

El circo tradicional y su estética. Bibliografía, epistemología y materialidad escénica The traditional circus and its aesthetics. Bibliography, epistemology and scenic materiality

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza¹
rodriguezplaza@uc.cl

Resumen

Texto que propone una posibilidad de investigación desde la disciplina estética, para con las configuraciones corporales y materiales de un fenómeno escénico como el circo tradicional presente en el Chile contemporáneo.

Para ello se plantean tres ejes de reflexión: una presentación de la bibliografía dedicada al tema en el ámbito nacional, un detenimiento analítico respecto de los más importantes significados de la noción estética y la justificación epistemológica para con el hecho circense; finalmente una pormenorización en relación al cuerpo como dimensión central del espectáculo y de los objetos manipulados desde allí, así como de la tela, la pintura y el color como elementos de composición creativa de las formalidades de este evento espectacular.

Palabras claves: circo, estética, cuerpo, materias.

Abstract

This text proposes a possibility of investigation from the aesthetic discipline, to the corporal and material configurations of a scenic phenomenon like the traditional circus present in contemporary Chile. For this, three axes of reflection are proposed: a presentation of the bibliography dedicated to the subject in the national scope, an analysis of the most important meanings of the aesthetic notion and the epistemological justification for the circus event; finally a targeted study of the body as a central dimension of the show and the different objects manipulated in it, as well as the fabric, the painting and the color as elements of creative composition of the formalities of this spectacular event.

Keywords: circus, aesthetics, body, subjects.

Recibido: 25-09-2017. Aceptado: 9-11-2017

Introducción

Las siguientes notas exponen algunas de las problemáticas que involucra la proposición de una lectura interpretativa y las posibilidades de conocimiento respecto del ámbito estético-material con el que se configura el espectáculo del llamado circo tradicional presente en Chile hoy. Un objeto y lugar de estudio que requiere de una perspectiva teórica que asuma algunos de las dimensiones expresivas y simbólicas presentes allí. Perspectiva que muy bien puede darse a partir de un saber como la estética ya que en ella resuena igualmente una diversidad de sedimentos que apuntan a asuntos fenomenológicos y significados diversos. Esta involucra, tanto una episteme disciplinar como una configuración esencial con la que se construye la realidad cultural ¿y por qué no? también animal, la que dice relación con la percepción y obviamente con lo corporal. (Mandoki, 2013)

Por su parte se entenderá, luego, una lectura interpretativa, no solo en su acepción meramente intelectualista, sino también acompañada de una dimensión de comprensión en la línea de un “proyecto que no [busca necesariamente] describir el sentido ya presente en [cualquier] obra, sino de entregarle a ésta un sentido” (Shusterman, 1994, p. 13).

Texto dividido, luego, en tres momentos que se inicia presentando las contadas publicaciones aparecidas en Chile en el último tiempo respecto del circo. Publicaciones que no por ser escasas dejan de tener interés como antecedente indispensable para continuar un trabajo teórico en relación a tal objeto de conocimiento.

Un segundo punto pasa brevemente revista a los más sobresalientes sentidos del concepto de estética, ya que las siguientes notas –que forman parte de un esquema especulativo más extenso- se inscriben en ese ámbito de incumbencia intelectual. (Rodríguez-Plaza, 2011)

Finalmente, se hacen alcances a un punto central, como es el detenerse en los detalles materiales y las performatividades originadas desde el cuerpo de quienes animan especialmente desde la pista, la espectacularidad del circo. Pero también este punto considera de manera introductoria, las materias constitutivas del fenómeno circense tales como los objetos, la tela, la pintura y el color; todo lo cual incita y arma materialmente la estética de esta manifestación de la cultura.

El circo tradicional: aproximaciones analíticas y escriturales

En la actualidad el circo tradicional en Chile ha recibido no solo sanción jurídica sino también reconocimiento social, lo que lo resigna como un fenómeno cultural importante. En términos legales esto ha sido, tanto la consecuencia de esfuerzos de un movimiento circense, que ha sabido organizar desde su trashumancia un sentido de identidad, como la aceptación de parte del poder político para con una historia que identifica a parte de la sociedad chilena. La ley 20.216, promulgada en 2007 determina y define, tanto las políticas de fomento y resguardo de la actividad circense nacional, como la idea misma de lo que debe entenderse por circo dentro del marco de una tradición hecha de convenciones reconocibles.

En cuanto a la valoración social, esto se encuentra refrendado por la fidelidad de la cultura popular transgeneracional que lo reconoce como parte de sus modalidades de fiesta y entretenimiento; asunto, este último, que se extiende en el tiempo mucho más allá del presente.

Por circo tradicional se reconoce una empresa familiar, de historia comunitaria más que centenaria y en donde se presentan, bajo una carpa, actividades que comúnmente se han asociado a este espectáculo, dedicadas en especial a un público infantil. Pero no solo eso, sino que la tradición es también una cualidad de conexión con lo conocido y experimentado por grupos pertenecientes a distintas edades de espectadores que se atreven a vivir de nuevo, ahora en compañía de los infantes, lo que en sus propias vidas fue, y sigue siendo, *deleite*. Palabra que no por nada alude al lenguaje provenzal de los trovadores que en el siglo XI y XII hacían gala de un sentido latino de tal noción que significa justamente seducir.

Del circo tradicional se ha hecho, luego, su historia o se han planteado sus características principales desde la perspectiva de la creación de sus señas más vistosas e incluso se ha avanzado en recuperar parte de las narraciones personales de quienes han dedicado su vida a este quehacer espectacular.

Así es como Pilar Ducci (2011) ha buscado y narrado las vicisitudes históricas, políticas y biográficas de lo que hoy conocemos como circo. Desde la Colonia, pasando por los inicios de la República y concluyendo en la vida contemporánea, el trabajo busca en fuentes librescas, periódicos, imágenes de época, así como en informaciones, no solo en relación al nacimiento del circo en Chile y a las visitas de circos extranjeros, sino también en sus orígenes europeos y el desarrollo que sufrirá en todo ese tiempo. Igualmente redescubre nombres de antaño como maromero, volatinero, murgas, Convites Generales, *carpero* y gracioso; denominaciones que sirvieron para referirse a oficios que trasladan sus quehaceres más allá del tiempo propio que les tocó vivir. Si se tuviera que fijar, nos explica la misma investigadora, un pivote que funde lo que propiamente tal se llamará circo, este sería la “pista circular propia de las acrobacias ecuestres” (Ducci, p. 62) ya que es este tipo de pruebas las que se encuentran en el origen mismo del circo moderno.

Importante y problemático resulta la constatación que hace la historiadora, de la pronta y sostenida separación, menos física o artesanal que socialmente, entre circo y teatro, afirmando el carácter popular del primero. En efecto, preguntarse por las diferencias entre ambas disciplinas, es entrar en unas pistas de reflexión que tensan una relación entremezclada, que no termina nunca por esclarecer ello por completo. Al contrario, al interrogar esa relación más allá de cuestiones de clase, lo que se consigue es dinamizar intelectualmente, puntos importantes de contacto, tales como el trabajo físico con el movimiento corporal, o la idea misma de muestra, lugar y mirada; conceptos que se encuentran en los orígenes de la palabra teatro.

Por su parte Ilan Oxman Kucky, en tanto antropólogo, reposiciona el circo en el ámbito de un libro que entrecruza divulgación e información académica (*El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile*, 2013).

Seleccionando también fotografías, escudriñando archivos y sobre todo sirviéndose de narraciones orales, el autor hace una verdadera apología del circo tradicional, en especial de aquel ubicado en la época contemporánea. El libro reproduce, de una manera juguetona,

la idea de actos y traslado de un circo, en donde cada capítulo, es una especie de detenimiento y el levantamiento de una carpa.

Los hitos están aquí marcados por los grandes circos chilenos, así como por lugares y fechas emblemáticas que permiten reconocer el circo tradicional.

Quizá uno de los mayores méritos del libro se ubique en dos niveles precisos: su hermosura ilustrativa, que es una de las características de la Editorial Ocho Libros y su carácter didáctico, ya que en varios capítulos se informa respecto, tanto de las nociones, como de las actividades más características del circo tradicional.

En cuanto al libro *La gran familia. Una gira por el circo Chileno* (Oxman, Rowlands y Berezin, 2010) con prefacio de José Bengoa, éste pone en el formato de la palabra escrita, las narraciones de varias de las personas, que no solo conocen el oficio o la artesanía del circo, sino también la vida misma que se hace entre sus actividades espectaculares y la cotidianidad que las envuelve y que de algún modo las prolonga.

Historias de vida, reconstrucciones de anécdotas, sueños perdidos e imaginarios compartidos van siendo contados por los propios protagonistas de unas existencias que evocan, con la retórica de la oralidad más evidente, lo que otros no conocen, literal e igualmente, más que de oídas. Se trata de la reproducción, como los mismos autores lo señalan acertadamente, de las recreaciones de seis personas que comparecen como personajes en el sentido fuerte del término.

Pero antes de esto que es lo medular, los autores entregan en una introducción, señales en relación al trabajo vertido en el libro: la metodología utilizada, cierto esbozo del marco teórico, así como algunas elementales definiciones que traspasan al lector el tono que le dio sello al texto. Un esfuerzo intelectual meticuloso, menos por la presencia de sus autores, que por el protagonismo de quienes son convocados a narrar sus vidas en el circo, que fue, después de todo, el propósito.

Un punto no menor es el diseño de la portada y la solapa del volumen que con barras verticales en color blanco y rojo, funciona visualmente como índice, tanto de la carpa, como del vestuario más característico del tony, asunto sobre el que volveré. Diseñar, es dar signo, nombrar, por lo que las barras utilizadas aquí, marcan y demarcan en una especie de metonimia de lo circense.

En un registro parecido cabe consignar el libro de un autodidacta, en todo el sentido de tal palabra, como es el trapequista Luis Cárdenas Valenzuela. *El Circo, los Trapecios...Mi Vida* (2009) que es, con la ayuda de Ariel Fernández, una descripción emotiva, de quien quiere presentar lo que hace e hizo en su vida y con su familia en términos edificantes.

Cárdenas Valenzuela cuenta, rememora, informa, y lo hace expresando con acierto al recordar un episodio de uno de sus viajes en tren con todo el material y personal del circo en una época precisa de su vida, que “nuestra imaginación divagaba cuando caía la noche, esperábamos encontrarnos con indios que atacaban nuestra caravana circense [...]”. Si, él divaga también ahora en este libro viéndose obligado, como toda persona, a fantasear sin hacer conciencia de los entrecruces que traslapan lo experimentado en lo real con las fantasmagorías de la percepción, ya que como ha señalado Edgard Morin “hay entre el sistema cerebral humano y su entorno, una certeza fundamental que no puede ser colmada:

la biología del conocimiento nos muestra, en efecto, que no hay ningún dispositivo, en el cerebro humano, que permita distinguir la percepción de la alucinación, lo real de lo imaginario” (Morin, 2005, p. 62).

Por otro lado el libro no quiere ser -y de alguna manera no lo es- literatura en el sentido convencional de tal expresión, sino más bien transcripción de una oralidad, que sin embargo sella con la grafía algo del pensamiento que quiere expresar el autor. Por lo mismo, podríamos decir con Rancière que “la escritura [cualquier escritura] no significa solo una forma de manifestación de la palabra. Significa una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca” (Rancière, 2005, p. 46)

Igualmente se ha publicado el año 2015 el texto *Cirko+Canto Popular Chileno*. Este busca dejar testimonio de una experiencia, que como su nombre lo indica, se propuso la creación de un espectáculo, que uniendo circo y arte musical, participara del rescate de un patrimonio de carácter vivo e identitario. Un trabajo que itineró bajo la dirección y supervisión del colectivo de gestión cultural Festín Patrimonio Vivo, conformado por Viviana Ferrer, Amanda Ausensi y Claudio Pueller.

Es evidente que este texto se aleja del llamado circo tradicional, al ubicarse en un espacio de especialización propiamente teatral. No obstante se consigna aquí debido a lo escaso que es contar con libros que aborden este arte del espectáculo. Pero sobre todo por el aporte que significa un texto bitácara, que hermosamente ilustrado, transmite un compromiso con la dimensión pedagógica de un tipo tan característico de las artes escénicas como el circo.

En definitiva, todas estas investigaciones contribuyen a reconocer y armar una trayectoria crítica de 200 años de una actividad, que confirma una presencia tanto sincrónica como diacrónica en la historia de Chile.

Ciertamente todo ese trabajo editorial, tal cual se adelantó, es un antecedente imprescindible que, por lo mismo, no puede ser omitido, sino más bien complementado por aproximaciones de diversa índole. Ello debido fundamentalmente al carácter abierto y multiforme de la manifestación que nos ocupa, sobre todo al considerar la dimensión estética que no solo lo construye, sino también lo justifica.

La estética como aproximación epistemológica

Considerando lo anterior y con propósitos epistemológicos, se entenderá por estética, tal cual se ha adelantado, tanto un saber disciplinar que nos reenvía a la etimología de la noción de sensibilidad y por este concepto a la experiencia con cualquier fenómeno cultural o artificial. Pero también debido a su tradición disciplinar, se podrá comprender como una noción que nos coloca en el ámbito de la experiencia con lo artístico, cuyas marcas esenciales remiten al juego, a la gratuidad y a las formalidades materiales emparentadas con los imaginarios sociales.

En este sentido, y ahora en un nivel algo más extensivo y detallado, entendemos acá tres niveles de constitución epistemológica y material: la estética como disciplina y saber intelectual ocupada de cuestiones artísticas o culturales; lo estético como materialización

de configuraciones formales y materiales de cualquier dimensión artificial o natural; y la estética como experiencia de juicios y deleites sensibles o *estesis*. Todo remarcado y aunque parezca elemental, con la idea de que esto se sitúa en quien percibe y no siendo, por ello, una cualidad de las cosas, aunque, evidentemente, existan elementos que originariamente se construyan con el fin de provocar lo que suele llamarse una experiencia estética.

Es decir y parafraseando a Dominique Chateau (2011) entenderemos por estética, tanto la filosofía del arte que se ocupa justamente de esta práctica social, de sus producciones, sus productores, sus antecedentes y contextos; mas también de un saber que implica el estudio del espectáculo cotidiano, el paisaje, el vino, los rituales y hasta los productos de la industria cultural. En este último sentido es que puede hablarse, luego, de lo estético, en tanto diseño y percepción sensible de la vida cotidiana.

También, y es importante remarcarlo, este es un saber –en el sentido de *connaissance* en tanto conocimiento especializado- que puede abordar fenómenos que sin ser necesaria y convencionalmente artísticos, tampoco se diluyen en la vida doméstica, como sería el caso del circo. Lo cual implica igualmente que no sólo se está frente a un saber que puede abordar el nivel productivo de cualquier hecho como los nombrados, sino también las redes por donde estos obtienen parte de sus fundamentaciones. También la dimensión de las recepciones, los espectadores, los públicos o las personas ordinarias, de las cuales habló Michel de Certeau. (De Certeau, 1990)

Respecto de la lectura interpretativa que se sugiere en este texto, esta debe estar acompañada del concepto de comprensión, tal cual la entiende un pragmatista como Richard Shusterman. Es decir, partiendo de la concepción que el pragmatismo tiene del carácter transitorio y plástico del mundo, así como lo que este le debe al pensamiento, tal idea sería un punto de vista que “busca abordar la experiencia no discursiva de naturaleza somática en un espíritu, cuyo propósito no es entregar [solo] fundamentos epistemológicos, sino mejorar la experiencia y la práctica encarnada [...] más acá del nivel interpretativo.” (Shusterman, 1994, p. 10). Disposición atravesada, no obstante, por la perspectiva intelectual de que entre comprensión e interpretación no existe una diferencia ontológica y que el abordaje respecto de la cultura puede hacerse en el entrecruce de ambas nociones.

Desde aquí se puede sostener, luego, la importancia de estudiar el circo tradicional como una manifestación, no solo dueña de un pasado o de los recuerdos y experiencias de quienes han hecho parte de ese recorrido de doscientos años de trabajo de producción estética, sino fundamentalmente como un quehacer con el que las gentes actualizan, cada vez, composiciones de deleite y gozo. Se considera, así, la hipótesis, de que el circo, menos que exigir intelectualmente a los espectadores lo que hace es ofrecerles posibilidades de producción simbólica y embeleso corporal, no necesariamente con lo inesperado, sino más bien con la confirmación de la satisfacción y alegría de lo conocido.

En términos de posibilidades de investigación o de una mirada crítica comprensiva e interpretativa del circo desde el nivel productivo (ya que por razones de espacio solo se puede aludir a este nivel) se trata de la observación analítica de quienes, por un lado, aparecen en la pista misma, es decir, payasos, trapeceistas, malabaristas, acróbatas, magos, saltimbanquis, así como de aquello que configura el andamiaje formal –en el sentido fuerte del término. De las apariencias materiales de ciertas señas esenciales del circo. Es en esta entremezcla de deberes y espectacularidades, en donde se construye lo estético, que irradia hacia los espectadores, en tanto materia de sustentación y activamiento sensible y hasta

sensiblero, debido al carácter popular del circo tradicional. Evidentemente ironizo aquí con las palabras, para remarcar, la significación de clase que muchas veces es utilizado como chantaje culturalista frente a unos gustos que no siempre cuentan con el prestigio social que los acredite desde las vacilaciones de quienes sustentan el poder.

En el caso de este tipo específico de circo se trata de reafirmar, no solo, como se ha adelantado, el carácter tradicional de tal, sino también su sentido contemporáneo y patrimonial. Se plantea así identificar y caracterizar las acciones y las simbolizaciones presentes en una dimensión central, como es el cuerpo, así como en materias como los objetos, la tela, la pintura, a lo cual se le suma el color, en cuanto elemento clave y omnipresente en los distintos niveles en los que se expresa este fenómeno cultural. Todo ello para confirmar que es no solo la materialidad en todas sus variantes, la que permite, desde allí, la configuración estética de esta experiencia y expresión espectacular, sino que sin tal materialidad esa dimensión no existe. Una materialidad en definitiva que gatilla -ahora desde los espectadores- un hecho estético, en donde como lo ha señalado el mismo Dominique Chateau tal experiencia oscila “entre hacer una experiencia y tener una experiencia” en donde se cruzan lo adquirido cultural, histórica y socialmente, con la dimensión subjetiva, personal e instantánea de la persona que la experimenta. (Chateau, 2010, p. 9). A lo cual se le añade la elemental constatación -aunque casi siempre desdeñada por los estudios académicos- que tal experiencia se hace, especialmente en el caso del circo tradicional, con el cuerpo.

Si Karin Littau ha recordado respecto de la literatura que no se lee solo con el intelecto ya que tal hábito y deleite es también y sobre todo un asunto corporal; en el caso del circo esto se ve doblemente subrayado por las características de performatividad presente y potencial que está aquí en juego.

Cuerpo, objetos, materias

En medio de la pista, que como se consigna, es el punto central de toda la parafernalia circense, se ubica, entonces, el cuerpo en tanto pasión y deleite de todo lo se realiza. El cuerpo se contorsiona, por ejemplo, presentándose para todo tipo de malabarismos, tanto respecto del trabajo sobre sí mismo, como en relación a los objetos y los materiales que manipula.

El cuerpo, en sus sentidos genéricos -ya que tanto lo masculino como lo femenino es remarcado en el lugar de la pista, por casi todos a excepción del payaso- es exhibido y puesto a disposición de todas las manifestaciones que se presentan en el centro que solía ser siempre de aserrín, pero que hoy desaparece en lugar del plástico. Un centro que con sus marcas, pone de relieve el talle, desde las luces y las miradas.

Acá literalmente se juega con las energías, el rito, las emociones, privilegiando, ciertas partes del cuerpo dependiendo del ejercicio que se muestre o los objetos o materiales que se manipulen. El cuerpo experimenta, como sabemos, parte de los condicionamientos sociales que lo someten. Y aunque en la pista éste parece desviarse de tales condicionamientos, ello es solo parcialmente cierto.

El cuerpo en la pista es el que materializa una performatividad, ubicándose a medio camino (como casi todo lo que en el circo se hace presente) entre la vida cotidiana o la teatralidad en la vida social y el arte propiamente tal. Por arte entendemos la disposición

hacia la producción simbólica de una excepcionalidad creativa relacionada con lo original apoyado por un pensamiento discursivo. En cambio por teatralidad en la vida social se entenderá con aquella certera expresión de Goffman como el lugar en donde la realidad es representada. En ambas zonas, cuando se trata del cuerpo, este es expresión y manipulación e incluso, como lo ha expresado María José Contreras entre nosotros, forma de conocimiento (Contreras, 2013).

El circo y en especial el cuerpo, es una zona liminal, tanto por el lugar que lo encierra y las luces que lo hacen resaltar (cuestión que ocurre también en el teatro u otras artes del espectáculo) como por ubicarse en la tierra misma de los espacios muchas veces abandonados de la ciudad o el pueblo. Pero sobre todo porque éste les entrega a las personas lo que buscan y conocen, haciendo con ello un re-conocimiento e identificación de lo más arraigado y tradicional.

Lo nuclear es el carácter performativo que adquiere el cuerpo de todos aquellos que trabajan en el ruedo. Estos no están creando personajes, no están actuando en el sentido convencional del término, no están representando sentimientos ni creando situaciones dramáticas, en cuanto fingir o imitar a otro. Pero tampoco estos actuantes circenses son simplemente ellos mismos ubicados en la vida social. Mejor dicho, son ellos mismos colocados en un andamiaje que los reafirma en su oficio y tradición. Un oficio que al ser llevado a niveles superiores de capacidad física y de especialización hacen difícil que el espectador se identifique con él; cuestión que si puede ocurrir con el personaje del actor o la actriz de teatro. Aquí las consideraciones respecto de la especialización técnica tiende a desaparecer, en especial en el teatro llamado naturalista, en donde la ficción hace que el espectador pueda, eventualmente, reconocerse en aquellos figuras que construyen similitudes con la vida cotidiana. En cambio en los oficios más delicados del circo, tal reconocimiento está más bien marcado respecto del sentimiento de admiración, producto de aquello que Gillo Dorfles señaló refiriéndose a fenómenos de la cultura de masas, como uno de los nuevos mitos y ritos de nuestra era. (Dorfles, 1969) En este caso y siguiendo al mismo autor, se trataría de un asunto mitopoyético, entendido como “factor mitizante positivo, en cuanto [es capaz] de restituir algunos valores simbólicos a identidades que los han perdido, valiéndose incluso –y no [viendo allí] el riesgo- de un cociente de irracionalidad, que, por lo demás, forma parte del carácter mismo del mito.” (p. 17)

Así, el espectador, se identificaría con la potencia técnica llevada a un nivel de paroxismo. Habría aquí, como diría Dorfles, un valor mítico del ritual de lo que el público aprehende de la ejecución. Una técnica, que sería quizá totalmente desintencionada, pero no por eso menos eficaz e hipnótica. (pp. 225-226) No existiría aquí, según el autor, una aprehensión estética, por parte del público, sino un prendimiento de las cualidades del talento de quien ejecuta. Cuestión, esta última, discutible, si por estética o mejor, por experiencia estética, entendemos, tal cual lo hemos visto, algo más que cuestiones artísticas, entendidas desde la noción de bellas artes, que es, por lo demás, nuestra manera de entender y disfrutar, tal experiencia y noción.

Pero, ¿es este actuante circense un performer que “actúa en su propio nombre”? (Pavis, 2000, p. 75) Pues no. Este se presenta en su profesión característica, en su *savoir faire*, en la presentación de unas cualidades técnicas aprendidas durante años, pero no necesariamente en su propio nombre. Esto, ni en su sentido literal, ya que casi todos ellos son rebautizados, ni tampoco en su sentido corporal y social regular, debido a que esa

“naturalidad” social es transfigurada en una gestualidad total, iluminada profusamente en el centro de la pista.

Desde este lugar y con fines exclusivamente operativos, se pueden relevar dos personajes que exponen dos extremos de un mismo manejo performativo: el trapecista, en su versión masculina y femenina y el payaso. Aquí deben considerarse las distintas tareas que realizan estos mismos protagonistas. Hay trapecistas que son también contorsionistas o que practican el funambulismo. Y lo hacen en momentos distintos del espectáculo, cambiando de vestuario, manipulando otros objetos o simplemente agrupándose, cuando el trabajo es colectivo. Pero también hay payasos que son motociclistas avezados o que realizan su rutina con otras vestimentas, ya sean solos o acompañados en diferentes partes de la función.

El primero expone la belleza, plasticidad y adiestramiento de su cuerpo, haciendo de ello gala y hasta exacerbando su condición de género: se es mujer o se es hombre y eso debe exhibirse. En esta línea es que se puede observar que el inicio o cierre del espectáculo se da con ribetes revisteriles, de carnaval no exento de un halo de erotización, que por supuesto, recae en los cuerpos. Hay un comienzo y un final de esta diversión semi-pública que muestra la gracia de lo que debe parecer una fiesta, en la cual los cuerpos son marcados con la idea de ingravidez, sometidos a unos vestidos que los hacen virtualmente desprenderse de la fijación que el suelo les imprime.

En cambio el payaso, que es, tal cual lo señala con acierto Pilar Ducci, “el personaje carnavalesco por mérito propio, trasgresor, anónimo, asexuado, sin nombre, sin edad, que no pertenece a ninguna clase social ni institucionalidad, al que no se le puede identificar en ningún lugar, y que goza de todas las licencias posibles e imposibles” (Ducci, 2011, p. 28-29) obedece a otro tipo de registro.

El payaso somete su cuerpo a la idea de torpeza y de desaliño. Se le asigna la imagen de lo constantemente contrariado con el medio, con los otros en el escenario y, por supuesto, con los espectadores con quienes entabla una complicidad inigualable. Así y todo, el payaso y su cuerpo es también una convención estrictamente normada, cuyas señas deben estar regladas para producir lo que se espera de él, como es el uso de zapatos enormes, peluca ridícula, pantalón desmedido, suspensores excesivos, camiseta o camisa a rayas y nariz roja, fuera de toda norma anatómica.

Por su parte, el mundo objetual del circo es amplio y por lo mismo, puede ser dividido en dos grandes ejes de reflexión. Uno respecto de lo que los integrantes mismos del circo manipulan, en la pista o hacia la pista o incluso en el aire según sea el caso; y dos, la extensa red que la carpa despliega para envolver lo que allí acontece.

Artefactos, artificios, utensilios, responden a un entramado, que solo por razones operativas y teóricas, son aquí separados. Estos son, las más de las veces, elementos que solo allí –aunque ahora también en las esquinas de la ciudad mientras los semáforos detienen a los conductores- justifican su sentido. De todo ello, quizá las más características sean las clavos, en cuya formalidad tradicional se reconoce un objeto irregular que requiere de motricidad fina y que por una ancestral manía del recuerdo, también nos indica la imagen de una porra, de un arma.

En cuanto a la tela, habría que referirse en primerísimo lugar a la más vistosa que es, sin lugar a dudas, la carpa. Este gran toldo que funciona como hito que marca el espacio,

que insta un lugar otro, que funciona como el andamiaje de todo lo que construye y constituye esa itinerante casa de todos que es el circo. La tela es la que envuelve, protege, permitiendo a su vez la justificación del pago que debe hacerse para acceder al espectáculo. Esta es también y desde sus orígenes la que posibilita las itinerancias, el cambio, el traslado y evidentemente la reinstalación cada vez que esta es posible y deseada.

Por otro lado está el vestuario que con luces, claros y oscuros, sus brillos y opacidades, preparan y extienden el espectáculo desde quienes, en el ruedo, lo portan. La tela, trabajada acá en función del cuerpo, envuelve, disfraz, viste y expone, con enconada ligereza, las mil piruetas que justifican, tanto la idea de casa inestable y transportable, como a las decoraciones que literalmente cubren los cuerpos.

El trapecista y el payaso, pueden nuevamente servir como imágenes de dos extremos respecto de la vestimenta. El primero pega su tela al cuerpo que expone, condiciona la elasticidad de esa membrana que viste las curvas de su cuerpo. Retiene y se esmera, por un lado en la instrumentalidad de la ropa, ya que ésta debe responder exactamente a los requerimientos del virtuosismo de su oficio, al tiempo que muestra la perfección de unos músculos y osamenta que dan cuenta de la belleza lograda para el placer del espectáculo. En cambio el payaso exagera con su vestuario lo inútil, lo grosero de las formas, así como la intensificación de los contrastes, tanto de texturas, como de formas y sobre todo de colores. Las rayas son aquí su marca de distinción, retrotrayéndonos a una tradición medieval, que como bien nos explica Michel Pastoureau, ha sido desde ese tiempo sinónimo de desorden y trasgresión, emparentándose, incluso, con lo diabólico. Saltimbanquis, prostitutas, bufones, judíos, leprosos, verdugos y otros personajes que son considerados por esta cultura como fuera de la norma aceptable, son vestidos con rayas. Evidentemente esto ha cambiado con el transcurso de la historia y las transformaciones de la sensibilidad. El Renacimiento, por ejemplo, asoció a esas significaciones medievales de la raya, el sentido de la fiesta, del exotismo y de la libertad. Hoy las rayas son asociadas al orden. Sin embargo algo de eso ha llegado hasta nosotros, como es, que sigamos relacionando las líneas en la vestimenta con los internos en las cárceles y... con los payasos.

En cuanto a la pintura, esta puede entenderse fundamentalmente, tanto en su condición maleable y de fluidez, como en su naturaleza de teñido y adherido a cualquier elemento.

A partir de sus pigmentos, aglutinantes y disolventes, la pintura es en el circo un elemento utilizado en tanto artesanía elemental como es, por ejemplo, en el caso del maquillaje. Es aquí el ingrediente primordial que identifica a las personalidades que aparecen en el ruedo del escenario. Aquí la pintura decora, arregla, esconde o trasmuta los rasgos faciales de los personajes en cuestión. Mas, en otro registro, también permite la escritura publicitaria de los anuncios temporales del circo. Igualmente sirve para componer y camuflar cualquier detalle de los infinitos intersticios que conforman el universo del circo: parches, linealidades, fragmentos que pueden ser eventualmente revestidos por una mano de pintura, etcétera. En ese mismo sentido, pero ahora en un grado de elaboración industrial, la pintura se encuentra amalgamada a cuanto elemento constituye lo circense, en especial al diseño industrial en donde satina y constituye las cosas y partes en lo colorístico.

Por su parte el color del circo es múltiple, travesando, al igual que con las telas y las rayas, con los contrastes. A una estética burguesa que reprime o que al menos coloca en un nivel menor el sentido ácido del color, que modera y contiene la oposición entre los

matices, el circo extrema tales diferencias en una trama de líneas y figuras que muchas veces exacerbaban la idea de contraste de figura y fondo. El mismo Kant al referirse a la pintura, la escultura, la arquitectura y la jardinería y todas aquellas, que el autor llama artes formativas, lo hace señalando que lo esencial allí es el dibujo. Este es el que constituye el fundamento de toda disposición para el gusto y no aquello que satisface en la sensación, sino lo que place a través de su forma. Los colores, continúa el pensador, que iluminan el trazo pertenecen al atractivo, pudiendo hacer vívido al objeto en sí mismo, pero no digno de ser mirado y bello. (Kant, 1983, p. 125)

En fin, ¿cuál es aquí el matiz más sobresaliente? Pues el rojo que es uno de los tres colores -junto al negro y al blanco- de base de muchas culturas desde la más remota antigüedad, cuestión que en parte se explica por su asociación con dos elementos omnipresentes en la historia: el fuego y la sangre. Pero, como el mismo historiador Pastoureau lo expone, todo es ambivalente en el mundo de los símbolos, lo que explicaría que el rojo haya sido asociado a la vida y a la muerte, al infierno o a las llamas de satanás. Mientras que el rojo sangre ha sido asociado a lo vertido por Cristo, a la fuerza del salvador que purifica y santifica, pero también a la carne manchada, a los crímenes (de sangre) al pecado y las impurezas de los tabúes bíblicos. (Pastoureau, 2005, p. 33)

A modo de conclusión

En fin, estas notas terminan confirmando su carácter propositivo respecto de una lectura que espero pueda hacerse extensiva hacia la ampliación de una investigación que todavía espera muchos otros niveles de complejidad y elaboración intelectual. Igualmente revalidan la idea de realizar un mayor trabajo de campo para interrogar *in situ* en relación a los flancos esbozados aquí.

La estética del circo tradicional es también un vínculo con las preguntas respecto de los placeres del ánimo colectivo, de las sensibilidades grupales, que pese a los cambios de época, siguen direccionando hacia la idea de transmitir, entregar y remitir hacia un acervo cultural, sin por ello dejar de resonar allí la disposición al cambio.

En esta línea habría que fijarse, por ejemplo, en lo satinado, lo suave, lo pulcro a lo que hace mención Byung-Chul Han al referirse a la cultura contemporánea. Ello porque también hoy es posible tropezar en el circo más tradicional, con esta característica, sobre todo al observar las nuevas carpas que brillan en una tensión visual y física o las pantallas de aparatos televisivos que prolongan lo aparecido en la pista. Pero por encima de estos cambios hay deleite y experiencia estética con una tradición, a la que hay que seguir dedicándole vigilancia analítica.

Referencias Bibliográficas

- Byung-Chul H. (2016). *La salvación de lo bello*. (2da. Impresión). España: Herder.
- Cárdenas Valenzuela, L. (2009). *El circo, Los trapecios...Mi vida*. Santiago, Chile: Colección el Trapecio.
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Poiesis*, 72 (21-22), 71-86.
- Chateau, D. (2010) *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dorfles, G. (1969). *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen.
- Ducci González, P. (2011). *.Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago, Chile: Ograma.
- Goofman, E. (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Kant, I. (1963). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg : Verlag von Felix Meiner
- Kant, I. (1983). *Textos estéticos*. P. Oyarzún (Trad. y Editor). Santiago, Chile: Andrés Bello.
- Mandoki, Katya (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Oxman Kucky, I. (2013). *El circo en tres actos. 180 años de maroma en Chile*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Oxman, I., Rowlands, J. y Berezin, A. (2010). *La gran familia. Una gira por el circo chileno*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Seuil.
- Pastoureau, M. y Simonnet, D. (2005). *.Le petit livre des couleurs*. Paris : Éditions du Panama.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pueller, C., Ausensi, A. y Ferrer, V. (2015). *Cirko+Canto Popular. Un pueblo olvidado*. Villarica, Chile: Corporación Cultural de Villarica, Ed. Liquen.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Argentina : Del Estante.
- Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Ocho Libros.
- Schusterman, R. (1994). *Sous l'interprétation*. Francia : Éditions de l'Éclat.