

## Circo tradicional en Chile. Forma de vida y la imagen del arte

### *Traditional circus in Chile. The form of life and image of art*

Milenko Lasnibat

Pontificia Universidad Católica de Chile

[mclasnibat@uc.cl](mailto:mclasnibat@uc.cl)

**Resumen:** A pesar de sus peculiaridades, suele pensarse que el circo es un arte como el teatro o la danza. Bajo esta consideración, surge la tentación de utilizar la imagen del arte para asir lo que ocurre en el circo tradicional. En el presente artículo esa tentación se pone en cuestión mediante la descripción de algunos rasgos relativos a la forma de vida de quienes pertenecen al circo tradicional en Chile. Con ello, mi objetivo no es confrontar el uso que con fines prácticos pueda hacerse de la afinidad que existe entre el circo y el arte, sino mostrar los límites que tiene la imagen del arte al momento de aproximarse al circo tradicional con intereses cognoscitivos. A partir de esa discusión, se sostiene que una manera más adecuada de entender las dinámicas relativas al circo tradicional radica en la figura del gremio.

**Palabras clave:** circo tradicional, imagen del arte, gremio.

**Abstract:** Regardless of its peculiarities, it is usual to suppose that the circus is an art like theatre or contemporary dance. Through this consideration, a temptation of using the image of art in order to understand what occurs in the traditional circus in Chile rises. In this article this temptation is addressed into question through a description of some features related to the members of the traditional circus form of life. My objective it is not questioning the practical use of the affinity between the art and circus, but to show the limits of the image of art to make an epistemic approach of the traditional circus. Hence, that discussion it is held that a better way to understand the dynamics related to the traditional circus is the image of the professional associations.

**Keywords:** traditional circus, image of art, professional association.

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2016

Fecha de aprobación: 12 de abril de 2016

Fecha de recepción de versión final: 30 de mayo de 2016



e-ISSN 2448-539X

## **Introducción**

Dedicarse al circo tradicional en Chile es realizar una actividad tan peculiar como artística. Peculiar si se considera que quienes se desempeñan en él cambian el lugar en el que viven cada tres o cuatro semanas. Cuando las entradas dejan de venderse con la misma frecuencia, los artistas circenses parten con todo a su haber en busca de nuevos rumbos. La manera en que los artistas circenses se relacionan con el espacio se muestra en extremo distinta a la forma en que lo hacen quienes trabajan en una oficina, en una sala de clase o en un hospital.

Pertenecer a un circo implica también llevar a cabo una disciplina artística.<sup>1</sup> El espectáculo que ofrece un circo en su paso por cada localidad consta de varios números, en los cuales los artistas muestran al público las rutinas que han practicado durante el tiempo en que el telón se mantiene cerrado. Aunque se lleve a cabo en una carpa, el circo es considerado un arte más, como podría ser la música o el cine. La institucionalidad cultural en Chile da cuenta de ello. Durante el año 2011, el Consejo de la Cultura y las Artes creó el “Área de artes circenses”, en una medida enmarcada en el interés del Estado chileno por promover el desarrollo de audiencias para cada una de las disciplinas artísticas. De la misma manera, las encuestas de consumo cultural incluyen al circo en las preguntas dirigidas a caracterizar el consumo de bienes artísticos y culturales, como una alternativa a los espectáculos de cine, teatro o música (CNCA, 2009, 2012).

---

<sup>1</sup> El presente trabajo aborda exclusivamente fenómenos relativos al circo tradicional, de ahí que la expresión “artistas circenses” será equivalente a “artistas circenses de circo tradicional”. No me referiré con ella a quienes se desenvuelven en lo que se denomina circo contemporáneo, es decir, a quienes inspirados en el circo europeo, desde la década de 1990 y sin provenir de familia circense, se dedican a alguna disciplina relativa al circo (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], 2011).

En el presente trabajo me gustaría suministrar algunos elementos que permitan problematizar la relación que existe entre el carácter peculiar de la manera en que viven los artistas circenses y el estatus de arte que habitualmente se atribuye a lo que ahí se observa.<sup>2</sup> Considero que la peculiaridad de los rasgos que contempla la forma de vida de quienes se desempeñan en el circo tradicional justifica repensar su caracterización como disciplina artística.<sup>3</sup> A partir de esta idea, mi atención se dirige en específico a las dificultades que pudieran desprenderse de una aproximación que, enmarcada en las ciencias sociales, pretenda describir lo que ocurre en el circo tradicional mediante las mismas herramientas teóricas desde las que suelen analizarse las interacciones sociales que se dan en el ámbito del teatro, la música o la danza.

Si de lo que se trata es de examinar hasta qué punto el circo tradicional puede comprenderse en los mismos términos que otras disciplinas artísticas, resulta fundamental explicitar la manera en que éstas habrán de ser entendidas. Al considerar la utilidad que en ciencias sociales ha reportado el estudio de los fenómenos artísticos (cf. Gayo y Teitelboim, 2009, p. 45), me parece pertinente realizar esa conceptualización a partir de la teoría de los campos sociales elaborada por Pierre Bourdieu. Mediante el análisis

---

<sup>2</sup> La base que sirve de sustrato a las reflexiones que se encuentran en este trabajo responden a la investigación empírica que realicé hace algunos años en el marco de mi tesis de grado en el máster en ciencias sociales, con mención en sociología de la modernización de la Universidad de Chile, denominada “Sentido y forma de vida: acerca de vivir en un circo tradicional” (Lasnibat, 2013).

<sup>3</sup> En este artículo haré un uso recurrente del concepto “forma de vida”. Tomo la noción desde el trabajo de Ludwig Wittgenstein, específicamente en relación con sus *Investigaciones filosóficas* (cf. 2010, §19, §23). Wittgenstein nunca elaboró una definición precisa del término, por lo que su delimitación ha sido materia de desacuerdo entre los intérpretes (cf. Glock, 1996, p. 124). Frente esta ambigüedad, antes que visiones trascendentales o biologicistas, adopto el concepto desde una lectura particularista, que enfatiza la manera en que un grupo humano se halla inmerso en un conjunto de prácticas compartidas.

empírico de órdenes tan dispares como la academia o la religión, la teoría bourdiana parece ser también un candidato atractivo para interpretar lo que ocurre en ámbitos que nadie dudaría en calificar como “artes”. A pesar de que considero adecuado utilizar la teoría de los campos sociales para describir las interacciones que se dan en diversas disciplinas artísticas, en este trabajo sostengo que cuando se la emplea para analizar lo que ocurre en el circo tradicional, surge una serie de dificultades. Específicamente, la teoría de Bourdieu se muestra un tanto estrecha para asir lo que se vislumbra en el circo tradicional, en el sentido de que tras hacer uso de sus conceptos, todavía no logra abarcar una de las aristas más importantes del fenómeno.

A fin de organizar tales ideas de la mejor manera, el presente trabajo se divide en cuatro apartados. En el primero se hace un breve repaso de las conclusiones más importantes de las investigaciones que en Chile han abordado desde una perspectiva general la forma de vida asociada al circo. En el segundo apartado se abordan las principales directrices de la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, así como algunos fenómenos frente a los cuales presentaría ciertas dificultades al momento de describirlos. En el apartado siguiente se exponen los principales resultados de la investigación empírica que realicé en torno al circo tradicional en Chile. Finalmente, y a modo de conclusión, se presenta una reflexión acerca de la relación que cabría establecer entre lo que ocurre en el circo y otras expresiones artísticas, así como en torno a la posibilidad de interpretar lo que se observa en el circo tradicional a la luz de la teoría de los campos sociales de Bourdieu.

### **El estudio del circo tradicional en Chile: familia y trashumancia**

En Chile se han realizado diversos estudios sobre el circo tradicional. Entre ellos, existen algunos que tematizan principalmente su evolución histórica (cf. Parra, 2006; Zúñiga, 2005), y otros que llaman la atención acerca de distintas complicaciones que enfrentan los artistas circenses en relación con diversos procesos de modernización que han transformado su entorno (cf. Carrión, 2008; García-Guerra, 2005).

De acuerdo con la problemática de este artículo, y antes que esos trabajos, resultan particularmente relevantes las investigaciones que han abordado con una visión general la forma de vida de quienes se desenvuelven en el circo. Dentro de este grupo destaca la investigación de Ilan Oxman, *Circos tradicionales en Chile: adaptaciones y cambios en el último siglo*, en la que se articulan una serie de reflexiones alrededor de dos aspectos relativos a la forma de vida circense: la organización familiar y la trashumancia (2009). Según el autor, cuando se habla de circos tradicionales se hace referencia a empresas de carácter familiar que están compuestas por miembros de distintos “clanes”. Para Oxman, “las familias cirqueras actúan como grupos cohesionados que viven dentro de las inmediaciones del circo y generalmente están integrados por padres, hijos y otros familiares como abuelos y nietos” (Oxman, 2009, p. 53). El circo tradicional, de acuerdo con esta lectura, funcionaría como una empresa que tendría por fundamento los vínculos de parentesco que existen entre los artistas circenses.

Junto a la importancia de la organización familiar, Oxman describe también la relevancia de la trashumancia como característica fundamental del circo en Chile. El autor le atribuye a dicha característica un rol central en la configuración de la identidad

circense, en la medida en que ésta no se configura al alero de un territorio delimitado, sino que se consolida, precisamente, desde la itinerancia.

A partir de la manera en que los artistas circenses se relacionan con el espacio, Oxman describe el rol que la empresa Ferrocarriles del Estado ha cumplido para posibilitar el viaje que, desde su “época de oro”, los circos chilenos realizan a lo largo del país. Sobre este punto, el autor indica que, en la actualidad, la movilidad de las empresas circenses en territorio chileno ha dejado de utilizar a Ferrocarriles del Estado como principal medio y se ha vuelto dependiente de vehículos cuya propiedad corresponde a los mismos artistas circenses. A pesar de que la forma de vida asociada al circo tradicional involucra trasladarse de una localidad a otra prácticamente cada dos o tres semanas, actualmente las personas que forman parte de los circos nacionales cuentan con un lugar en el que se detienen por algo más de tiempo, sobre todo durante el periodo del año en que cesan las funciones.

En *Años de circo: historia de la actividad circense en Chile*, Pilar Ducci arriba a un diagnóstico similar al de Oxman. Ducci sostiene que los circos chilenos subsisten haciendo uso de sus propias redes familiares, en el entendido de que la mano de obra de sus empresas equivale a la red de familias que, mediante diversos lazos de parentesco, une a todos quienes forman parte del circo tradicional (2011). Esta comunidad daría origen a lo que los propios artistas circenses denominan “la gran familia del circo”, y serviría de sustrato a las distintas empresas circenses. A su vez, tal como Oxman, Ducci repara en la condición de permanente movilidad en la que se encontrarían los circos nacionales. “Su permanencia puede estar determinada por las condiciones climáticas, costo del arriendo del terreno o popularidad de su espectáculo, pero invariablemente a las

semanas cambian de lugar” (Ducci, 2011, p. 176). Unas pocas semanas se considera el plazo máximo para permanecer en la misma localidad, al cabo del cual los artistas circenses se ven en la necesidad de moverse hacia otro pueblo o ciudad.

Si después de estas breves consideraciones alguien preguntara por los principales rasgos de la forma de vida asociada al circo tradicional, y según las investigaciones de Ducci y Oxman, sería adecuado responder que son dos: la organización laboral sobre la base del parentesco y la trashumancia en la que se encuentran los artistas circenses durante la mayor parte del año. Si nos detenemos en estas características, el modo en que se desenvuelven las personas que forman parte del circo tradicional parece ser en extremo *distinto* a la manera en que viven, no sólo aquellos que trabajan en una oficina o en una sala de clases, sino también quienes se desempeñan en rubros menos convencionales, a saber, los del arte. De este modo, la trashumancia y la organización de la empresa alrededor del parentesco son rasgos que llaman a utilizar con precaución la teoría de los campos sociales para interpretar lo que ocurre en el circo tradicional porque, atendiendo a tales características, alrededor del circo pareciera constituirse una forma de vida en extremo particular. A menos que se pertenezca a algún circo tradicional, prácticamente nadie se traslada cada dos semanas con el fin de habitar un nuevo espacio con *todas* sus pertenencias, y nadie cuenta con *todos* sus familiares (no sólo hijos o padres, sino también abuelos, nietos, primos o tíos) formando parte de la misma empresa en la que se trabaja.

De acuerdo con la información que reportan las investigaciones que desde una perspectiva general han abordado al circo tradicional como objeto de estudio, parece no haber manera de tomar partido en la siguiente disyunción: los vínculos laborales en

función del parentesco y la movilidad constante en la que se hallan los artistas circenses impiden entender lo que ocurre en el circo tradicional y lo que acontece en otros rubros artísticos a partir del mismo marco analítico; o tales rasgos, respondiendo a cuestiones accesorias y pintorescas, no representan ningún inconveniente para comprender lo que ocurre entre los artistas circenses a la luz de la teorías de los campos sociales de Pierre Bourdieu. En los trabajos de Ducci y Oxman, si bien se hayan elementos que permiten ahondar en la comprensión preliminar que cada cual tiene sobre el modo de vida circense, no hay un abordaje explícito de la pregunta por la distancia o la cercanía que tendría esta forma de vida respecto al modo en que se desenvuelven quienes participan en otros ámbitos artísticos. De ahí que para avanzar en esta dirección sea necesario explicitar tanto ciertos rasgos característicos de la forma de vida asociada al circo tradicional como determinada estructura común a los diversos mundos del arte. En el siguiente apartado intento dar cuenta de este último punto.

### **Más allá de los campos sociales**

Desde hace algunas décadas, el estudio de las prácticas culturales y artísticas es un tópico particularmente recurrente en ciencias sociales. En específico, en el ámbito de la sociología del arte se han realizado un conjunto de investigaciones que tematizan las dinámicas que se desarrollan entre los participantes de determinados rubros artísticos. Lo curioso es que, en principio, semejante objeto se sustrae a un análisis sistemático. Suele pensarse que el estatus de las obras artísticas obedece exclusivamente a la inspiración de su creador, como si fueran ajenas a cualquier condicionamiento por parte de la posición



del artista en el ámbito en que sitúa su producción: lo que estaría detrás de las obras no sería más que el desinterés, “el arte por el arte”.

Quien, a partir de un conjunto de investigaciones empíricas, contribuyó a desmitificar esta concepción, fue el sociólogo francés Pierre Bourdieu. En *Las reglas del arte*, por ejemplo, llevó a cabo un análisis que evidencia cómo la trayectoria de ciertos autores y de determinadas obras artísticas, antes que explicarse a partir de sus propiedades intrínsecas, gana en inteligibilidad si se considera la distribución de recursos que existe en el marco en que se inserta la producción cultural (cf. Bourdieu, 1995a).<sup>4</sup>

Pero el trabajo sociológico de Bourdieu excedió con mucho el análisis de las dinámicas que acaecen en los mundos del arte. Sus observaciones también apuntaron a la modernidad como un todo. Para él, la sociedad moderna puede de ser entendida como un gran espacio social en el que se distribuyen diferentes bienes simbólicos (cf. Bourdieu, 1997, p. 18). Este conjunto de bienes circulantes equivale a los distintos tipos de capital. Lo novedoso es que para Bourdieu, aun con la capacidad estructurante que presentan el dinero y la influencia política, no todas las interacciones sociales tienen esa clase de bienes en la mira. Por ejemplo, las dinámicas en aquellas esferas que suelen ser pensadas al margen de cualquier disputa estratégica, pueden ser interpretadas de la misma manera en que se comprenden las relaciones entre los principales representantes de la burguesía de un país. Es en estos términos que se observan conflictos por la apropiación de bienes en ámbitos como la academia (Bourdieu, 2008), la religión (Bourdieu, 2009) o los mundos del arte (Bourdieu, 1995a). En efecto, y según la interpretación de Bourdieu,

---

<sup>4</sup> Además de las dinámicas intrínsecas a determinados órdenes, el aporte de Bourdieu al estudio de las dinámicas culturales radica en el análisis de la influencia que tiene la posición de los individuos en la estructura social en los gustos que desarrollan en materia de consumo cultural. Para más detalle, véase su obra *La distinción* (1988).

cada uno de estos espacios de lucha por la apropiación de determinados premios gana en inteligibilidad si se analizan mediante el concepto de “campo social”.

Dada la incorporación que los agentes hacen de los capitales que están a su disposición, y a partir de la posición que tienen en el espacio social, dichos agentes adquieren un sentido del juego que les permite, sin premeditación, realizar acciones sensatas en los campos respectivos. En oposición a la teoría de la acción racional y al estructuralismo, Bourdieu construye un marco interpretativo que permite entender de qué manera es posible actuar razonablemente al margen del cálculo. El carácter práctico de la acción se explica a partir de la correspondencia entre la estructura del espacio social y las disposiciones de los individuos, esto es, en función de lo que el sociólogo francés entendió por *habitus*.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos [...]. (2007, p. 88)

La estructura de un campo corresponde a las posiciones que desde un sentido práctico los agentes mantienen de forma recíproca en función del bien que persiguen dentro de determinadas coordenadas. En ellas se observa un conjunto de agentes que, ocupando posiciones de privilegio, tienden a conservarlas haciendo un uso específico de la estructura del capital que conforma su *habitus*. A fin de expresar de un modo inteligible esta dinámica, el sociólogo francés empleó como recurso la analogía entre la manera en que funcionan los campos sociales y el modo en que funcionan los juegos

(Bourdieu, 1995b). Tanto en uno como en otro caso existe un premio en disputa (*enjeux*) en función del que los agentes llevan a cabo tomas de posición (prácticas) articuladas desde un *habitus*. A su vez, alrededor del bien en disputa se observa un conjunto de creencias compartidas asociadas a la legitimidad de la competencia (*doxa*), así como a las posibilidades de triunfar en ella (*ilusio*).

Admitiendo la diversidad de ocupaciones que existen en la sociedad moderna, Bourdieu logra identificar una estructura en común entre ellas. A pesar de la diferencia que existe entre el quehacer de quienes se desempeñan en un laboratorio, frente a un escritorio o en un templo, su conducta puede ser interpretada en el marco de un campo social.<sup>5</sup> Los mundos del arte no son la excepción. Las dinámicas referidas a la producción artística, a la luz de tales conceptos, como se indicó, es plasmada por Bourdieu en *Las reglas del arte*, donde se describen con precisión las disputas entre los escritores franceses durante el segundo tercio del siglo XIX. Por medio de las nociones de espacio social, capital, campo y *habitus* (entre otras), Bourdieu suministró a la ciencia social una herramienta conceptual que ha rendido grandes frutos en el análisis de los mundos del arte. De ahí que la tentación de leer lo que ocurre en determinados ámbitos artísticos a la luz de la teoría de Bourdieu, lejos de obedecer a una inclinación arbitraria, responde a la capacidad acreditada de la misma para agrupar en un marco coherente acciones que a primera vista rechazan cualquier intento de sistematización.

Sin pretender menospreciar su aporte a las ciencias sociales, cabe recordar que la conceptualización de Bourdieu responde a una teoría que, como cualquier otra, está sujeta

---

<sup>5</sup> El reconocimiento efectivo de un campo, no obstante, antes que ser *a priori*, únicamente puede hacerse desde la investigación empírica. La teoría bourdiana simplemente presenta herramientas conceptuales para entender diversos órdenes conceptuales bajo un marco común (cf. Bourdieu, 1995b, p. 67).

a ciertas limitaciones. En el ámbito de las ciencias sociales, por ejemplo, la obra de Marx permite referirse con precisión a la historia de las formas sociales en términos de su producción material, mas presta escasa ayuda a la hora de explicar procesos evolutivos de comunicación fundados en mecanismos lingüístico-simbólicos (cf. Habermas, 1983, p. 149). En estos términos, así como la teoría bourdiana es útil para la descripción de ciertos fenómenos, es de suponer que habrá otros con los que su rendimiento será menor. La identificación de lo que es borroso para la conceptualización de Bourdieu adquiere un rol fundamental en este trabajo. Si lo que ocurre en la forma de vida del circo tradicional se asemeja a los fenómenos que difícilmente pueden apresarse desde la conceptualización bourdiana, habrá buenas razones para comprenderla de un modo distinto a la imagen que dibuja la teoría de los campos sobre las prácticas sociales.

Uno de los beneficios más notables de la noción de *habitus* es que permite entender gran parte de los “traspies” que determinados agentes sufren en la persecución de ciertas recompensas. Para triunfar en el arte de la fotografía, por ejemplo, el hijo de una pareja de trabajadores técnicos ha de desarrollar un complejo proceso de aprendizaje ajeno a lo que pudo aprender en las circunstancias donde creció. Lo incorporado en el seno de su familia no representa para él un capital particularmente útil a fin de mejorar su posición en aquel campo. Su sistema de disposiciones, su *habitus*, antes que ser afín a las distinciones relevantes en el marco de la fotografía artística, choca con ellas de manera constante. Situaciones como esa, lejos de estar igualmente generalizadas en la historia, son más comunes en las sociedades modernas. En la sociedad tradicional, la disparidad entre las condiciones de socialización y las circunstancias en las que luego se desempeñan los individuos para hacerse de ciertos bienes tiene una magnitud limitada

(cf. Le Goff, 1969, p. 381). En este sentido, el primogénito de un herrero solía heredar el oficio de su padre para ocuparse el resto de su vida en él. Lo aprendido por vía familiar constituía un bagaje más que suficiente para desempeñarse en la ocupación que cada cual tendría de adulto.

La impronta de la familia sobre el destino del individuo en la sociedad tradicional es retratada con elocuencia por Le Goff : “[...] en el occidente medieval, el individuo pertenece, en primer término, a la familia. Familia en sentido amplio, patriarcal o tribal. Bajo la dirección de un cabeza de familia, ésta ahoga al individuo, imponiéndole una propiedad, una responsabilidad y una acción colectivas” (1969, p. 381). La ocupación de las personas en la sociedad tradicional se encuentra determinada por el quehacer de sus padres, y el aprendizaje del oficio a realizar de adulto, lejos de involucrar una instancia formal, separada del grupo familiar, ocurre de manera espontánea, en el entendido de que no es necesario pasar por una institución exclusivamente destinada a esa función como la escuela o la universidad, por ejemplo. En este contexto, la vida de los individuos y la de su descendencia transcurre casi sin excepción en medio de un *continuo* donde se entrelazan familia y ocupación. En la sociedad tradicional se nace, crece, madura y se deja de existir en medio de las mismas ocupaciones.

En la sociedad tradicional difícilmente puede decirse que, en el contexto de su crianza, las personas incorporan disposiciones afines a la actividad en la que *más tarde* van a ganarse la vida, no porque sea imposible reconocer procesos de socialización, sino más bien porque entre uno y otro orden parece osado admitir grandes contrastes. Tampoco se trata de que los individuos estén en las actividades con las que se ganan la vida sin premeditación, intentando hacerse de determinados premios; más bien parece

que están los unos en medio de los otros haciendo lo que, según la impronta familiar de cada cual, se hace. Aun admitiendo que muchos órdenes aparentemente ajenos a toda disputa entrañan tomas de posición estratégicas a partir de un sentido práctico, la teoría de los campos sociales se muestra un tanto estrecha para referirse al modo en que las personas se relacionan con lo que de forma habitual realizan en una sociedad tradicional. En esas circunstancias, la manera en que unos y otros se hallan inmersos en ciertas actividades, al punto de que nacen, crecen y mueren en medio de ellas, antes que al modo en que un conjunto de agentes se hallan subsumidos en la lógica de un juego, se asemeja más al modo en que, sin más, *vive* un grupo de personas. Si un fenómeno como el que describe Le Goff quisiera entenderse aduciendo que de lo que se trata es de conseguir ciertos premios, apelando a Clifford Geertz podría decirse que la descripción todavía podría ganar en densidad (cf. 2001, p. 37).

Resulta un tanto estrecho interpretar lo que ocurre en las sociedades tradicionales como si se tratara de un juego del que en algún momento se estuvo fuera o del que eventualmente se llegará a salir. La teoría de los campos sociales no logra reducir de manera eficaz lo que ahí sucede. A mi parecer, si bien la aproximación de Bourdieu permite comprender muchas de las dinámicas que se observan en la sociedad tradicional, es insuficiente para comprender la *inmersión total* que las personas muestran en determinadas ocupaciones.

Lo que esta breve discusión permite apreciar es que existen fenómenos que presentan dificultades al momento en que son descritos con arreglo a la teoría de los campos sociales. La teoría bourdiana se muestra particularmente eficaz para la descripción de espacios donde existen ciertas recompensas y cartas de triunfo que se

utilizan en función de un sentido práctico, pero con los cuales se tiene una relación *parcial*. A pesar de la inmersión radical que en un momento dado ciertos agentes tienen en ellos, a los campos sociales de alguna manera se llegó, de ellos se sale o se va a salir. Con arreglo a estas consideraciones, la pertinencia de describir lo que ocurre en el circo tradicional a partir de las categorías que proporciona la teoría de los campos sociales se jugará en la posibilidad de afirmar que las personas que forman parte del circo tradicional desarrollan vínculos parciales con las actividades en las que habitualmente se hallan inmersos. Para eso será necesario examinar hasta qué punto es posible entender la vida de los artistas circenses al margen de su estar en el circo.

### **Pasado, presente y futuro en el circo**

#### *Pasado*

La mayoría de quienes se desempeñan al alero de un circo tradicional han nacido y crecido en una carpa. Los rasgos que hoy en día muestra el circo tradicional en Chile obedecen a la historia de por lo menos cinco generaciones de artistas circenses. Semejante devenir, por cierto, involucra también la incorporación de personas que no han nacido en un circo. Pero para la mayoría de quienes hoy trabajan en un circo tradicional, su quehacer en él debe comprenderse en función de una impronta familiar: fueron criados con la idea de que lo que había que hacer en la vida era dedicarse al circo. En él, los niños y niñas que crecen en una familia de artistas circenses no sólo quieren ser, cuando adultos, lo que son sus padres, sino que ya lo son desde temprana edad. A los siete u ocho años muchos niños salen por primera vez a la pista, pero no sólo acompañando un

número artístico de algún pariente cercano sino que, muchas veces, con una rutina propia. Los juegos infantiles con hermanos, primos o amigos corresponden a las rutinas que en un futuro en extremo cercano serán presentadas en la pista. Dichas instancias, verdaderos ensayos que permiten contribuir con éxito a la empresa circense, se enmarcan en un contexto lúdico y, de cierta forma, ingenuo. Ser parte, a temprana edad, del grupo que de manera activa monta una función, es vivenciado como un hecho “natural” que no requiere de un proceso pedagógico desligado de la socialización que experimentan los niños en el seno de su familia.

Prácticamente, cualquier niño, lo primero que aprende a hablar es qué es lo que va a hacer cuando grande; el niño va a ser trapeartista, si el niño va a ser domador, va a ser payaso, pero siempre [...] jamás ningún niño te dice, ya voy a ser doctor como un niño normal, o va a ser veterinario, él va a ser trapeartista, o le roba la chalupa al papá, la niña le roba los cosméticos, entonces prácticamente nosotros venimos con esa vocación. (Dueño, mayor de 30 años)<sup>6</sup>

Tal como no existe duda alguna en torno a qué se quiere ser “cuando grande”, para quienes forman parte del circo tradicional es extraño que se presente aquel momento donde hay que preguntarse qué hacer el resto de la vida. Más que una opción, para los artistas circenses dedicarse al circo representa lo que se hace. Semejante proceso, lejos de presentarse como una obligación moral, parece ser la paulatina consolidación de lo que ya se es.

---

<sup>6</sup> En *Sentido y forma de vida: acerca de vivir en un circo tradicional* (Lasnibat, 2013), a fin de alcanzar cierta representatividad sobre las distintas visiones reconocibles en el mundo del circo, se realizó un muestro por cuotas para la realización de entrevistas y *focus group* entre quienes forman parte del circo tradicional. Los criterios utilizados para dar con quienes actuaron como informantes de la investigación fueron dos: uno de carácter etario, cuyo límite se definió en 30 años, y otro referido al rol de los sujetos en el circo, a saber, si su condición era de artistas o de dueños de alguna “empresa circense”. Por eso, la identificación de las citas se realiza mediante las categorías de “edad” y “sexo”.



Como “el payaso más pequeño del mundo” era presentado el número de un niño de cuatro años en uno de los circos que visité varias veces. A muchos de quienes no nacimos ni hemos crecido en un circo se nos dijo que había que dedicarse a algo “serio” y dejar alguna disciplina artística —en caso de haber manifestado interés en practicarla— simplemente como un pasatiempo: antes que eso están los estudios. Pues bien, en el circo los primeros juegos representan el aprendizaje de la actividad que posibilita ganarse la vida. Ahí, la herencia que se le deja a los hijos, las herramientas que sus padres les brindan para valerse en la vida, son el dominio de una o más disciplinas circenses.

Ponte tú, a las once de la mañana hasta la una, ellos ensayan, se hace ensayo, un poquito de elongación y después les pongo un video, “mira, ve este video, el del número así, así acá, y puedes sacar lo mejor de acá para hacer otro número”, me entiendes; “mira, el trapecista cómo hizo la escuadra en el trapecio”, entonces ahí van creando una mentalidad más abierta, de ver más números, que tengan la experiencia que tuvo uno. Entonces, como uno les enseña, van tirando para arriba. Ahora en el verano ensayo con mi hijo un número nuevo; vamos a estar dos meses ensayando duro, y yo creo que para este próximo año vamos a estar bien. (Artista, mayor de 30 años)

Todo esto implica que los padres de los niños que nacen y crecen bajo una carpa de circo no hacen un mayor esfuerzo por desviar a sus hijos de lo que podría considerarse su trayectoria natural. Las actuales exigencias que desde el Estado se plantean para que los niños vayan a la escuela —y que bien retrata Elizabeth Carrión (2008)—, habitualmente no llegan a ser alternativas concretas frente a ser un artista de circo. Existe el anhelo de que el propio hijo llegue a ser uno de los mejores artistas, siendo los mismos padres quienes, mediante su ejemplo, encaminan a sus hijos hacia esa condición. Desde temprana edad se observan las cualidades del niño, si posee el carisma de un payaso o la agilidad de un trapecista. El orgullo que reconocí en el padre del “payaso más joven del

mundo” me permitió ver que los niños son criados para que puedan desempeñarse en el circo. Todas estas imágenes, junto con reflejar la preparación que un grupo entrega a sus integrantes de menor edad para la ocupación que deberán desempeñar durante su vida adulta, indican que quienes forman parte del circo tradicional no han llegado a él de pronto ni paulatinamente, sino que han sido en el circo desde antes que tuvieran cualquier noción de sí mismos. Cuando un artista dice que nació en una carpa de circo, en vez de afirmar que vino a la existencia en tal o cual espacio, lo que expresa es que su vida entera está atada a ese mundo, es decir, que *ha sido desde siempre ahí*. No son los artistas circenses quienes se han puesto en el circo eligiéndolo como profesión, oficio o *hobby*: quienes forman parte del circo tradicional no llegan a ser artistas de circo porque, en realidad, lo han sido desde siempre.

### *Presente*

Además de permear la totalidad de su pasado, para los artistas circenses el circo rebosa por completo su presente, en el entendido de que todos los vínculos que contraen y las actividades que a diario realizan difícilmente pueden dissociarse del circo. La temporada anual involucra un periodo de detención de unos pocos meses. Durante ese tiempo, la peregrinación de las caravanas circenses se detiene y los artistas se instalan en pequeñas propiedades que utilizan a modo de refugio. Lo llamativo es que, lejos de verse suspendida la inmersión que los artistas tienen en las actividades relativas al funcionamiento de sus empresas durante el resto del año, todo lo que realizan en este periodo tiene como horizonte su desempeño dentro del circo. Los dueños de las empresas circenses, por ejemplo, tratan de consolidar su planilla anual de artistas renovando a

aquellos que podrían ser tentados por circos más grandes o negociando con artistas de circos que, según se cree, serían capaces de desarrollar para la temporada siguiente un número atractivo para la propia empresa.

Al igual que los dueños de circo, los artistas utilizan el periodo entre temporadas para preparar las actividades del próximo año, que, en este caso, corresponde a los elementos de su puesta en escena. Conscientes de que podría ser mal visto llegar a una misma localidad con el mismo número realizado el año anterior, durante su asentamiento de tres meses los artistas circenses se dedican a la preparación de nuevas rutinas. El periodo entre temporadas es el tiempo para poner en práctica las ideas que cada cual tuvo a lo largo sobre la propia *performance* en la pista. Renovar la puesta en escena implica modificar el vestuario, los juguetes, la música, etcétera. Todo este complejo es redefinido en los meses en que la gira se detiene. El tiempo ganado con el término provisional de los viajes y las funciones transcurre en actividades dirigidas a propiciar un estreno esplendoroso a comienzos de la próxima temporada.

También llegan a trabajar a la temporada de septiembre, pero no se trabajan los días de invierno. Al menos nosotros paramos tres meses para renovar material, qué sé yo, para pintar, o sea, todo lo que se deterioró en el verano, reponerlo, porque si no haces eso ahí, que se quebró una teja, después va muriendo. Arreglar material para después hacer carpas, todo eso, porque ahora la gente mira mucho eso, mira la pinta del tipo, la carpa. (Artista, mayor de 30 años)

Lo que en principio parecen ser las vacaciones de los artistas circenses, cuando se observa con atención, se muestra como un lapso estructurado completamente en función de las actividades del próximo año. Las vacaciones, según solemos decir, son más provechosas mientras mayor sea la desconexión que se logre hacer con respecto a lo que

se hace de manera habitual. La idea es olvidarse y desconectarse, al menos por un momento, de aquello en lo que se está ocupado la mayor parte del tiempo. Para quienes forman parte del mundo del circo tradicional las cosas no funcionan así. El periodo en que su movilidad constante se ve detenida es tanto o más provechoso cuanto más estrecha sea la conexión con lo que se hace el resto del año. La diferencia entre lo que se hace habitualmente y el periodo entre temporadas es tan sólo superficial. En uno y en otro momento los artistas circenses *no dejan* de estar absorbidos por el mundo del circo, viviendo inmersos en ocupaciones relativas a su funcionamiento.

Tal y como la forma de vida de quienes son parte del circo tradicional no cesa de estar sumida en ocupaciones relativas al movimiento de sus empresas, tampoco deja de darse en medio de otros que también pertenecen al mundo del circo. Los artistas circenses viven exclusivamente entre personas pertenecientes a su mundo y *cada uno* de los vínculos relevantes que contraen a lo largo de su vida se materializa con miembros del propio “gremio”.<sup>7</sup>

A partir del carácter familiar-generacional del circo tradicional se observa que los padres de los artistas pertenecen, a su vez, al circo. Los juegos de infancia se comparten con hermanos, primos o parientes más lejanos que también pertenecen al mundo del circo. Las primeras amistades se dan entre personas con un historial análogo, es decir, entre quienes provienen de una familia circense. De la misma manera, las salidas nocturnas de adolescencia se hacen con quienes pertenecen al circo. Y es que, en efecto, tales vínculos perduran durante toda la vida y en la práctica se viven con la misma

---

<sup>7</sup> Participar de un circo tradicional, por cierto, no implica prescindir de todo contacto con personas ajenas al mundo del circo. Para los miembros del circo, tales personas dan origen a relaciones sumidas en la indiferencia, donde no hay vínculo alguno, fuera de una transacción.

intensidad con que se relacionan quienes poseen un vínculo natural, sanguíneo. La institución del compadrazgo da cuenta de ello. Como sostiene Oxman, el compadrazgo permite consolidar a nivel familiar los estrechos y perdurables lazos de amistad entre los artistas circenses (cf. 2009, pp. 64-65). Al otorgar el rol de padrino de una hija al mejor amigo de la infancia, los vínculos entre ambas partes se refuerzan en tanto se establece, mediante la convención, una relación que carecía de sustento natural. “Ello no impide que ambos grupos y toda la comunidad circense sean considerados como una familia, generando un marco inclusivo de lazos que los unen más allá de los conflictos temporales” (Oxman, 2009, p. 65).

Así como las amistades adquiridas a lo largo de la vida se encuentran ligadas al mundo del circo, lo mismo ocurre con los vínculos amorosos. Los incipientes coqueteos y los primeros noviazgos de los artistas circenses se dan entre artistas circenses. El hecho de que en el circo convivan distintas familias nucleares permite que exista un conjunto de individuos “disponibles” para formar pareja, aun cuando se consideren como ser parte de una misma familia. Si el circo es muy pequeño y consiste en una familia extendida reducida, tales vínculos se producen, esta vez, de manera subsidiaria a las instancias en que se reúne toda la “familia del circo”. Aquellas oportunidades se dan a lo largo del año en las reuniones que diaria o semanalmente se tienen con amigos de amigos, todos pertenecientes a la “red” de artistas circenses. Cada artista circense joven, hombre o mujer, tiene acceso a una amplia red de potenciales parejas dentro del circo, las que luego se concretan con la consolidación de los distintos tipos de uniones, es decir, noviazgos o matrimonios.

Ah, bueno, bueno, eso ocurre siempre, es que siempre, llámese a la juventud, llámele así, siempre ya pololea con la chica del otro circo, de repente se casa, si es por parte del dueño, bueno, se casa, y tiene que traerse a la niña para circo de él. Por ejemplo, el caso mío, mi yerno era uno de los nietos de los del circo los Miqueles, de Cariopa; se casó con mi hija y anduvo un tiempo con su familia, y ahora tú lo ves aquí con su camioneta, su casa rodante, todo, para mí es bacán. (Dueño, mayor de 30 años)

Como plantea Oxman, entre los artistas circenses se encuentran todos los rasgos asociados a una configuración endogámica (cf. 2009, p. 77). La red compuesta por los artistas circenses es suficiente para quienes la componen si lo que se desea es encontrar amistad o pareja. Durante mi aproximación al mundo del circo tradicional, y cuando se hablaba de relaciones amorosas, en prácticamente todas las conversaciones pude escuchar aseveraciones como: “Mi novio trabaja en otro circo” o “Conocí a mi esposa porque ella trabajaba en el circo de mi tío”.

Todos quienes en la actualidad forman parte del circo tradicional en Chile se conocen entre sí, o al menos saben quién es quién. En la práctica esto implica conocer en qué circo trabaja y de qué familia proviene cada persona. Por eso, en realidad, todas las condiciones para que los vínculos de alianza lleguen a satisfacerse dentro de la misma red de artistas circenses se dan de manera espontánea, otorgándose un sustrato material a la idea de que el circo tradicional constituye una gran familia. Por supuesto, pueden verse también, en la forma de vida circense, uniones amorosas entre artistas circenses y gente que proviene de “afuera”, pero estos casos siguen siendo excepcionales y su número es mantenido a raya sobre la base de acciones deliberadas que buscan no dañar cierto patrimonio familiar. Tal como indica Oxman, la unión entre una hija (o hijo) con alguien de condición no circense pone en riesgo la herencia familiar y la misma continuidad de la tradición de familia ligada al circo tradicional (cf. 2009, p. 70). De ahí que, de parte de

los padres, exista una inclinación a posibilitar preferencialmente matrimonios entre su descendencia y otros miembros de la familia del circo. Con todo, las uniones externas pueden ocurrir y la persona foránea es incorporada de manera rápida a la estructura sociolaboral del circo, mediante un vínculo matrimonial que posibilita su incorporación a una familia o clan desde una relación de alianza y llevándose a cabo cierta “asimilación” a la condición de circense. La situación inversa prácticamente no ocurre, es decir, que el artista de circo comience a vivir como lo hacen quienes son ajenos al mundo del circo tradicional.

Es más fácil que se acostumbre una persona de afuera a nosotros, que nosotros nos acostumbremos afuera, es complicado, yo no me podría acostumbrar afuera. Yo tengo casa en Curicó y, si es que he estado dos días seguidos en mi casa, es mucho, porque esta es la vida de nosotros, este es el mundo en que nosotros vivimos, aquí los problemas los vivimos nosotros aquí, nos reímos nosotros. Es un mundo totalmente ajeno, yo pienso, afuera. (Dueño, mayor de 30 años)

De cualquier manera, lo cierto es que pocas veces se requiere la puesta en marcha de estas estrategias. Todos los contactos relevantes en la vida de los artistas de circo, y de modo natural, son absorbidos por personas que ostentan su misma condición. Cuando sostengo que tales vínculos se generan espontáneamente quiero decir que ellos tienen como base la forma de vida de quienes son parte del circo tradicional y no un plan deliberado de ciertos individuos. Los artistas de circo tradicional, como se ha indicado, nacen y crecen entre artistas circenses, viviendo unos con otros, haciendo todas las mismas cosas. Por otra parte, fuera del circo, según indican ellos mismos, los artistas circenses son vistos como extraños y a temprana edad son conscientes (especialmente cuando comienzan a asistir a la escuela) de la diferencia con la que se los trata. Semejante

forma de vida, circunscrita a sus propios miembros y estigmatizada desde afuera, propicia que, más allá de las diferencias de rol y estatus, los artistas circenses se consideren parte del mismo mundo.

Así, todos quienes forman parte del circo tradicional están inmersos en actividades relativas al circo y entre otros que, tal como ellos, han *sido* siempre ahí. Más que un espacio suficiente donde, como en un mercado, se encuentra todo lo necesario, el mundo del circo tradicional, para los artistas circenses, parece ser la única esfera donde están “como en casa”. Fuera del mundo compartido con otros miembros del circo, el artista circense se siente fuera de lugar, y de ahí su prácticamente nula relación con otros ámbitos de la sociedad. La escasa participación de los artistas circenses en agrupaciones políticas ha de leerse en estos términos.<sup>8</sup> “Nuestro trabajo es independiente, nosotros no nos casamos con ningún partido político, ni nos casamos con ningún color; nosotros somos del público, ese es el concepto que tengo yo del público” (Artista, mayor de 30 años).

En efecto, para que entre un conjunto de individuos exista un proyecto político, es necesario comenzar desde una base común, de un conjunto de elementos que permitan que las mismas cosas sean significativas para los implicados (cf. Arendt, 2005, p. 73). Por eso, con respecto a un grupo de personas cuyo mundo compartido comienza y termina entre quienes han estado siempre en el circo, no hay participación posible en aquello que se denomina el *espacio público*. Los ámbitos significativos que constituyen la base de cualquier proyecto colectivo, y en este caso en particular, se reducen a los

---

<sup>8</sup> Diversos estudios han llamado la atención sobre la nula importancia que los artistas circenses atribuyen a la política (Ducci, 2011; Oxman, 2009; CNCA, 2011). Cualquier requerimiento de parte de los artistas circenses hacia esta esfera puede reducirse a la frase “Déjennos trabajar tranquilos”. Fuera de eso, no hay nada que reclamar hacia lo público.



lazos entre quienes siempre han estado en medio del circo, ocupados en actividades relativas a su funcionamiento.

### *Futuro*

La carpa llovida, los pies mojados y la falta de cobijas para combatir las bajas temperaturas son parte de los recuerdos de gran parte de quienes hoy en día conforman la familia del circo. Por eso, en la actualidad, muchos de ellos tienen una relación ambigua con respecto a su infancia, marcada tanto por el colorido que implica vivir de una actividad artística, como por las penurias que involucra haber crecido en un mundo donde la preocupación por mejorar las condiciones de vida no era prioritaria. Conociendo esas circunstancias no sería raro encontrar un conjunto importante de personas cuya meta, al llegar a la madurez, fuera la de abandonar la vida en el circo. La particularidad de las proyecciones de quienes forman parte del circo tradicional, junto con los elementos relativos a su cotidianidad, puede entenderse atendiendo al doble movimiento que hasta el día de hoy se observa entre los artistas circenses. Por un lado, existe una movilidad de los artistas “hacia afuera” de su unidad familiar, buscando circos que les ofrezcan mejores condiciones laborales; y, por otro, un movimiento “hacia adentro” que los lleva a reagruparse en torno a su familia, en empresas más pequeñas, pero consideradas propias. En el primer movimiento, los artistas buscan circos que les brinden mejores condiciones laborales y artísticas. Pero, de ser ese el caso, ¿cómo entender el movimiento inverso que, en desmedro de aquellos beneficios, clama por formar un circo junto a la propia familia? Podría decirse que tal anhelo no necesita ser explicado puesto que, así como cualquiera quiere ser dueño de la empresa en la que trabaja, el artista circense también desea ser

propietario de su carpa. Lo cierto es que la analogía, si bien no es del todo injusta, se sostiene en la falta de comprensión de lo que implica pertenecer al mundo del circo tradicional.

A pesar de la inestabilidad de ingresos que involucra dirigir un circo propio, éste representa, al mismo tiempo, el sueño más anhelado por el artista circense. En muchos casos, los beneficios monetarios de este camino son inferiores a las ganancias que podrían tenerse trabajando para otros en los denominados “circos grandes”, y es por esto que la decisión de tener un circo propio no puede ser entendida desde una lógica economicista. Por ejemplo, y debido a las circunstancias particulares relativas a su tenencia (menor monto de capital, plantilla con menos artistas), quedan vedadas para los circos pequeños las ciudades y espacios en los que podría llegarse a una mayor cantidad de público y, por ende, de recursos. El punto es que, mientras las ganancias que reporte un circo grande no sean excesivamente superiores a las de un circo propio, el artista circense tradicional preferirá esta segunda opción. Los alicientes asociados a esto han de entenderse atendiendo al hecho de que todo anhelo de los artistas circenses tiene como horizonte su vida y la de quienes, junto con ellos, viven al alero de un circo.

La carpa, junto con ser el ámbito que permite echar a andar toda la “maquinaria circense”, y en tanto espacio apto para la realización de funciones, es el lugar alrededor del cual los artistas circenses hacen su vida. Al costado de la carpa se duerme, se cocina, se cría a los hijos, se celebran las fechas importantes, se cultivan amistades, etcétera. Por muy privados que puedan considerarse ciertos ambientes (tráileres o casas rodantes), éstos no pueden sustraerse a la dinámicas generadas a su alrededor, es decir, a todo lo que conlleva acompañar la marcha de un circo tradicional a lo largo del país. Cada una de las

decisiones tomadas en torno al “negocio circense” repercutirá en todos los aspectos de la vida propia y de los parientes más cercanos. Partir de un lugar, dirigirse hacia otros sitios, cuándo descansar, cuándo volver, son variantes decididas por quienes “llevan” el negocio. Aun cuando en todas las circunstancias se esté siempre, en un circo tradicional, junto a la familia nuclear y en compañía de otros artistas, el hecho de ser dueño de una empresa circense reviste una importancia fundamental que refiere a la capacidad de manejar, bajo los “propios tiempos”, cada una de las actividades relativas a la propia vida y a la de los parientes más cercanos.

Junto con ser la vida en el circo el horizonte primero en el que se abre cualquier proyecto, el circo es también considerado como el único ámbito donde son posibles las realizaciones de quienes pertenecen a él. La preeminencia del anhelo por tener un circo propio se muestra con mayor premura en relación con las personas (hombres) de edad avanzada. Pareciera que los artistas circenses adultos no pudieran realizarse completamente mientras no sean dueños de un circo. Al margen de esa condición, su situación arrastra cierta deficiencia, y es como si algo les faltara. La consolidación de todo artista circense llega cuando, por muy pequeña que sea la empresa, se es dueño de un circo. De ahí que exista, entre los artistas más jóvenes, el anhelo de trabajar para poder ahorrar algo de dinero y así brindarles la oportunidad a sus padres, imposibilitados, hasta ese momento, de tener su propio circo.

Pero no por el tema de ganar plata. El día de mañana que yo tenga mi familia, salgo para otros países, porque definitivamente en otros países te tratan como artista, y cuando se pueda salir a otros países, juntar mi plata, y hacer mi circo, sería para mi papá. Porque a él le dolería mucho, porque es mayor y tira doble todavía y tiene, ya está cumpliendo 43 años. Mi papá es buen trapecista, tira doble, de todo, cachai. Pero sería más que nada para sacar un circo para él, para

que él no, para que él siga en lo suyo y yo le pudiera dar la vejez que él quisiera, más que nada por eso. (Artista, menor de 30 años)

Para quien ha vivido siempre en medio del circo, todo poder ser “cabe” en ese espacio y nada hay fuera de él.<sup>9</sup> Si toda realización se abre como posibilidad en función de este horizonte, se comprende que la plenitud de todo artista se alcance adquiriendo el “último escalafón” dentro de dicho ámbito, esto es, ocupando la condición de dueño de un circo. Semejante posición no ha de entenderse desde el afán por hacerse de cierta ganancia en un determinado espacio, puesto que la cuestión tiene que ver con la adquisición de cierta propiedad sobre las decisiones más cotidianas. Antes que hacerse con la posición más aventajada dentro de un juego, la idea es materializar el proyecto último dentro de las únicas coordenadas significativas y fuera de las cuales nada hay ni podría haber. El objetivo es simple: estructurar cada vivencia futura en el circo (independientemente de que en cada circo se haga más o menos las mismas cosas) según los propios términos, a sabiendas de que cada decisión relativa a la empresa circense tendrá un amplio conjunto de implicancias cuya extensión es mayor a la del ámbito exclusivamente laboral, esto es, en la propia vida y en la de los parientes más cercanos. Según estas indicaciones, es entendible que cada esfuerzo por parte de los artistas circenses (trabajo en el extranjero, reunir excedentes laborando en un circo grande, etcétera) tenga sentido en relación con la consolidación del rol que, por así decir, corona

---

<sup>9</sup> Quienes forman parte del circo tradicional no cuidan una huerta, ni trabajan en un taller textil, y en cuanto tal, deben procurarse sus alimentos y su vestuario yendo más allá del circo. Por mucho que semejantes contactos sean inevitables, para los miembros del circo estas personas dan origen a relaciones sumidas en la indiferencia, donde no hay vínculo alguno, fuera de una transacción. Cuando digo que fuera del circo los artistas circenses nada son y no tienen vínculo alguno, antes que entenderlo en sentido literal, dicha frase debe entenderse asumiendo que, frente a quienes no han estado desde siempre en el circo, los artistas no desarrollan vínculos significativos.

toda una vida en el circo tradicional. De ahí que se observe un conjunto de circos nuevos, fruto de osadas empresas, cuya apuesta se materializa muchas veces en desmedro de una mayor estabilidad económica.

Al margen de los circos grandes, consolidados durante décadas, es habitual ver circos pequeños que se cierran durante una temporada para volver a abrirse en años venideros. La gran cantidad de circos nacionales (entre 90 y 130, según las investigaciones de Oxman y Ducci) ha de leerse en estos términos. Debido a que, para quienes forman parte del mundo del circo tradicional, no sólo no hay pasado ni presente, sino que tampoco futuro afuera del circo, es necesario mantener cada movimiento de la empresa bajo el propio control. La inmersión de quienes son parte del mundo en las actividades que a diario realizan es total, y así como siempre han *sido* en él, de manera constante están en ocupaciones relativas a la empresa circense con personas que pertenecen a dicho mundo. De este modo, quien siempre ha sido y está a cada instante en medio del circo, es capaz de visualizar todo su *poder ser* exclusivamente desde él.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Como puede apreciarse, la descripción de la forma de vida asociada al circo tradicional tiene como marco ordenador tres perspectivas, que pueden expresarse como el pasado, el presente y el futuro de los artistas circenses. La utilización de un esquema temporal toma por guía la imagen que Martín Heidegger dibuja en *Ser y tiempo* respecto a la manera en que el *Dasein* está en el mundo (1998). Para Heidegger, el *Dasein* (el “ser humano”) está en el mundo desde la “temporalidad”, lo cual implica que su existencia se presenta en tres horizontes principales, a saber, pasado (facticidad), presente (la caída) y futuro (existencialidad). De acuerdo con la representación que Heidegger hace de la manera en que el *Dasein* “está en el mundo” (y con independencia de sus presuposiciones ontológicas), puede extraerse una imagen y/o perspectiva desde la cual describir la forma de vida relativa a un grupo de personas; la manera en que, sin más, viven.

### **Vivir en un circo tradicional**

Desde diferentes posiciones, quienes pertenecen al mundo del circo tradicional intentan hacerse de las recompensas y premios asociados al ámbito en que diariamente se desenvuelven. En Chile se observan artistas circenses consagrados y emergentes, empresarios con mucho capital y otros que con dificultad tienen para pagarle el sueldo acordado a los trabajadores de su plantilla. Bajo estas consideraciones, parece no haber impedimento para interpretar lo que ocurre en el circo tradicional de acuerdo con las teorías que en ciencias sociales suelen utilizarse para la descripción de los mundos del arte. En particular, desde la conceptualización bourdiana sobre los campos sociales quedan recogidas diversas dinámicas en las que se hallan inmersos los artistas circenses. En el marco del circo tradicional existen objetos de deseo que movilizan a los agentes (ser dueño de una gran carpa, llegar a ser un artista destacado con participación en circos internacionales), “cartas de triunfo” (capital monetario acumulado, red de parientes circenses, “talento natural”) capaces de mejorar la posición de quienes las poseen, creencias asociadas a la posibilidad de triunfar dentro de ese ámbito, etcétera. Ahora bien, mirando con atención la descripción del apartado anterior, me parece que apelar a la teoría de Bourdieu sobre los campos sociales es un proceder correcto pero *insuficiente* si lo que se quiere es entender lo que ocurre en el circo tradicional.

De acuerdo con lo dicho en el apartado anterior, para los artistas circenses toda actividad es una posibilidad que se abre desde su ocupación en quehaceres que obedecen al funcionamiento de sus empresas y en medio del mundo compartido que construyen con quienes, tal como ellos, pertenecen a la gran familia del circo. A diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos de la sociedad moderna, quienes se desenvuelven en el circo

tradicional no entran y salen de él en uno o en otro momento de su vida. Los artistas de circo tradicional nacen y mueren al alero de una carpa, rodeados de artistas circenses. Por ello, cualquier disociación entre su vida y la actividad en la que se desempeñan diariamente se vuelve un ejercicio quimérico. El lugar en el que ganan su sustento es el mismo en el que siempre han estado, en el que se mantienen ocupados y en el que se proyectan.

Lejos de indicar que quienes antes estaban fuera luego están dentro, lo que sostengo es que, para los artistas circenses, muy poco ha habido (y hay) al margen de su participación en el circo. Para eso, y desde esta perspectiva, debería poder reconocerse cierto ingreso a las dinámicas en las que de adulto se tomará parte, la consumación de relaciones y actividades significativas con otros ajenos a ese espacio y la ideación de proyectos fuera de las coordenadas que dentro de ese quehacer definen el éxito. Pero este no es el caso para quienes se encuentran inmersos durante todo el año en las ocupaciones relativas al circo tradicional en Chile.

Podría argumentarse que lo mismo ocurre con cualquier otra ocupación artística. Aunque de pronto un actor o un bailarín se desarrollara diariamente en órdenes ajenos a su disciplina, no cabe disociar por completo su quehacer de lo que aprendió y desarrolló allí. Comparto esa apreciación. Desde el mismo Bourdieu se entiende que las estructuras incorporadas a lo largo de la trayectoria individual, lejos de ser abandonadas, acompañan al agente en cada una de sus prácticas. El *habitus* está en constante construcción; lo que se ha interiorizado va sedimentándose en el propio cuerpo y se manifiesta en cada acción, en cada actividad. La diferencia entre quienes forman parte del circo tradicional y quienes se desenvuelven en los rubros artísticos de la sociedad moderna no radica en que unos, a

diferencia de los otros, se desenvuelvan en el mundo de manera práctica por medio de las estructuras que han interiorizado durante su trayectoria. En ambos casos es una estructura estructurada y estructurante lo que posibilita una relación práctica con el mundo. El asunto es que, para quienes se desenvuelven al alero de un circo tradicional, es *insuficiente* afirmar que la estructura de sus disposiciones se expresa en un campo social. La inmersión que los artistas circenses tienen en actividades relativas al mundo del circo es total, al punto de que no hay modo de entender su vida al margen de dicho quehacer. Desde ahí, la imagen que dibuja la teoría de los campos sociales se muestra demasiado estrecha como para asir lo que acontece en el circo.

Por estas razones, me parece que lo que se observa en el circo tradicional difícilmente es extrapolable a los mundos del teatro o la literatura en Chile. La determinación de los componentes análogos a un juego y la constatación de una estructura de disposiciones afín a las coordenadas en las que se desenvuelven, son elementos que justifican el tratamiento de la literatura en Chile desde los campos a los que se refiere Bourdieu (cf. Brunner y Catalán, 1985, p. 71). El punto es que, a pesar de la inmersión que puedan presentar los individuos en esas actividades, es posible situarla de manera temporal en algún momento de sus vidas, en el sentido de que podría estar ausente en un tiempo anterior o actual (o por venir). Se nació acá, pero más tarde habrá que ganarse la vida allá; se vive aquí, pero se entablan vínculos significativos con personas que se ocupan allá; se está a diario en este lugar, pero también se idea un conjunto de proyectos al margen de él. Aun con la imbricación que presentan con tales coordenadas y con el desarrollo de un sentido práctico afín a esas lógicas, es posible suponer que los agentes del campo de la literatura o la danza han estado fuera, han salido



o (probablemente) saldrán de ellas.<sup>11</sup> Frente a tales casos me parece pertinente echar mano a la imagen que Bourdieu construye para entender los espacios articulados a partir de recompensas y estrategias espontáneas: la metáfora relativa al juego, donde un conjunto de personas se hace de ciertos premios, resulta apta para entender el quehacer de esas personas en tales ámbitos.

Quizá se aprecie con mayor claridad la distancia que hay entre los artistas del circo tradicional y quienes se desenvuelven en otros rubros artísticos a la luz del circo contemporáneo. De acuerdo con *Campo del arte circense chileno* (CNCA, 2011), los artistas de circo contemporáneo comenzaron a practicar arte circense a una edad avanzada, a partir de la década de 1990, mediante redes de pares y no a través de vínculos familiares. Ellos han arribado a él en algún momento de su vida y muchos pueden determinar con exactitud sus primeros acercamientos al arte circense. Varios se dedican a otras ocupaciones además de su quehacer en el mundo del circo. La mayoría tiene estudios profesionales en especialidades ajenas al circo, de índole burocrática o científica, y a veces en disciplinas artísticas afines a las artes circenses (cf. CNCA, 2011, pp. 45-46). De esta forma se entiende que el conjunto de personas con el que entablan relaciones significativas excede con mucho la red de pares dentro del circo contemporáneo. Puesto que suelen desempeñarse en otras ocupaciones al margen del ámbito circense, puede decirse que se dedican al circo de manera flexible, en tanto realizan actividades complementarias, en especial si su quehacer en este ámbito no les brinda los resultados

---

<sup>11</sup> Al margen de que en la vida de algunos artistas sea difícil reconocer algún saldo entre su participación en algún campo artístico y su propia vida, semejante situación no se encuentra prácticamente generalizada entre todos los participantes, como ocurre en el circo tradicional.

(monetarios) esperados. Así, existe para ellos una alternativa al circo contemporáneo, y no es raro que se proyecten en iniciativas completamente ajenas a él.

De hecho, en promedio, los artistas encuestados trabajan 25 horas semanales en sus labores circenses, lo que equivale a un poco más de media jornada laboral completa. Ante la pregunta de si viven del circo, señalan que no, sin embargo, en el detalle de su accionar se observa que reciben recursos por su trabajo. Es decir, no se trata de un ingreso mayor y único, por lo que la noción “no es un trabajo para vivir” surge más porque los recursos obtenidos no son los suficientes para pasar a un discurso del tipo “es un trabajo que alcanza para vivir”. (CNCA, 2011, p. 46)

No obstante lo anterior, la relación que tienen los miembros de circo contemporáneo con lo circense está lejos —como sostienen algunos artistas de circo tradicional— de ser meramente performática. A tal punto llega la radicalidad de esa inmersión, que sería difícil cuestionar la existencia de un *habitus* circense (contemporáneo). Para el caso de quienes forman parte de él, este *habitus* circense podría considerarse responsable de ciertos efectos al interior de lo que pudiera considerarse el campo del arte circense contemporáneo. Siguiendo a Bourdieu, poco costaría identificar sus elementos: el *enjeux*, las posiciones que entran en su disputa, las cartas maestras que sirven para su consecución, etcétera. El asunto es que la inmersión de los artistas de circo contemporáneo en lo circense, según lo visto en el *Estudio diagnóstico del campo circense chileno*, no rebasa la totalidad de su existir, ya que al margen de su ocupación en asuntos de carácter circense, se reconoce un “remanente” referido a su desenvolvimiento en ámbitos que escapan a lo que ocurre en un circo. Por eso, no habría mayor inconveniente para interpretar el quehacer de los artistas de circo contemporáneo como si

se desenvolvesen en un campo relativo a la sociedad moderna, pues sus movimientos están lejos de constituir (todo) su estar en el mundo.

A diferencia de lo que sucede con ámbitos como el circo contemporáneo, la música o la danza, la imagen bourdiana acerca del actuar de los agentes en campos relativos a la sociedad moderna escasamente permite entender la “inmersión radical” que tienen los miembros del circo tradicional en lo circense. La teoría de los campos sociales facilita ordenar en un cuadro coherente el accionar práctico de los artistas en lo que respecta a la conducción de sus asuntos, pero a partir de ella se escapa lo que, a mi modo de ver, distingue a los artistas del circo tradicional de quienes pasan la mayor parte del tiempo en una sala de teatro, escribiendo novelas o esculpiendo: el hecho de que todo lo que hacen se imbrica con el lugar en el que se desenvuelven, al punto de que, al margen del circo, nada son. Como bien indican Oxman y Ducci, la estructuración de las empresas alrededor del parentesco y el carácter trashumante de la ocupación del espacio son características particulares de la forma de vida de quienes se desenvuelven en el circo tradicional. Por sí mismas, éstas no son más que anécdotas pintorescas de lo que ocurre en la carpa y en torno a ella, pero si se las analiza con detenimiento, se hace posible observar que su carácter exótico encubre una forma de vida que ha de ser distinguida del modo como los artistas pertenecientes a otros rubros artísticos se relacionan con su quehacer.

Según estas consideraciones, la misma expresión “artistas circenses” resulta imprecisa para referirse a quienes son parte del circo tradicional. Si bien recoge una dimensión innegable y fundamental del quehacer en el circo, también opaca el hecho de que “lo circense”, lejos de reflejar una dimensión parcial de la vida de quienes viven en el

circo, la rebasa por completo. Al hablar de lo artístico en cuanto tal, la vida circense tradicional se comprende de manera parcelada y no se la considera en su totalidad. Es por eso que el rótulo de “artista”, aunque utilizado por quienes forman parte del circo tradicional para referirse a su propia condición, difícilmente ayuda a expresar lo que se ha querido evidenciar aquí, esto es, que lejos de ser el arte que practican quienes están en el circo, “lo circense” es el ámbito en el que *todas* sus ocupaciones tienen sentido. Así, quien sostenga que en el circo tradicional se realiza un determinado tipo de arte, estará en lo cierto, mas no habrá dicho todo. Sería mezquino considerar acabada la interpretación de lo que ocurre en el circo tradicional una vez sugerido que todo se trata de practicar ciertas modalidades artísticas a partir de un sentido práctico condicionado por la posición en el espacio social y moldeado por la trayectoria de cada cual en el campo en cuestión.

La descripción de lo que ocurre en el circo tradicional aún puede ganar densidad: para quienes son parte de él, la manera en que se ganan el sustento diario constituye, más que la ocupación a la que se dedican, y para expresarlo en las palabras de Martin Heidegger: *el lugar desde el que están en el mundo*. Puesto que difícilmente se encuentran “privados de lo circense”, y como están inmersos en él, me parece más adecuado entender la forma en que se desenvuelven como el modo en que *viven* quienes pertenecen a la familia del circo tradicional en Chile.

Una vez que se ha arribado a este punto, la interpretación alcanzó su límite, y al seguir desplegándola, tan sólo se asistiría a un movimiento circular. A lo sumo, podría decirse que *quienes forman parte del circo tradicional están, sencillamente, viviendo en él, y es desde ahí, es decir, inmersos en ocupaciones relativas a lo circense, como están en el mundo*.

La teoría de los campos sociales, aun con todo su rendimiento, es lo suficientemente restrictiva como para apresar la vida de un conjunto de personas, esto es, aquello respecto a lo cual no existe un “afuera”. De acuerdo con lo que aquí se ha dicho, quienes son parte del circo tradicional están viviendo en él sin más y, al margen de ese espacio, conformado por elementos y personas que cualquiera estaría justificado de llamar circense, es muy poco lo que puede decirse acerca de ellas.

### **Bibliografía**

- Arendt, A. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995a). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995b). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México, D.F.: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2008). *Homo academicus*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2007). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2009). *La eficacia simbólica: religión y política*. Buenos Aires. Argentina: Biblos.
- Brunner, J. y Catalán, G. (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago de Chile: Editorial Flacso.

Carrión, E. (2008). *El circo en Chile: hijos de circenses y su inestabilidad educacional*.

Tesis de pregrado, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2009). *Encuesta nacional de participación y consumo cultural*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2011). *Campo del arte circense chileno*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2012). *Encuesta nacional de participación y consumo cultural*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios.

Ducci, P. (2011). *Años de circo: historia de la actividad circense en Chile*. Santiago de Chile: Fondart.

García-Guerra, F. (2005). *El circo en Chile: los parientes pobres del arte. Estrategias de los artistas circenses para enfrentar la exclusión*. Tesis de pregrado, Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Gayo, M. y Teitelboim, B. (2009). Patrones culturales del uso del tiempo libre en Chile. Una aproximación desde la teoría bourdieuana. *Universum*, 24(2), 42-72.

Geertz, C. (2001). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Glock, H. A. (1996). *Wittgenstein dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing.

Habermas, J. (1983). *La reconstrucción del materialismo*. Madrid: Taurus.

Heidegger, M. (1998). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Universitaria.

Lasnibat, M. (2013) *Sentido y forma de vida: acerca de vivir en un circo tradicional*.

Tesis de posgrado, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Le Goff, J. (1969). *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Juventud.

- Oxman, I. (2009). *Circos tradicionales en Chile: adaptaciones y cambios en el último siglo*. Tesis de pregrado, Universidad de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile. Recuperado de [https://issuu.com/ilanoxmankucky/docs/tesis\\_ilan\\_oxman](https://issuu.com/ilanoxmankucky/docs/tesis_ilan_oxman)
- Parra, A. (2006). *La permanencia eterna del circo en la sociedad chilena*. Tesis de pregrado, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile.
- Wittgenstein, L. (2010). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Gredos.
- Zúñiga, R. (2005). *El circo pobre chileno: miserias, amores y futuro del inmortal circo chamorro en Chile*. Tesis de pregrado, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile.

**Milenko Lasnibat.**

Chileno. Licenciado en Antropología Social por la Universidad de Chile, Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Se encuentra adscrito a la Universidad Católica de Chile. Sus áreas de investigación están enfocadas a temas de sociología del arte, filosofía de las ciencias sociales, filosofía del lenguaje y teoría antropológica. Entre sus publicaciones se encuentran: Lasnibat, M. (2013). El mundo del circo en Chile. Consolidación del circo tradicional y emergencia del circo contemporáneo. *Revista CNCA*; Ballester, B., Lasnibat, M. y San Francisco, A. (2013). *Flor de Chile: vida y salitre en el Cantón de Tal-Tal* (reed.). Santiago de Chile: Fondart; y Lasnibat, M. Marín, N. y Moya, C. (2012). Education and social democracy. *Némesis*, 12, 57-74.