aires, Argentina. El trabajo con A Sangre e Pato duró tres años y las presentaciones se extendieron hasta festivales de Colombia y República Dominicana. El teatro del colectivo artístico La Patogallina busca itinerar e intervenir, “las obras están hechas para ser montadas en distintos espacios y/o lugares que primeramente están pensados para otras situaciones y que no tienen que ver estricta y originalmente con la situación específica del espectáculo teatral.” (lapatogallina.cl). La Patogallina al igual que el gran circo teatro realiza teatro callejero, pero en este caso, 23 años después de su creación logran un espectáculo de circo teatro, “Fuego Rojo” (2019) inspirado en “Memorias del fuego” (1982) de Eduardo Galeano.

Un funeral se transforma en una fiesta pagana, un ataúd se convierte en un portal por el que soplan las voces de Atahualpa y Jemanya, los ritos del yawar y las animitas se dibujan en una ópera rústica que se presenta como espejismo ante público. El teatro físico y el circo contemporáneo se mezclan para dar vida a una serie de pasajes oníricos utilizando la manipulación de objetos, la creación de imágenes poéticas y la música en vivo como elementos fundamentales del lenguaje escénico. Una latinoamérica en construcción se presenta en fuego rojo, un espectáculo que pone en tensión memoria y actualidad. (lapatogallina.cl).



Imagen n°3 .Fotografía de Lorenzo Mella. Extraído de <https://www.diarioconcepcion.cl/cultura/2022/06/30/la-patogallina-llega-al-teatro-biobio-con-fuego-rojo.html>

Otro referente de Circo Teatro en Chile, es la obra “Sin Tierra” (2017), montada por la compañía Circo Lacustre que nace el 2014 como la primera compañía profesional de circo en la zona de Villarrica. Las creaciones de la compañía son trabajadas directamente con elementos y lenguajes del circo contemporáneo. El espectáculo se trata de una puesta en escena con elementos teatrales, circenses y música en vivo “inspirada en los valores y conciencia social que trajo consigo la Reforma Agraria Chilena (1962-1973), dejando como legado un espíritu de esperanza y dignidad humana”. (Texto de Sin Tierra, 2017).

En Sin Tierra, existe un diálogo entre las técnicas del espectáculo circense y los contenidos dramáticos del teatro, las que logran transformar las habilidades corporales en un lenguaje artístico propio, en donde logra comunicar el punto de vista del hecho social, invita a reflexionar acerca del tema de la reforma agraria y las transformaciones que propone. Existe una dramaturgia, un punto de vista acerca del punto a tratar en la obra, y también existen habilidades circenses, ya que estamos hablando de una compañía de circo. Es interesante cómo, a través del cuerpo del artista, podemos comprender y reflexionar acerca del espectáculo. Hipotéticamente, esta obra ejemplificaba realmente cómo trabajar y abordar el Circo Teatro, con las características específicas de cada disciplina existente, al igual que la compañía El circo de las Máquinas, donde existe una

dramaturgia, un diálogo, una historia contada, un punto de vista, vestuario, disciplina circense incluida, que es parte de esta historia, los números existentes nos relatan la obra, no son números apartes como los “*solos*”.

Para poder abarcar el concepto de hibridación de circo teatro en nuestro país, fue necesario llegar a él a través de algunas obras referenciales que lo abarcan, ya que al ser tan reciente en Chile, aún no se edita ningún texto que nos hable sobre él, a diferencia de Brasil, por ejemplo, que tiene investigaciones, artículos, escritos, videos y documentales, etc. En nuestro país, no se ha registrado conocimiento alguno en torno al tema y esa es una de las labores que queremos realizar en este documento, para contribuir con su divulgación desde distintos ámbitos educacionales.

Capítulo II:

Compañía El circo de las Máquinas: Una dramaturgia escénica para el circo teatro chileno

2.1 Compañía El circo de las Máquinas

Para profundizar en la instalación del circo teatro en Chile, tomaremos como referente a la Compañía El Circo de las Máquinas, relatando en los siguientes subpuntos las características de su creación, sus obras, el trabajo que han realizado y cómo éste es un claro ejemplo de lo que se entiende como circo teatro, analizando así su puesta en escena y algunos de los elementos que constituyen el montaje escénico.

2.1.1 Orígenes e historia de la compañía

En el año 2010, Víctor Bobadilla Parra, luego de terminar sus estudios de teatro en Barcelona en la Estudis de Teatre Bert y Tovia, vuelve a Chile y comienza a trabajar con un grupo que nace en una antigua fábrica de Temuco, lugar actual del Museo ferroviario de Pablo Neruda, donde se armó una agrupación llamada *Temuco circo*, que hasta el día de hoy sigue vigente, con la intención de aprender circo, crecer y hacer convenciones de circo en Temuco y postular a proyectos para la creación de obras y talleres.

Con este grupo, luego de tres años, Bobadilla postuló a un proyecto fondart para realizar el montaje de “El viaje de Nefthalí Reyes” (2013) a nombre *del circo de las máquinas*, en honor al espacio en que realizaban sus encuentros, llamado popularmente la casa de las máquinas. La idea nació porque desde la UFRO (universidad de la frontera en Temuco), primer lugar de estudios de Bobadilla, siempre hacían actividades allí, y aquel lugar tenía una historia que contar, sobre los carros ferroviarios, los obreros, la gente que habitaba ese espacio antiguamente y la idea era hacer un homenaje al lugar, recuperando el concepto de la memoria y de la ciudad misma.

Para ello, Bobadilla decidió hablar de la infancia de Pablo Neruda y así poder contar parte de su historia en Temuco y de ese sitio específico, mezclando el concepto de lo ferroviario y la estética *steampunk*.

Se creó la obra con 20 personas aproximadamente, jóvenes entre los 16 y los 24 años, quienes nunca habían actuado antes y que hacían un poco de circo, pero se dedicaban a él de manera completa. Se hicieron talleres intensivos de teatro, movimiento y circo, ensayaban en los pasillos de la UFRO, compraron materiales de circo, colchones y luces para así poder formar esta compañía para la ciudad de Temuco. Aquí, Bobadilla trae a la mesa la idea de dramaturgia mezclada con circo, donde el foco conceptual estaba puesto en la Memoria sobre la ciudad y la región. Sin embargo, estos primeros acercamientos eran fragmentados, con distinciones entre escenas teatrales y números de circo. Esta obra era en memoria de los que han muerto construyendo las líneas de tren y la infancia de Nefthalí Reyes. Sus referencias principales eran compañías de Cataluña, España, que mezclaban el circo con el teatro, y también Andrés Pérez, La patogallina y La patriótico interesante, con su teatro callejero y de objetos. Su primer estreno fue en el teatro Municipal de Temuco en el año 2013.



Imagen n°4. Afiche de Montaje de la compañía el circo de las máquinas. Año 2013. Extraída de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=554986324576823&set=a.504201755042097>

Así es como inicia esta compañía de circo teatro de la región de la Araucanía, presentando más adelante en convenciones de circo, en el teatro municipal de Temuco, en algunas escuelas y en otros lugares, llegando más adelante a presentarse también en Santiago en el Teatro Matucana 100. Luego, el elenco cambió debido a algunos problemas entre ellos, incorporándose artistas profesionales para las obras restantes.

En el año 2012 se aliaron con profesores del circo del mundo que abrieron un espacio de formación de circo para gente de región, ya que para las regiones que no fueran la metropolitana,

estaba muy precarizada la formación educacional circense. Debido a esto, es que los conocimientos de la compañía van aumentando en relación a los entrenamientos y a la creación de sus obras, conociendo más técnicas de circo y formas en las cuales el circo, el teatro y la música se podían ir mezclando de una manera más completa.

Tres años más tarde, teniendo más experiencias entre los intérpretes y la dirección, y al visualizar sus obras con otra perspectiva, es que decidieron que debían generar más acabadamente la hibridación entre ambas disciplinas, para generar relaciones más directas con el teatro y el circo, a través del trabajo físico llevarlo hacía una exploración de movimiento con aparatos de circo dentro de una escena, dejando de lado la azarosa destreza del circo tradicional. Bobadilla, en ese entonces, dirigía y actuaba el primer y segundo montaje, decidiendo, luego de esta primera función de Estación Temuco pasar solo a la dirección en las siguientes.

En la entrevista realizada el día 19 de septiembre del presente año a Víctor Bobadilla Parra, éste nos comentó que:

En el circo no hay una narrativa natural, el artista de circo debe estar bailando, sonriendo, pero al momento de darse vuelta y hacer un salto mortal se convierte en una gimnasta olímpica; ósea adiós dramaturgia, adiós narrativa, adiós interpretación. Entonces la idea era hacer un híbrido y cuesta mucho. (Entrevista, 2022).

Es este factor que menciona Bobadilla, el que más destacamos: cambiar la idea de que un truco sorprendente del artista de circo sea solo eso y nada más, sino que se logre, luego de esta azarosa destreza, una conjunción en la historia contada y que no corte la narrativa expuesta a lo largo de la obra. Por tanto, destacamos el trabajo que hace la compañía sobre la integración de las narrativas, la interpretación y la dramaturgia en el trabajo circense.

2.1.2 Principales espectáculos

Neftalí Reyes (2013), fue el primer proyecto de la compañía, con el que se postuló a un Fondart con un grupo de gente muy interesada en hacer circo y también siendo el primer proyecto, se nombró el viaje “Neftalí Reyes de El circo de las máquinas”. Bobadilla relata:

La idea nació desde la universidad de la frontera en donde siempre se hacían actividades y yo cuando pequeño iba a este lugar hasta que fue el museo ferroviario Pablo Neruda y

era la casa de un lugar súper mágico en donde pasaban muchas cosas misteriosas dentro de ese lugar, un lugar muy oculto muy fantasmal (entrevista, 2022).

Teniendo dentro y plasmada la historia de los varios obreros y de la gente que murió en ese lugar. La idea de este proyecto, era poder hacer un homenaje al lugar recuperando el concepto de la memoria y la ciudad, para eso se habla de Pablo Neruda y de la ciudad en donde está el museo ferroviario. También se habla acerca de la infancia de Neruda, cuando vivió y creció en Temuco, ahí fue donde también se inspiró en toda la esencia bohemia de la ciudad. La intención era poder hablar de lo mágico, mezclando el concepto de los ferroviarios para intentar unir la narración dentro de los números de circo. La compañía, en esta obra, tuvo el primer acercamiento a una dramaturgia en los números circenses, por lo cual aún se veía una fragmentación en la narración y el número circense, pues se estaba explorando la hibridación de estas dos disciplinas desde un primer entrelazamiento no concretado en su totalidad.



Imagen n° 5 Afiche del estreno Agua Temu en 2015. Extraído de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=946054472136671&set=a.504201755042097>

La siguiente creación, fue Agua Temu (2015), que tenía una investigación musical y del territorio, re-constituyendo hitos de Temuco en relación a la lucha histórica de los Mapuches en la Araucanía, por lo que el hito principal e inicial de este montaje fue la “pacificación” de la Araucanía del ejército del norte que venía a colonizar este territorio. Bobadilla, comenta que con esta obra tenían:

Una mirada a lo que pasa con el wallmapu, lo que pasa con una ciudad que vota rechazo ahora y te das cuenta que la ciudad está como muy problematizada. Hay un espacio eterno en eterna disputa históricamente y empezamos con la pacificación de la Araucanía que fue la gran invasión de Chile con el ejército militar que venía de Iquique, del norte a pacífica entre comillas o con el Saavedra y todo empezaba la obra con ese cuadro de la colonización. (Entrevista, 2022).

Decidieron, luego de presentar por primera vez este montaje, generar la hibridación entre ambas disciplinas, para que las relaciones fueran más directas con el teatro y el circo en el montaje. Quisieron, desde lo físico, llevarlo hacía una exploración de movimiento con aparatos de circo dentro de una escena, dejando de lado la gran destreza del circo.

El sello de la compañía, dentro de esta obra, se manifestó en poder encontrar la memoria frágil de Temuco y recuperar este concepto, también de aquellos que murieron construyendo las vías del ferrocarril. En este montaje es donde surge el primer cambio de elenco, de las 20 personas anteriores en el viaje de Neftalí Reyes, solo quedaron algunos y agregaron más artistas: actores, artistas circenses y músicos.

Luego, la compañía toma otros rumbos, por lo que el tema político se vuelve aún más importante. De esta manera, quieren hablar de cómo se vivió la dictadura en Temuco y de lo que planeaba hacer el presidente Allende como plan cultural en aquella región. Hablar sobre la vieja estación de trenes de Temuco y del tren popular de la cultura de Salvador Allende. El tren nunca llegó a la Región, por tanto concluye que la cultura no llegó a la ciudad. Y así surge el tercer espectáculo realizado por la compañía: “Estación Temuco” en el año 2016, donde el director Víctor Bobadilla conoce a Diego Vrsalovic Huenumilla, que escribe una tesis sobre la historia y los mitos de Temuco y le pide crear ciertas escenas para transformar aquellos relatos en escenas.

Luego de que Vrsalovic le entrega esta información, Bobadilla genera un proyecto fondart sobre “Estación Temuco 1973”, en el que reúne a 10 intérpretes y dos músicos y comienzan a crear escena por escena. La obra hablaba de los sucesos ocurridos el día 11 de septiembre de 1973, pero en la estación de trenes de Temuco, realizando un recorrido metafórico a través de la nostalgia, la poesía, el nuevo circo y el teatro. Y su importancia radica en dar a conocer el rescate de la memoria de la ciudad en aquella época.

En esta obra, el trabajo que ellos realizan es mucho más profundo dramáticamente hablando, la creación fue más estructurada, tenían también un entrenamiento más riguroso y progresivo. Aquí, la compañía tuvo un proceso evolutivo, ya que fueron mejorando en sus

habilidades circenses gracias a la ayuda de Yerko Castillo y Denisse Mena, quienes favorecieron el proceso formativo como artistas circenses, fortaleciendo el área teatral. Por tanto, desde un principio del proceso estuvieron trabajando duramente con el circo y lo que ambos formadores pudieron entregarles en cuanto a técnicas y ejercicios de confianza. Luego, trabajaron en la ambientación de la obra, y por último, vieron los detalles teatrales de cada uno de los intérpretes.

Para levantar la obra, la creación se hizo colectivamente con todos los integrantes de la compañía a partir de juegos teatrales, improvisación y entrenamientos. Utilizaron música en vivo y audios con la voz de Salvador Allende, otorgando a la música la misión de ser la creadora de la atmósfera sonora con el fin de reforzar el relato propuesto por la obra.

La obra contaba con nueve cuadros de circo, nueve historias anecdóticas, entre ellas, la fundación de Temuco, una historia sobre el capitán Trizano, quien ejecutaba personas en la plaza pública de Temuco, un boxeador temucano “Fernandito”, quien era el más hábil de todo Chile y que fue el furor a nivel nacional, entre muchos más. El montaje duraba alrededor de 60 minutos, y estaba compuesto por:

Artistas:	Kathia Perich, Mariana Valdez, Angel Moraga, Daniela Gonzales. Hector Garrido, Paula Mora.
Músicos:	Sergio Lagos, Daniel Paredes.
Dirección:	Victor Bobadilla Parra, Jaime Silva
Asistente técnico y fotógrafo:	José Oscar Espinoza

Tabla nº 1: Integrantes del montaje “Estación Temuco”2017. Elaboración propia.

Esta obra se estrenó en la estación de ferrocarriles de Temuco, luego se presentó en el centro cultural padre las casas, Lautaro y Villarrica. En la entrevista realizada al director de la compañía, éste nos cuenta que:

Con la compañía empezamos el proceso de creación a través de ensayos de vídeos de internet, como la elaboración de los entrenamientos, la investigación musical y la cueca. Empezamos a investigar un poco este tema y nos enteramos que en Temuco hubo un diluvio, un gran incendio y una ejecución en la vía pública cuando estaba el capitán Trizano, la llegada de Pinochet a finales de los 80 para la inauguración de una estatua que estaba en la plaza de armas que todavía sigue ahí. Todas esas cosas

queríamos hablar de estos grandes hitos que ocurrieron en su momento con una mirada hacia el futuro (Bobadilla, entrevista, 2022).



Imagen n° 6. Afiche Estación Temuco. 2016. Extraído de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1155185057890277&set=a.504201755042097>

El cuarto espectáculo presentado por la compañía, fue la obra “Violeta se quedó en el sur” (2017), en la que cuentan la historia de Violeta Parra por medio de técnicas circenses que generan simbologías como el Gavilán, que es representado por muchos actores en escena, con vestuarios y túnicas negras, jugando y realizando trucos con la técnica circense, haciendo referencia al *mastro* o mástil chino, pero que en realidad solo era un Mástil. En este montaje podemos observar un cambio del circo tradicional, ya que en el escenario no se encuentra solo un artista presentando su número, sino, al colectivo realizando acrobacias tales como paradas de mano y números circenses,

sin embargo, todo lo que van realizando en el espectáculo es guiado por una historia conductora que no se interrumpe. Se puede ver durante toda la obra y en realidad en todas las obras de la compañía, un trabajo físico constante, realizando al mismo tiempo un teatro físico junto con las disciplinas y la dramaturgia para ligar lo político con el circo.

La investigación de la obra comenzó con la lectura de un libro sobre Violeta Parra, que hablaba de los cantos mapuches que ella recopiló; también a partir de audios de Violeta Parra entrevistando a Machis, cantoras y cantores en mapudungun.

En un momento de la investigación, descubrieron que Violeta Parra pasó por la Araucanía y teniendo esta información fidedigna, la compañía afirmó aún más su deseo de tratar este tema, además, debido a los antiguos proyectos que se habían adjudicado, tenían los medios suficientes para poder movilizarse desde Santiago al sur y poder así, complementar su investigación. En ese momento, Víctor Bobadilla conoce a Paula Mora que se suma al elenco, protagoniza con Violeta. Se realiza un espectáculo sobre el viaje de Violeta por el Wallmapu y la historia se cuenta narrativamente en un solo día.

Al mismo tiempo, se trabajó el concepto indígena, el tema de la interculturalidad, trabajaron el tema con el pueblo Mapuche, pero desde el respeto hacia lo sagrado y hacia lo divino, como comenta Bobadilla en la entrevista. Se comenzó a unir la música, a de construir los aparatos utilizados, en ningún momento se intenta usar material de circo,

(...) es decir, si usamos coligue un mástil cortado a la mitad donde los mismos muchachos hacen de tensores para que se suba al momento, eso costó. Lo que queda bien es la bicicleta, sentíamos que era la esencia, ya que queríamos ir a investigar y que la bicicleta también tiene un recorrido histórico y que es muy campesino. (Bobadilla, entrevista, 2022).

El equipo de “Violeta se quedó en el sur”, está compuesto por: Paula Mora, Artemis Maw, Bryan Reyes Garrido, Mitta Va Gu, Cristian Matías Alexander Velásquez Saavedra, Javier Ignacio Palominos, Héctor Garrido, Kathia Pamela Perich, Víctor Bobadilla, Jaime Silva Díaz, Javier Millar, Joao Pinto Sauterel, Oscar Espinoza y Ángel Darío Moraga Morales.



Imagen n°7. Año 2018. Afiche del Fondart Regional 2018, Extraído de: <https://www.facebook.com/elcircodelasmaquinas/>

Por último Wampo (2018), es un proyecto de investigación de nuevos lenguajes circenses en comunidades. La compañía dramaturgica El Circo de las Máquinas, desarrolla este trabajo luego de talleres realizados en las escuelas rurales de Padre Las Casas y Perquenco. Con esta creación artística se busca mostrar la diversidad geográfica del territorio.

Es una puesta en escena ligada al circo contemporáneo, donde se encuentra el teatro, la danza y la música en vivo. Todo ello, buscando la creación de imágenes y escenas inspiradas en

elementos y símbolos del territorio mapuche. Wampo es una mirada desde el cuerpo acrobático, hacia la región de la Araucanía.

Paralelamente, con la obra “Violeta se quedó en el sur”, se postuló a este proyecto de investigación a partir de la pregunta sobre si existiría o no el concepto de circo dentro del territorio indígena. Este fue el siguiente proyecto después de Violeta, era una sesión de investigación que finalizó en un *work in progress* no cerrado. El proyecto se realizó con una investigación de tres meses con niños de colegio, para saber cómo ellos se adaptan al juego, cómo visibilizan el circo sin que fuera una apropiación cultural ni aculturación, es decir, cómo ellos ven el circo ya que los niños normalmente tienen la imagen del circo de carpa. Esto surgió a partir de una experiencia de Bobadilla, cuando fue a Curarrehue a realizar talleres de tela y observó que los “peñi” se auto desafiaban para saber quién llegaba más arriba de una dura subida, pero luego no sabían cómo bajar, y al mismo tiempo, se quemaban las manos, es entonces, que Bobadilla se percató que les faltaba técnica y que eso podía ser enseñado por los artistas circenses.

Héctor Garrido encontró un Wampo que es una canoa indígena antigua a las canoas que se usaba en ese momento y que dijimos bueno vamos a mezclar un Wampo al revés, entonces por una parte era hueco y por la otra parte era el cortado como escalera, la idea es trabajar con leña y con el wampo. (Entrevista, Bobadilla, 2022).

Se realizaron varios procesos de creación en diversos lugares. Bobadilla nos comenta que ese fue el inicio de un proceso de investigación que lo acercó con la hibridación, ya que en el montaje se exponen sucesos, con un texto de por medio, una narrativa que pasa de una a otra, se trabajan en ese momento las acciones físicas, el relato de estas acciones, lo que permitió que se dieran cuenta de que podía existir la dramaturgia dentro de sus espectáculos.

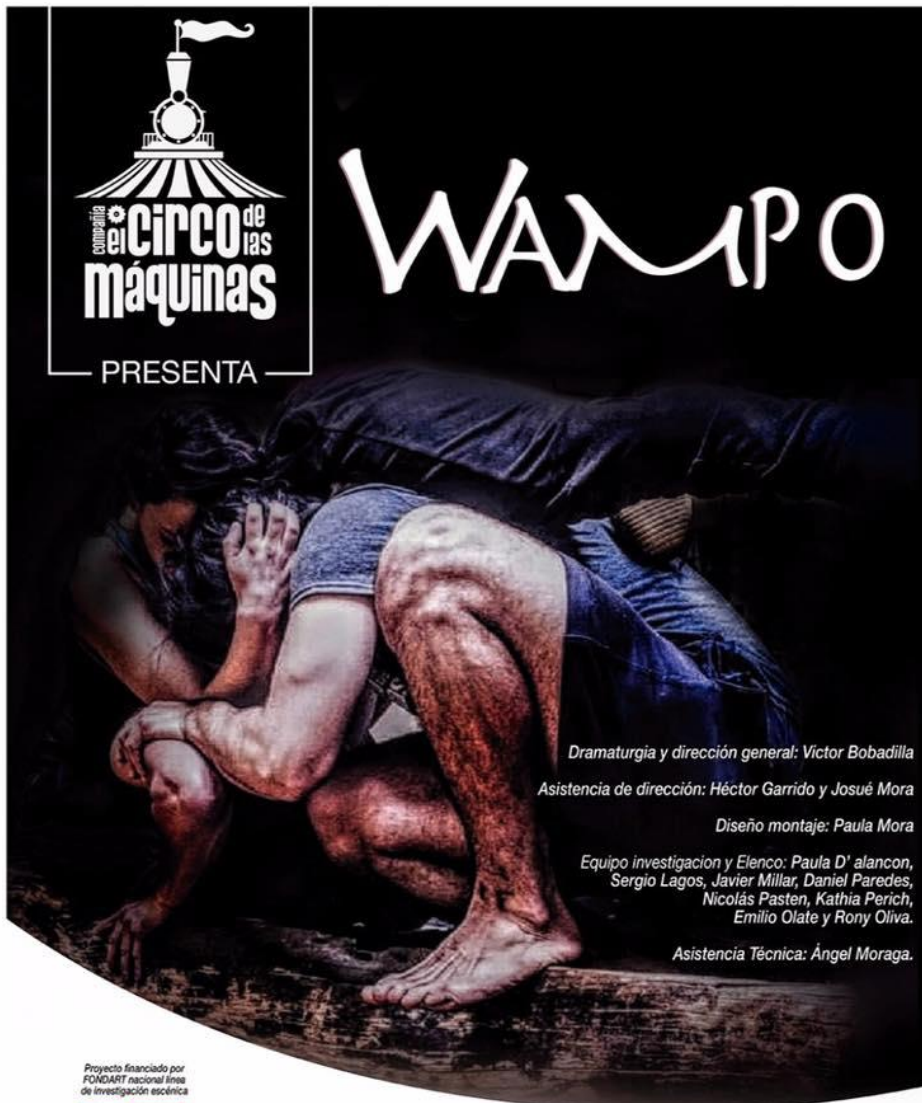


Imagen n°8. Afiche Wampo. 2018. Extraído de:
<https://www.facebook.com/elcircode lasmaquinas/photos/pb.100063568304596.-2207520000../2252243318184440/?type=3>

A través de las obras que realizó la compañía, podemos ver el proceso de hibridación trabajada, tal como mencionaba Bobadilla, pues al comienzo de las primeras obras se tenía la noción y la idea de querer unir la narración con los números circenses, claramente no funcionaba como querían, lo que lograban era “narración-número circense-narración”, pero luego de los años, el entrenamiento constante y la mejora, ya sea de la disciplina circense como actoral, pudieron aprender y complementar sus entrenamientos con esta unión de disciplinas. Esto se ve reflejado

en sus montajes: unir la dramaturgia a los espectáculos, contar la historia sin ser interrumpida, que los aparatos utilizados en escena dialoguen entre sí con los artistas, también se ve el trabajo físico, por ejemplo: el hacer una voltereta y seguir actuando, la conexión del cuerpo y del presente.

2.2 Dramaturgia escénica

En los siguientes dos sub-puntos, explicaremos y definiremos, a partir de dos autores, lo que significa la dramaturgia escénica y cómo ésta es un factor clave para la redefinición de la hibridación de circo teatro, ejemplificando, a partir del análisis del trabajo de la compañía El circo de las máquinas y su espectáculo Violeta se quedó en el Sur.

2.1.1 Definición y elementos constitutivos

Según Mario Cantú Toscano (1973), Actor, director, dramaturgo, editor, investigador y académico mexicano, la *dramaturgia escénica* es:

(...) el proceso que organiza el mundo de la escena en cuanto a su condición de posibilidad de existencia como acontecimiento: el tiempo, ordenamiento temporal que guíe el ordenamiento de las acciones y la espacialidad. Guía el trabajo del performer para que modifique la realidad re-proyectando las posibilidades de remisión¹¹ de los entes cotidianos en otras posibilidades de neo-remisión¹² para generar entes poéticos. (p. 10).

En este sentido, la labor de la dramaturgia escénica tiene que ver con organizar los elementos que constituyen la escena como el tiempo, las acciones del o los performers y la espacialidad que habrá en ella, re significando la realidad cotidiana y generando otras posibilidades a través del accionar. Es, por tanto, el trabajo que se utiliza para crear una obra (poética), independiente de su duración, a través del reordenamiento de los elementos que constituyen la

¹¹Según la RAE: Indicación que se hace en un escrito para enviar al lector a otra parte del texto o a otro escrito.

¹²Significado de *neo-remisiones* en el texto de dramaturgia escénica: Este trabajo del performer lo que hace es cambiar las relaciones de remisión que los entes tienen en la realidad cotidiana por otras nuevas relaciones de remisión que operan bajo otra lógica, la cual suele contravenir a la lógica racional o al menos la del sentido común. A esto se le podría llamar neo-remisión. El ente, visto como utensilio, cambia sus relaciones de remisión, es decir, cambia su sentido lógico de utensilio por otro con lógica distinta: cambia su naturaleza de utensilio metafóricamente y, por ello, se ha transformado en un ente poético. Por esto mismo cambia también su sentido proyectual, el ente se re-proyecta generando neo-remisiones.” (Cantú, 2017. p. 5).

escena. Aquí hay factores que influyen fuertemente esta creación, como es el caso del actor/intérprete/performer, que ya no ocupa un cuerpo cotidiano como lo hacemos diariamente, sino que el cuerpo está a disposición de un fin poético, muchas veces una historia, donde este cuerpo tiene un tiempo y un ritmo distinto, como comenta también Ramón Griffero (1954).

El ritmo no es el mismo al habitual, aquí el performer habita otro mundo (poético), en otro tiempo/ritmo, a partir de las situaciones que ocurren en aquel espacio creado. Un ejemplo puede ser el de una persona que está hablando por celular, que se expresa cotidianamente: -Hola, cómo estás, tanto tiempo, el otro día me caí en bici... etc., donde se comunica como lo hace en su cotidiano, no así el intérprete, quien en escena, por ejemplo, podría utilizar esta situación y transformarla; puede hacer físicamente como si anduviese en una bicicleta y recrear, rápida pero expresivamente, la caída, quejarse, gritar, levantarse para luego decirle a otro de los actores: y bueno, así ocurrió. El cuerpo cambia para transmitir algo, el ritmo es otro al igual que su disposición. En su accionar también hay un imaginario que le muestra al público y que le hace ver esa bicicleta y la velocidad con la que iba. Este es un primer factor, al cual la dramaturgia escénica acude para un reordenamiento, donde:

Las acciones que se realizan con este cuerpo afectado construyen la escena, espacio donde los materiales son reelaborados. Los objetos de la vida cotidiana ya no son esos objetos: una silla puede transformarse en un caballo o un corriente abrecartas ahora es la daga con la que Edipo ha de sacarse los ojos (...) La escena se convierte en una especie de vórtice donde todo lo que entre es reelaborado. (Cantú, 2017, pp. 2, 3).

Asimismo, proponemos que el intérprete pueda utilizar un elemento circense re elaborando o re significando: Una clava puede ser infinitas cosas que el intérprete utilice a favor de su accionar. Lo convierte ahora en una espada con la cual asesinaron a un dictador de alguna época (por ejemplo). Todo es posible. La realidad cotidiana se altera en el espacio de la escena, ya no es lo habitual, la realidad es otra, una creada, con un tiempo o más tiempos en ella, “Se ha creado un espacio de alteridad y los límites no están bien definidos, pero hay un acuerdo tácito de que lo que esté dentro de cierto espacio forma parte de la escena” (Cantú, 2017. p.3). Este acuerdo tácito es el que realiza la dramaturgia escénica, pues es la encargada de generar acuerdos, de que estas nuevas posibilidades de realidad estén en coherencia y concordancia unas con otras dentro de la escena. Dice entonces Cantú, que:

La dramaturgia escénica, como proceso del trabajo del drama, crea el ordenamiento lógico (no racional ni cotidiano) del mundo de la escena. Da orden, cohesión (unidad) y coherencia al mundo de la escena, y precisamente en ello contiene su finitud, ya que delimita, es decir, pone límites. La dramaturgia escénica hace una selección de ser-a-la-vista (cuerpos humanos) y ser-a-la-mano (objetos) de la realidad cotidiana y re-proyecta su uso en neo-remisiones (2017, p. 8).

Y este es otro factor relevante, el dar cohesión, que genere unidad. La obra es una unidad, todas las acciones y decisiones allí dentro generan la unidad, la cohesión entre las partes: intérprete(s), objetos o materialidades, tiempo y espacio. Por lo tanto, son decisiones a tomar. Otro elemento del que se encarga la dramaturgia escénica, es la iluminación y Cantú propone que:

La luz, como un elemento omnipresente en la vida cotidiana se reelabora en el mundo de la escena. La luz en escena se re-proyecta modificando su uso y por lo tanto cambiando sus relaciones de remisión. Lo que en la vida cotidiana es un utensilio para poder leer, cocinar, escribir, asear, etcétera, en escena puede ser un rayo de luna para que dos enamorados se encuentren, por poner un ejemplo sencillo y cursi. Para el ojo que mira la vida cotidiana es tan absurdo que la luz de una lámpara se neo-remita como acceso al infierno, por usar otro ejemplo, como un borracho que confunde un farol de la calle con la luna. (2017, p.9).

Es ese el fin: decidir dar un nuevo significado a las cosas cotidianas en favor de la escena, las neo-reminiscencias son eso. Y estas decisiones debemos realizar dentro de la escena que queramos plantear con la hibridación del circo. Las materialidades deben ser en pro de un fin, de una unidad; todo en aquel espacio debe generar esta unidad.

Y esta unidad solo la determinará el grupo con el que se trabaje, para que le otorgue un nuevo sentido a algún tema en específico. Puede ser un concepto, una idea, una palabra, un tema a definir, lo que será el hilo conductor, y la dramaturgia escénica re-ordenará los elementos en relación a ese hilo conductor.

Para este ordenamiento no hay reglas a seguir como un recetario. Más bien todo ordenamiento temporal de la escena responde a un proceso descrito desde la antigüedad por filósofos y científicos: la dialéctica. Es un ordenamiento dialéctico donde se establece una afirmación de un estado de cosas: una tesis; luego se niega este estado de cosas: antítesis; y por último, se niega la negación, pero dando una coherencia a los estados anteriores, es decir, los niega y los contiene al mismo tiempo: hace síntesis. A esto se le llama progresión dramática. (Cantú, 2017, p. 10).

El recién descrito proceso racional, es el que debemos realizar como artistas para jugar y generar opinión desde la escena. Llegar a una síntesis es necesario, para así ordenar cada elemento de la escena. Es el puntapié inicial y a su vez, el motivo por el cual se hace lo que se hace. Por último, cabe mencionar que:

El ordenamiento (principalmente temporal) que hace la dramaturgia escénica, mediante la progresión y tensión dramáticas, le da la cohesión al mundo poético, lo hace una unidad, y por lo mismo le otorga una lógica (no racional), es decir, lo hace coherente en sí mismo. (Cantú, 2017, p.10).

La síntesis anterior, va en relación con la lógica no racional que queremos crear. Creemos que este es el factor que debería aplicarse para la hibridación del circo teatro, donde al circo le podamos agregar la dramaturgia escénica a partir del ordenamiento de las tensiones dramáticas, para generar así la progresión dramática y por ende, una unidad. Una unidad que no sea irrumpida por actos que atentan contra esta lógica, que no sigan transgrediendo, sino que vayan integrando más acontecimientos que ayuden a la coherencia de sí misma y su cohesión.

2.1.2 Dramaturgia escénica en El circo de las Máquinas: Una propuesta de hibridación del circo teatro chileno.

La compañía El circo de las Máquinas trabaja con una dramaturgia escénica a través de los objetos utilizados en escena, como dice Griffero (1954), que la dramaturgia del objeto en el espacio es primordial, el objeto es otro actor en escena, determina quién soy o en qué estado me encuentro, por ejemplo, estar sentado en una mesa con un pistola sobre ella, es muy distinto a tener un libro, e interpretamos la emoción respecto al objeto y en la teatralidad la forma en la que ocupamos el objeto determina nuestra acción y emoción, por lo tanto, el trabajo que realiza la compañía con el objeto es primordial para poder llegar a realizar una dramaturgia escénica, ya que esta hibridación de circo teatro, por una parte une el circo y el teatro a través de los trabajos de manipulación de objeto que realiza el circo, con la dramaturgia escénica que pertenece a la disciplina del teatro. Ellos trabajan a partir de cómo cuentan la historia y cómo nos relatan desde el mano a mano, malabar, bicicleta acrobática, etc.

Bobadilla nos comenta acerca de la armonía entre ambos lenguajes, esta hibridación, armonía teatral, con el teatro físico, ya que en también existe un análisis de movimiento y del

objeto de malabar para poder sacar la esencia teatral, herramienta que acompaña a esta armonía, donde exista un diálogo en escena y se genere una la teatralidad a partir de los objetos circenses. Para ello, es importante saber cómo utilizar estos objetos en escena y cómo lograr este diálogo entre ambos conceptos para poder construir la dramaturgia escénica. Bobadilla cuenta, en su artículo Saberes en el circo (2018), lo siguiente:

Consideramos entonces que las habilidades circenses son lenguaje y, pues, código de transmisión estético-ideológico, el reto siguiente es de carácter dramático: consiste en saber amalgamar en un discurso unitario las especialidades circenses (lenguaje cinético) y la narratividad de la obra en cuestión (lenguaje no textual, en la mayoría de los casos). (s.p).

Durante la entrevista, Víctor Bobadilla cuenta acerca de cómo trabajó la narrativa dentro de las exploraciones de movimientos con un objeto, el cómo usar el objeto del circo dentro de la escena para que no solo sea un objeto en escena. Y es bastante complejo, ya que en el circo no hay una narrativa natural, porque por un lado, tenemos al artista que puede estar interpretando, pero si luego hace una acrobacia sin narrativa, se pierde la dramaturgia. (en entrevista, 2022). Es por eso, que es importante determinar cómo se usa este objeto, cómo me movilizo, cómo se puede contar una historia o narrar a partir de ese objeto circense en escena, sin interrumpir la dramaturgia escénica.

Cuando la compañía estaba trabajando en el proceso de creación de la obra “Violeta se quedó en el sur”, lograron una hibridación entre circo y teatro. Se dieron cuenta de que era posible lograr trabajar con y desde ambas disciplinas, y lo más importante, poder hacer un salto mortal y seguir actuando dentro de la escena, continuando así con la línea narrativa. Lo que resulta fundamental, es lograr la conexión con el cuerpo, con el trabajo físico que se está realizando, por ejemplo: en el momento de la obra donde incorporan en escena un mástil y varios actores alrededor de él, el mástil se encuentra de manera vertical, el Gavilán se sube a este mástil hasta el final, luego le cuelgan sogas al mástil para que éste se mantenga en el medio del escenario de forma vertical sosteniéndose solo por las cuerdas que cada intérprete toma desde cada esquina del escenario, en esta escena cuentan la historia del Gavilán de Violeta Parra, ambos suben este mástil con la música de fondo del tema “El Gavilán” escrita por Violeta.

Este acto es un ejemplo claro de cómo se incorpora al circo la actuación, las transiciones que existen desde colocar las sogas en el mástil hasta sostenerlo, para que los artistas suban y mantengan el equilibrio, son las más importantes para que no se pierda la narración de la historia, el cómo ocupan este objeto para que sea parte de la historia otorgándole cierto significado que transforma la escena teatral y circense en un producto otro: el circo-teatro. “Las artes del circo están vinculadas con la dicotomía de la destreza-riesgo, considerado un arte de lucha y desafío con el mismo objeto, debido a una dramaturgia estructurada en base a representaciones de destrezas, sea un espectáculo de cabaret o de entretenimiento.” (Bobadilla, 2018).

Durante toda la obra podemos ver el trabajo circense y teatral, como por ejemplo, cuando la actriz que interpreta a Violeta Parra cuenta su historia con un acto circense en donde se encuentra arriba de los hombros de sus compañeros actores, una de las primeras escenas donde necesitan ver un buey faltante, lo que utilizan para poder observar de lejos es un mástil, el que dos actores toman y levantan a la altura de su pecho en forma horizontal, el actor que necesita observar se sube a éste, logrando que los otros compañeros que sostienen el mástil lo suban a la altura de su hombro; se puede apreciar la narración del objeto dentro del relato, es un objeto que utilizan y que logra hacer generar una acción física con el cuerpo, que es “observar si falta un buey”, la narración no se interrumpe cuando ocupan el objeto, incluso es parte de la historia, esta es otra escena donde podemos ver la dramaturgia escénica.

“La evolución dramática en el circo tiene un carácter multidisciplinar y fragmentario, que ya no solo consiste en una sucesión de números, sino que también está favorecido por la mezcla con otras artes, como el teatro y otras formas de artes visuales, esto ha dado lugar al nacimiento del “circo de creación” (Soler, 2016, p. 40). De alguna manera, el paradigma del circo tiende a asemejarse cada vez más a la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria, acercándose al lenguaje contemporáneo de las artes.

Si hablamos del objeto en escena, podemos decir que es un importante referente, ya que en el circo principalmente se le ocupa, y el introducir estos objetos al mundo teatral es el gran trabajo:

Cuando decidimos introducir un objeto al escenario llevamos un mundo con él. Todo elemento objetual que se incorpora dentro de un encuadre constituye un referente, un signo y está ahí para señalarnos una pista, lugar, atmósfera, posesión, memoria, diálogo. El lugar del objeto en el escenario es único y las formas de su descontextualización son parte de la historia del lenguaje escénico. De la manera como

un actor ha manipulado un objeto, o un director lo ha descontextualizado en escena, “podríamos realizar la historia paralela de las formas de representación del teatro universal y descubrir las diferentes tipologías de actuación a partir de cómo el cuerpo ha manipulado y significado el objeto en la escena. (Griffero, 2011, p.121).

La significación del objeto en escena es sumamente considerable, sobre todo para la lectura de la obra, el cómo se utiliza el objeto, cuál es su rol dentro de la escena, como los artistas o actores incluyen el elemento. A su vez, es importante la narrativa espacial del objeto en escena, por ejemplo, si en una escena una radio solitaria emite una canción, ésta da inicio a una narrativa visual de la ficción.

En estas composiciones está solo el espacio y un objeto, dos soportes narrativos que hablan por sí solos desde su poética, desde su metafísica, y nos remueven nuestros sentidos, nos evocan sensaciones, nuestra memoria tanto personal, como histórica. La presencia de los objetos genera una acción dramática e intervenimos su significado escénico situando a su alrededor otros objetos. Los que nuestra sensibilidad nos evoca, los que el texto nos sugiere. (Griffero, 2011, p. 133).

Tal como dice Griffero, ya el hecho de tener un objeto en escena trae consigo una acción, sensaciones y memoria, por lo tanto, es sustancial el cómo se utiliza este objeto en escena, la descontextualización que se le va a dar y su manipulación, ya que todo lo mencionado anteriormente es parte de la teatralidad y de la narración, por ende, al mismo tiempo de la dramaturgia escénica. Tenemos un gran ejemplo en la obra *Violeta se quedó en el sur*, en la escena de las bicicletas acrobáticas, en donde varios artistas se van sumando a estas bicicletas, este objeto tiene un significado tanto en la historia contada de la obra como en la historia y experiencia de las personas, ya que tiene un recorrido histórico. La bicicleta no solo se usa para un paseo como se utilizaría normalmente, sino que en la historia la utilizaron para ir en busca de un peñe, y durante este recorrido, se suben hasta cuatro intérpretes en la bicicleta, es un número circense, pero al mismo tiempo nos relata la búsqueda. La manera en la que utilizan el objeto en la escena, como lo manipulan y le dan un significado, es lo que logra una narrativa. Durante la obra podemos ver cómo se logra la hibridación del circo teatro, cómo dramáticamente utilizan tanto los cuerpos y las acrobacias como los objetos, para realizar la propuesta de hibridación entre Circo y Teatro. Esto caracteriza a la compañía, lo que es fundamental para la redefinición de la hibridación del circo teatro en Chile, es por ello que continuaremos exponiendo las formas en las que se van hibridando escénicamente ambas disciplinas, estudiando la obra *Agua de Temu* (2015).

Esta obra habla sobre los mitos de Temuco en el pasado (1881, aproximadamente), en ella se cuentan pequeñas historias sobre hechos que ocurrieron en Temuco; primero: la llegada de los militares a Temuco durante la pacificación de la Araucanía. Segundo: la historia del capitán Trizano, que asesinaba a los temucanos en las plazas públicas. Luego, la historia en 1908 de un incendio que azotó más de 20 cuadras de la ciudad, dejando a dos mil personas sin hogar, un incendio que duró todo un día y una noche completa, hasta la mañana del día siguiente. En la siguiente escena, hablan de la historia de Pablo Neruda joven y su camino angustioso para convertirse en adulto, muestran parte de su historia y de cómo se enamora de Guillermina.

En otra escena, muestran el surgimiento de un barrio luego del incendio: la población Santa Rosa. Pasando después a contar la historia de Fernandito, un boxeador que en 1932 fue uno de los más destacados boxeadores chilenos, conmemorando su vida en esta escena. Continuando con la visita de Augusto Pinochet a Temuco, escena donde cuentan la historia de cuando pasó por un prostíbulo de la ciudad, asesinando a sus habitantes.

La penúltima escena, cuenta y muestra las marchas que ocurrieron en las calles de Temuco durante los años 70' y parte de lo que algunos artistas callejeros hicieron allí. Y por último, hablan de la resistencia de Temuco luego del golpe y simbólicamente, se refieren también a lo que ha tenido que resistir históricamente la región de la Araucanía.

Estas son las historias narradas por la compañía en esta obra, en la que para poder relatar, el cuerpo del intérprete debe ser considerado como un cuerpo extra cotidiano: “El cuerpo tiene millones de composiciones que no son necesariamente las cotidianas, sino la que construye, las plásticas y que permite develar emociones, estados.” (Griffero, en Aravena, 1999). La utilización del cuerpo en esta obra se centra en que debe revelar emociones y estados, y este es otro encuentro de hibridaciones entre el cuerpo actante desde lo circense, hacia un cuerpo actante desde la actuación, que devela un estado para generar personajes dentro de la historia. Lo que hacen es recrear los hechos ocurridos a partir del trabajo actoral desde el teatro físico y las acrobacias que aporta el circo, desde tomadas, pasadas por el piso, trucos coordinados de mano a mano. Generando con esto una coreografía corporal que va relatando lo que va pasando. Notamos la importancia del trabajo corporal en el espacio; el lenguaje del cuerpo en escena.

El cuerpo como signo construye estilos y estéticas en relación a las formas de cómo se encuadra, compone, se desplaza y genera ritmos en el espacio. En el espacio escénico es el cuerpo del actor el que construye sus propios encuadres hasta lograr transformarse

(analógicamente) en el visor de una cámara que guía la percepción del espectador. (Griffero, 2011, p. 40).

Además de tener objetos en escena que dialoguen entre sí y con el cuerpo de los intérpretes, tenemos algo fundamental para la dramaturgia escénica que es la relación de los cuerpos en escena, el trabajo actoral físico que trabaja la compañía, ya que el circo es una disciplina que requiere mucho físico, ellos trabajan con este trabajo físico integrando la dramaturgia y trabajando con la narrativa a través del cuerpo en y de la escena.

Agua de Temu comienza con un personaje hablando sobre lo que tratará la obra y que verán a continuación, instalando de inmediato un tema a tratar en el espectáculo, un hilo conductor. Luego, utilizan la narración sobre la historia que continúa y la sitúan así en un tiempo y en un espacio generando un imaginario.

Los intérpretes luego utilizan el teatro físico para recrear con sus cuerpos una batalla, entre militares y mapuches. Usan el cuerpo como narrativa. Mezclando aquí el circo. Utilizan las alturas que aportan las tomadas o el mano a mano para mostrar la interacción de los personajes.

La acrobacia en esta obra no irrumpe la historia, sino que aporta, genera imaginarios de los militares con sus marchas y sus cuerpos ágiles para la batalla. Es por esto que el cuerpo circense y el cuerpo actoral, se juntan en el trabajo físico como símbolo de alguna idea: de una narración.

En la escena del incendio se recrea, a partir de la manipulación de objetos, el intento por apagar el incendio, sin haber logrado algún aporte, demostrando así, en sus corporalidades, cómo les afectó lo ocurrido. No se utiliza el lenguaje a partir de la palabra, sino el lenguaje es aquí corporal. El cuerpo narra y expresa emociones y acciones que van relatando los hechos.

En otra escena la utilización de las telas acrobáticas como pañuelos para bailar una cueca en conjunto, genera un ambiente de fiesta, además de incluir personajes como niños/as que trepan por las telas, realizando trucos de esta disciplina, y que simulan el juego de ellas en este espacio. Lo acompaña además su emocionalidad y su corporalidad, que recrean en ellos un personaje que aporta a la historia contada en la escena. Junto con ello, la música es un factor fundamental, ya que en cada escena genera la atmósfera que van proponiendo, como por ejemplo, en esta escena de fiesta, donde tocan cuecas que ambientan y crean una atmósfera de felicidad, para que los personajes gocen el momento que está ocurriendo allí.

En la escena de Fernandito, utilizan acrobacias para demostrar la agilidad de este boxeador, siendo éste un ejemplo importante de que el lenguaje circense se hibrida con el lenguaje teatral a

partir de la dramaturgia escénica, que propone que lo que ocurra en ese espacio, puesto en este caso por el director, generará una progresión dramática, un accionar que ayude a conformar la historia o la idea a la que se quiere llegar en escena, siendo así muy venerable la integración de una acrobacia para mostrar la habilidad del boxeador.

En conclusión, las propuestas mencionadas anteriormente: las obras Agua de Temu y Violeta se quedó en el sur, son válidas para la redefinición de hibridación Circo-Teatro, pues, si bien, como comenta Víctor Bobadilla, la obra Violeta se fue para el sur es más completa en el ámbito dramático, es importante el proceso creativo de Agua de Temu, ya que la investigación corporal, el trabajo físico con los objetos y el trabajo físico con los mismos cuerpos en escena, ayudan al acercamiento de la hibridación. Tenemos en escena el lenguaje corporal, el trabajo físico, la narración que emplean los objetos en escena, la historia que se va contando a través de estas acciones físicas, cada elemento consigue una dramaturgia escénica que logra la hibridación del Circo Teatro.

2.3 Redefinición del circo teatro en Chile

Si bien, en Chile existe una marcada cultura respecto al circo tradicional como mencionamos en los puntos anteriores, aun así sigue existiendo una parvedad respecto a la formación del circo en Chile, un atraso enorme respecto a cómo avanza el circo en el mundo, incluso podemos decir que aún estamos bastantes atrasados hasta con el circo contemporáneo. El circo en Chile lo vemos como un espectáculo familiar, el circo en otros países es más que solo entretenimiento, el circo avanza con el tiempo, se va modernizando y adaptando al contexto y es así como va integrando elementos para el avance de la disciplina, elementos esenciales para poder generar una hibridación de disciplinas, uno de esos elementos es la narratividad, si el espectáculo tiene una narrativa nos está contando una historia o sea que tiene un punto de vista respecto a lo que nos van mostrando. Para poder acercarnos al circo teatro hay que entrar en el mundo del circo y hacerlo más visible de una mirada de reconocer las nuevas formas de hacer arte y sobre todo esta nueva forma de hacer circo. Una de las nuevas maneras es incluir la dramaturgia en los espectáculos circenses, es muy poco distinguido, podemos ver como el circo contemporáneo intenta incluir la dramaturgia en escena pero siguen existiendo estos espectáculos que sajan

radicalmente la continuidad de las escenas, sigue existiendo el asombro y junto con esto los aplausos. Es por esto que para poder hacer una redefinición del circo teatro en Chile necesitamos también resignificar el circo en todos sus ámbitos, significa dejar de lado ciertas prácticas muy comunes y ya instaladas en el circo tradicional incluyendo el circo contemporáneo tales como la irrupción de la continuidad dramática a partir de los *solos*. Esto genera que la historia no logre su finalidad, a diferencia de cómo se practica en el circo teatro el cual logran esta continuidad de la historia y la finalidad de generar una reflexión a partir de lo contado y mostrado.

Es por esto, que a partir de la información entregada sobre el trabajo investigativo del circo de las máquinas, de la dramaturgia escénica de Cantú y la dramaturgia del espacio de Ramón Griffero es que podemos ir generando una redefinición de circo teatro para Chile, desde la hibridación de ambas disciplinas, donde proponemos que un acercamiento primero surge con un **entrenamiento** de los intérpretes, de lo cual rescatamos que, junto con lo expuesto por Bobadilla, la propuesta es hablar de un entrenamiento versátil a partir de la combinación de algunos ejercicios teatrales y entrenamientos circenses. Queremos destacar y proponer que para poder realizar esta hibridación, es necesario un fuerte entrenamiento físico circense, que ayude a tener un cuerpo más ágil, hábil y fuerte. Aquí el trabajo abdominal es un lugar imprescindible, tanto para el artista circense como para el actor o actriz. Junto con ello, un cuerpo tónico muscularmente también es imprescindible, ya que gracias a ello es que se pueden lograr técnicas circenses y entre ellas, proponer la acrobacia de piso, ya que va muy de la mano con el trabajo del movimiento en el actor/actriz, que posibilita un mundo dentro de la escena. Además de las acrobacias aéreas que posibilitará también un mundo distinto al convencional del teatro, aquí los implementos circenses, como la cuerda, el trapecio, la lira o la suspensión capilar, pueden aportar infinitamente a lo dramático en la obra, la cuerda es un elemento que se puede utilizar como un viaje hacia la historia o idea principal. Técnicas circenses de manipulación de objetos, como el malabar, también son un aporte fundamental. Incluir en esta propuesta de entrenamiento el trabajo actoral previo, partiendo por los juegos de improvisación, consideramos que ayuda siempre a la soltura física y de las ideas de los intérpretes, desde aquí, además, se pueden generar muchas ideas para la escena a abordar, punto inicial para un posible montaje. La improvisación a partir de un tema como ejercicio puede hacer que los intérpretes lleguen hacia una creación de historias que pueden ser muy útiles para la próxima puesta en escena.

También proponemos realizar ejercicios vocales, necesarios para poder generar una buena proyección vocal en los intérpretes y no dañar las cuerdas vocales, además de conocer algunas técnicas de canto que pueden ir muy bien con la creación de la obra, donde el canto también es un factor que se usa para narrar en la escena.

Por último, proponemos incluir el trabajo de teatro físico, que en palabras de Richard MacDonald (1919), es “un arte que combina la agilidad de un bailarín, la percepción sutil de un actor y el humor gentil de un clown” (s.p), ya que este tipo de teatro impulsa al espectador a jugar con su imaginario y creatividad, al ser un teatro más gestual y corporal. Por ello, genera imágenes que instan a interpretaciones y sensaciones en el espectador. El teatro físico como género teatral está presente en cada una de las obras que analizamos con anterioridad de compañías que abordan el circo teatro, ya que permite una conexión mayor entre las disciplinas circenses y las teatrales, el cuerpo es un elemento teatral dentro de la dramaturgia escénica importantísimo como transmisor de ideas, sentimientos o emociones, es también el motor de cada obra.

Estos elementos prácticos de las ramas del circo y del teatro, creemos que son el timón a bordo de la redefinición de la hibridación del Circo Teatro en Chile.

Rescatamos también de Bobadilla la importancia del trabajo de mesa colectivo, ya que luego de generar este hilo conductor, se sienta con el equipo, lo conversan y comienzan a abordar los temas para las obras. Todo a partir de la investigación, ir a terreno, buscar historias, conocer los contextos. El trabajo colectivo es relevante, es un trabajo horizontal, primero desde la investigación y luego pasa a crear las escenas, para posteriormente, ir reordenando estas propuestas escenográficas, tal como la dramaturgia escénica lo propone, reordenar los elementos existentes de la escena e ir dándole un hilo conductor más pertinente desde donde se quiera abordar el tema/concepto o historia a crear. Bobadilla entonces, comenta que busca crear un lenguaje armónico para decir que es lo que está pasando y contar una historia a través de acciones físicas y el circo.

En cuanto a la redefinición de la hibridación de circo teatro en Chile, es relevante el factor de la creación y dirección escénica, donde radica netamente en la incorporación de la dramaturgia escénica para el reordenamiento de las ideas y la coherencia que queremos otorgarle siempre a una historia a contar. El trabajo del que se encarga ésta y que definimos y profundizamos en el subcapítulo anterior, es el de realizar el ordenamiento de los elementos que existen dentro del espacio de la escena, para dar cohesión y coherencia entre ellos a partir de una idea o concepto que

quiera replantearse o re configurarse de la realidad. Es decir que la dramaturgia escénica es fundamental para esta hibridación, ya que otorga el re ordenamiento de los elementos que se constituyan en la obra, tanto así elementos circenses, objetos comunes que queramos otorgarle otro significado, la iluminación como elemento de resignificación, el rol del o los intérpretes y la música como elemento que ayude a generar atmósfera y narrativa dentro de la obra. Es esencial para esta hibridación, ya que otorga una cohesión entre las partes, así el circo deja de ser solo circo y pasa a ser un elemento que permita conducir una idea a partir de las realizaciones que se quieran hacer con él; tanto así como las acrobacias espectaculares pasan a tener un motivo que cohesiona la idea a tratar en la obra, asimismo la manipulación de objetos se re configuran en su significado (generan un lenguaje) y pasar a ser otra cosa en el imaginario de la dirección, así una clava es una espada, una cuerda acrobática es el hilo tensor de una máquina de tren, etc, etc. Permite por tanto resignificar los objetos y las acciones que el circo puede entregarnos para así dar cohesión a lo que quiera decirse en el montaje. Como lo realiza el circo de las máquinas con las obras que analizamos. El circo por si solo es magnífico, llamativo, atemorizante a veces, riesgoso y que deja expectante a quien lo vea, pero sin un significado queda vacío, solo es un instante. Sin embargo, hibridar el circo con elementos teatrales tales como la dramaturgia escénica hace que esas destrezas mágicas tengan aún más sentido, y el espectador pueda asombrarse y a la vez emocionarse, reflexionar sobre algo. Esta hibridación es enriquecedora, es hermosa.

Conclusiones

Este trabajo de investigación, tuvo como motivación dar a conocer el circo teatro y sus características, la forma de hacer esta hibridación y la redefinición de este nuevo concepto para aquellas compañías que quieran trabajar el circo teatro sepan por dónde empezar. Al mismo tiempo, la importancia del conocimiento de las disciplinas que se ejercen en el país, la historia y evolución de aquellas y cómo es que se llegó a redefinir el circo teatro.

El objetivo general de nuestra investigación se basó en estudiar la propuesta escénica de la compañía El circo de las máquinas para determinar las formas en las que esta compañía está redefiniendo las características disciplinares del circo teatro en Chile a partir de la incorporación de una dramaturgia escénica.

Metodológicamente se dividió la investigación en dos capítulos, el cual cada uno de ellos cumplió uno y dos objetivos. Siguiendo nuestro primer objetivo específico que guió el desarrollo de nuestro primer capítulo, se estudiaron y contextualizaron las propuestas de circo teatro que se han dado en Chile desde sus inicios hasta nuestros días. Aquí, nos percatamos de que en nuestro país se lleva haciendo desde hace muy poco tiempo, aproximadamente 10 años, por lo tanto, son pocas las propuestas que pudimos encontrar para esta investigación. Por ende, comenzamos la investigación contextualizando sobre la historia del circo y cómo éste evolucionó hasta la actual hibridación de circo teatro, encontrándonos con muchas problemáticas que decantan en la invisibilización del circo contemporáneo, y como consecuencia, del circo teatro. Sin embargo, casi finalizando nuestro primer capítulo es que nos fuimos encontrando con que la compañía El circo de las máquinas es un excelente ejemplo de circo teatro y que ha servido como base para la redefinición de esta disciplina híbrida.

En el segundo capítulo, que responde a nuestros segundo y tercer objetivos específicos, se abordó la historia de la compañía el circo de las máquinas desde sus orígenes hasta la actualidad, revisando sus espectáculos más emblemáticos, analizando cómo incorporaron en ellos la dramaturgia escénica y cómo la misma fue evolucionando a lo largo de cada uno de ellos, llegando a encontrar en la obra *Violeta se quedó en el sur* (2017), características disciplinares del teatro, para así llegar a determinar el cómo conformaron una dramaturgia escénica en el circo teatro

chileno. Esto se llevó a cabo por medio de una entrevista al director de la compañía, quien conversó con estas investigadoras y analizó con retrospectiva los trabajos que ellos habían realizado desde una base muy precaria. Ellos conformaron una dramaturgia escénica en el circo teatro chileno, ya que en el trabajo que desarrollaron con sus obras, pudieron hibridar los elementos circenses y teatrales, sin irrumpir la continuidad de la obra, cosa que habíamos percibido en otros trabajos dentro del país, dejando en claro que esta hibridación no se logra al poner hincapié en los intérpretes y directores ni en las habilidosas destrezas de los artistas circenses. Esto es lo que logra diferenciar el trabajo que realiza la compañía El circo de las máquinas del resto de trabajos que se asocian al circo teatro y que no responden a una continua narrativa de lo que proponen.

También, en el segundo capítulo, abordamos el concepto de dramaturgia escénica definiéndola a partir de Mario Cantú y de la dramaturgia del espacio de Ramón Griffiero, comprendiendo cómo se componen y permiten redefinir el concepto de circo teatro en nuestro país, concluyendo que el circo teatro busca generar un espectáculo teatral con elementos circenses, por medio de técnicas circenses, generando simbologías que pueden ser representadas por los intérpretes a través de su manipulación y resignificación, para generar un lenguaje nuevo, incluyendo además la utilización de vestuarios y luces y la integración de la creación de personajes que interpretan a través del lenguaje corporal desde el teatro físico y las técnicas circenses, lo que involucra coordinación, fuerza y resistencia para el desempeño de acrobacias, figuras y caídas. La relevancia recae entonces, en tener un hilo conductor que guíe este viaje teatral, contando una historia gracias a la dramaturgia escénica.

Con todo ello, logramos dar respuesta a nuestra pregunta principal: ¿De qué forma, la propuesta escénica de la compañía contemporánea chilena El circo de las máquinas, está redefiniendo las características disciplinares del circo teatro en Chile? Cuya respuesta indica que esta redefinición se logra a partir de la inclusión de la dramaturgia escénica y la dramaturgia del espacio en sus creaciones. Esta dramaturgia se compone de un concepto o idea fundamental, por iluminación, movimiento en el espacio y coreografías corporales, lo que permite que la escena no sea interrumpida por las azarosas destrezas del circo y que cada acción que se realice, ya sea corporal/actoral o de una disciplina circense, esté a favor del hilo conductor que se quiere plantear. Así, comprobamos que todo elemento que se encuentre en escena y todo acto que se realice, debe tener un fin (aportado por la dramaturgia), es decir, un concepto o significado que conecte todo.

Este ejercicio dramático que lleva a cabo Víctor Bobadilla y su compañía El circo de las máquinas, nos permitió descubrir que estas características disciplinares del teatro vienen a redefinir la concepción de circo teatro en nuestro país, ya que conforman un pie para que la escena se constituya de manera más completa, dando sentido a lo que se quiere mostrar y/o plantear, sin interrupciones. Por lo tanto, la compañía incorpora netamente elementos del teatro dentro de su escena, junto con la realización de destrezas circenses. Cada destreza tiene su finalidad, los elementos o “juguetes” que utilizan, transforman el elemento técnico del circo en un elemento teatral escenográfico, un signo escénico que trae consigo un significado y que va conectando cada una de las partes e ideas que se plantean en la obra.

Por tanto, nuestra hipótesis: “El circo de las máquinas, está re-definiendo las características disciplinares del circo teatro en Chile, a partir de la incorporación de la dramaturgia escénica”, se pudo comprobar en todos sus ángulos y ámbitos, pensando solo desde un inicio, porque al estudiar las problemáticas que existían y existen en nuestro país sobre el desconocimiento de la concepción del circo teatro, nos dimos cuenta que esta compañía en específico, logra realizar un trabajo completo de circo teatro, en tanto que a lo largo de los años, desde que se inicia esta compañía, su director y el equipo se dan cuenta que para poder establecer una obra que hibride estas dos disciplinas, debe existir la incorporación de la dramaturgia escénica dentro de sus montajes y así la historia que se desee contar será mucho más comprensible, y a su vez, sorprendente de ver. Este ejercicio que logran realizar es el factor predominante para poder redefinir el circo teatro en Chile actualmente.

Para lograr llegar a nuestras conclusiones, es que debimos estudiar elementos, tanto del teatro como del circo. Desde el teatro, estudiamos cómo se trabaja la dramaturgia escénica en función de los enunciados del dramaturgo Ramón Griffero, y comprendimos que su aplicación en el circo dentro de la obra teatral, logra unir los números circenses sin interrumpir esta dramaturgia instalada.

Es muy importante, además, dejar una huella del circo teatro, exponer las formas de practicarlo, y es por eso que surge la necesidad de esta investigación, es decir, poder tener una fuente fidedigna acerca del circo teatro, descubrir quiénes lo han practicado y cómo han ayudado a su avance. Lo que proponemos, es poner a disposición esta redefinición del circo teatro para todo aquel que quiera llevarlo a la práctica. La redefinición se logró con la ayuda de artistas que

practican el teatro y el circo, que tienen conciencia acerca de esta hibridación y que han intentado trabajarla durante el tiempo. Es por esto que se necesita tener una base para trabajar la hibridación de estas disciplinas, la importancia de tener a donde dirigirse teóricamente para la realización de la práctica. Lo crucial de redefinir una nueva hibridación, es que es el comienzo de algo que luego será trabajado y aplicado de una mejor manera y profundizado por distintos artistas y compañías, la ilusión de que eso se pueda visibilizar de la misma manera que el circo tradicional en nuestros pueblos, la importancia de dejar esta huella para el futuro del arte en el país.

Aun así, sigue existiendo una falencia, tanto teórica como práctica, de información que permita dedicarle el tiempo que se merece para avanzar en el desarrollo y evolución de una disciplina compleja que requiere conocimientos acabados de teatro y de circo.

El aporte de esta investigación, radica en el conocimiento y reconocimiento acerca de la historia de la evolución de ambas disciplinas como una sola, pues, estudiamos las primeras compañías y obras que se acercaron al circo contemporáneo, hasta las que se practican hoy en día el circo teatro, se analizó cada una de sus propuestas escénicas desde la perspectiva crítica respecto al avance de ambas disciplinas y sus elementos iniciales que lograron su unión. Es importante este punto, ya que hacemos hincapié en el *reconocer*, ya que es esta la falencia de la que nos percatamos en la investigación, que al no ser conocidos y a su vez reconocidas estas compañías ejemplares del circo teatro es que no logramos concebir una concepción clara de lo que es esta hibridación disciplinar. Al no ser investigadas, ni encontrarse escritos de lo que proponen como compañías no se logra captar el potencial escénico que estas tienen y sigue perpetuando la invisibilización de los conocimientos que estos pueden entregar. Creemos por tanto que al poder leer esta investigación se pueda en el acto reconocer el trabajo que han hecho personas y compañías tanto en el circo, como en el teatro para de a poco ir generando este nuevo conocimiento en las personas. Entregarles esta información y que surjan nuevas conclusiones en torno al tema y poder seguir avanzando conjuntamente.

Con la guía de nuestro objetivo general, se logró demostrar que existe una enorme urgencia de acercar al público a estas nuevas formas de crear, pensar y mostrar arte, desde la hibridación del circo y el teatro, la visibilidad no solo del circo tradicional, sino también las diferentes áreas de las disciplinas, ya que una constante repetitiva en nuestra investigación es la problemática que existe en Chile sobre la falta de investigación acerca del circo teatro, y sumado a ello, la falta de espacios académicos e investigativos para poder realizar y aprender circo en nuestro país. Vacío

inminente que nos deja atrás en muchos ámbitos culturales artísticos, donde lo circense está netamente ligado al arte callejero y/o esporádico, y en manos de artistas que han tenido la oportunidad de viajar a otros países a aprender de circo contemporáneo, dejando también al margen a los actores para poder embarcarse en esta disciplina, siendo aún más complejo la realización de lo que proponemos sobre la hibridación de circo teatro para Chile.

Si bien, ya estamos dando un paso, dejando que el circo ya no esté solo en manos de familias quienes siguen una tradición y pasándolo a jóvenes con entusiasmo de aprender, la primacía que ejerce el circo tradicional sigue entrapando algunas novedades a las que puede llegar el circo, con el circo contemporáneo y a su vez al circo teatro. Hay formas de realización que no logran escaparse de la primacía del circo tradicional, esto hablando desde el lugar de realizadores circenses, porque si lo hablamos desde cómo la sociedad mira y reconoce el circo, los problemas se enfatizan aún más y el circo tradicional seguirá primando en muchos aspectos. Es así que:

El conocimiento que las audiencias potencial y de circo tradicional tienen del circo contemporáneo puede caracterizarse a partir de la noción de *invisibilidad*. En efecto, desde ambas audiencias el circo contemporáneo es opacado por una visión que reconoce, a grandes rasgos, al mundo del circo formado por tres grandes grupos: el circo tradicional, manifestaciones callejeras de distinto tipo y los circos internacionales, como las únicas expresiones de arte circense en Chile. (...) De esta forma, en relación al conocimiento del mundo circense, claras diferencias parecieran establecerse entre las audiencias potencial y de circo tradicional de un lado, y la audiencia de circo contemporáneo por otro. (CNCA, 2013, p. 11).

Como sigue latente la primacía del circo tradicional desde la visión de los espectadores, por sobre la visibilización y el reconocimiento del circo contemporáneo, y aún más, por sobre el circo teatro, se desconoce totalmente en nuestro país. Como resultado, para poder defender esta nueva hibridación, tenemos que tener un amplio conocimiento tanto del circo contemporáneo como del teatro. Por ello, es que pensamos que se debe ir paso a paso, y esto plantea el circo teatro, conocer ambas disciplinas por separado nos ayudará para ir uniendo distintas partes en la que se hibriden, así la dramaturgia escénica es la fundamental unión para la creación del circo teatro.

El proceso de esta investigación ha sido importante dada su aplicación, luego de analizar los planteamientos ya existentes sobre el circo teatro, teniendo en cuenta que en distintos países se maneja el concepto de diversas formas, además de comprenderse diversamente desde las áreas en la que se estudia. Así, el mundo del circo comprenderá de una manera particular lo que puede ser el Circo Teatro, y el teatro también lo comprenderá de una forma distinta.

Es pertinente el entregar y dar a conocer esta novedosa hibridación disciplinar, debido a que será una ayuda para visibilizar los trabajos ya existentes, además de atraer nuevos públicos para asistir a estos espectáculos. De la misma manera, creemos que el Circo Teatro atrae a distintos tipos de públicos para estas funciones/obras/espectáculos, ya que en él existen variadas formas de ver y sorprenderse.

Con esta investigación, la idea es que el Circo Teatro venga a impresionar, que invite a reflexionar al público, que lo atraiga con su colorido escenario y con sus sensibles mensajes, que el espectador ingrese en una estética hibridada que lo conduzca a otros imaginarios posibles, que las risas del circo puedan ayudar a que el teatro nos muestre estas múltiples realidades de nuestro país, que sea algo que nos haga remecer y que, al mismo tiempo, contenga. Que sea para todo público y que pueda desde esta mixtura generar cuestionamientos en quienes lo ven y quienes lo quieren hacer, para así generar una cultura más transversal respecto al circo teatro y lo novedoso, debido a que Chile está atrasado culturalmente respecto a las disciplinas artísticas, a diferencia de otros países donde hay más escritos y prácticas respecto al circo teatro, consideramos importante la visibilización de esta investigación, no tenemos que retroceder, sino más bien, avanzar y entrar en lo novedoso, permitir ser parte de las nuevas formas de ver, hacer y comprender las artes escénicas.

Esta redefinición a la que pudimos llegar, se basó en una búsqueda entre los mundos del circo y del teatro, y el acercamiento al que llegamos, si bien nos llena de orgullo, no lo planteamos como algo definitivo y conclusivo, ya que más bien es el inicio de algo infinitamente aún más grande y enriquecedor. Por lo tanto, queremos dejar plasmada una investigación que lleva a hibridar ambas disciplinas para que se vayan conociendo aún más, para que dialoguen y creen en conjunto. Dejamos plasmado una oportunidad en el papel del registro de un concepto que no había sido abordado en nuestro país. Una oportunidad de conocer el circo teatro para no dejar de seguir conociendo y profundizando aún más en él.

Esta investigación también significa una apertura a nuevos tipos de aprendizajes de circo y de teatro en el ámbito nacional. Es un llamado a ampliar conocimientos e ir rompiendo los límites que imponen entre ambas disciplinas tan marginadas por desinterés o netamente desconocimiento.

Es por esto que a conclusión de esta investigación lo que se propone es generar una primicia a través de toda la información reunidas, obras analizadas y entrevistas hechas a los artistas que ejercen el circo teatro, el cómo llegar a lograr o realizar el circo teatro con los componentes mencionados anteriormente, el tener un conocimiento clave respecto a las disciplinas que conforman esta nueva hibridación. También se propone esta investigación con la intención de masificar el circo teatro y visibilizar, para que así pueda ser llevado a cabo y a la misma vez exista un avance cultural en el país respecto al arte circense y teatral. Se plantea con la intención de que esto sea un comienzo de algo grande, maravilloso y totalmente nuevo el cual sea trabajado a futuro, teniendo la certeza de que esto será sustancial para el arte de las disciplinas vinculadas en este país.

Bibliografía

Académie Fratellini - Historique. (s. f.). L'Académie Fratellini. Recuperado 17 de abril de 2022, de <https://www.academie-fratellini.com/a-propos-de-lacademie/historique.html>.

Aguilera, M. (2004) Expresiones de lo popular en el Chile actual: Cine Chileno y Humor Televisivo. Tesis para optar a la Licenciatura en Comunicación Social. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Alvear, Francisco Javier. (2014) El grito mudo de un bufón errante. *Le monde diplomatique*, 26 de enero. Recuperado 28 de Junio de 2022 de <https://www.lemondediplomatique.cl/andres-del-bosque-el-grito-mudo-de-un-bufon-errante-por-fco-javier-alvear.html>

Balanzó, A. ., Ariza Porras , A. P. ., Quiroga , D. .Gómez Ramírez, Ángela . (2019). Circo y teatro para la transformación social: Repertorios de conocimiento y acción en la construcción de entornos protectores y la promoción de derechos de los niños, niñas y adolescentes . *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 15(27), 168–181. <https://doi.org/10.14483/21450706.15419>

Carriquiry, R. (2015) El circo como herramienta de transformación: análisis organizacional del circo social en Chile. Seminario para optar al título de ingeniería comercial, mención administración/economía. Santiago, Chile.

Circo del Mundo- Chile. (s. f.). *Quiénes Somos*. El Circo del Mundo. Recuperado 17 de junio de 2022, de <http://www.elcircodelmundo.com/quienes-somos/>

Cirque du soleil. *La historia del cirque du soleil*. (2019). Cirque du soleil. Recuperado 17 de junio de 2022, de <https://www.cirquedusoleil.com/es/sobre-nosotros/historia>.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. “*Percepción de las audiencias en las Artes Circenses en la Región Metropolitana*”. Web <http://www.observatoriocultural.gob.cl> Sección Observatorio Cultural. Publicado: Junio, 2013. Recuperado 03 de Mayo de 2022.

Ducci, P. (2020). *Circo: Patrimonio Cultural*. Saberes de Circo. (Número 12), 1-4. Recuperado 22 de agosto de 2022, de <https://www.saberesdecirco.com/pensando-circo/circo-patrimonio-cultural/>

Griffero, R. (2011) **La dramaturgia del espacio**. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.

Juareguiberry, C. (s. f.). *El Circo Chileno: Ayer, hoy y siempre* – Red Cultural. Red Cultural. Recuperado 24 de agosto de 2022, de <https://red-cultural.cl/el-circo-chileno-ayer-hoy-y-siempre/>

Les 7 Doigts de la Main (2022) *Collectif*. Recuperado el 25 de Mayo de 2022 de <https://7fingers.com/the7fingers>

Museo del Circo Chileno. (2021). *Historia del Circo*. Recuperado 22 de agosto de 2022, de <https://museodelcirco.cl/historia-del-circo/>

Mario Cantú Toscano. (2017) **La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de puesta en escena**. México.

Ministerio de Educación. (2022, 2 febrero). *Patrimonio Cultural Inmaterial: “El Circo Tradicional en Chile está en el corazón del país”*. Revista de Educación. Recuperado 22 de agosto de 2022, de <http://www.revistadeeducacion.cl/patrimonio-cultural-inmaterial-el-circo-tradicional-en-chile-esta-en-el-corazon-del-pais/>

Oxman, I. (2009) *Circos tradicionales en Chile: Adaptaciones y cambios en el último siglo*. Tesis para optar al grado de Antropólogo Social de la UAHC. Santiago, Chile.
https://issuu.com/ilanoxmankucky/docs/tesis_ilan_oxman

Parra, V. (2018). *Dramaturgia en el circo contemporáneo*. Saberes de circo. Recuperado 16 de mayo 2022, de <https://www.saberesdecirco.com/uncategorized/dramaturgia-en-el-circo-contemporaneo/>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (2021, 12 febrero). *Inician investigación participativa sobre el Circo Tradicional en Chile*. Recuperado 17 de mayo de 2022, de <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/noticias/inician-investigacion-participativa-sobre-el-circo-tradicional-en-chile>.

Tortorella, M. (2019) *Circo e Circo-Teatro no Brasil: Breve histórico*. Cadernos letra e ato. Vol.9. (nº 9) 1-10.
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/4293/4300>

BIBLIOGRAFÍA DE ENTREVISTAS

1. Entrevista nº 1

Nombre del/la entrevistado/a:	Víctor Bobadilla Parra
Edad y/o fecha de nacimiento:	1985
Lugar de Nacimiento y residencia:	Nacido en Temuco, Chile, Residente en Barcelona, España.
Profesión u oficio:	Actor, dramaturgo y director teatral. Doctorando en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona y Máster en Estudios Teatrales por el Institut

	del Teatre y la UAB. Becario del programa Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT, Chile) 2018-2022.
Consentimiento informado:	sí

Nombre de las entrevistadoras:	Camila Jara Contreras Javiera Duarte Araneda
Fecha de la entrevista:	19-09-2022
Lugar y formato de la entrevista:	Formato zoom
Hora de la entrevista:	15.00
Duración de la entrevista	tres horas