



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO
Programa de Magíster en Cs. Sociales con mención en
Sociología de la Modernización

**SENTIDO Y FORMA DE VIDA:
ACERCA DE VIVIR EN UN CIRCO TRADICIONAL**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN CIENCIAS SOCIALES CON
MENCIÓN EN SOCIOLOGÍA DE LA MODERNIZACIÓN.

MILENKO LASNIBAT
Tesis dirigida por:
CLAUDIO DUARTE

Santiago, 2013

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), por permitirme hacer uso de la información producida por la investigación *Campo del Arte Circense*, de la cual formé parte junto a un grupo de investigadores del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. En especial, a Macarena Simonetti, encargada del área de artes circenses del Consejo, quien fuera la contraparte del estudio. Dicha investigación fue encargada por el CNCA durante el año 2011, y fue publicada en julio del año 2013. Actualmente se la puede encontrar en la dirección www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural.

A todos quienes forman parte del circo tradicional en Chile, por su disposición para dejarme acceder a su “forma de vida”, durante el terreno de la investigación, realizado el año 2011.

A CONICYT, por darme la posibilidad de hacer el Magister en Ciencias Sociales, mención Sociología de la modernización, con la ayuda de la beca Capital Humano Avanzado, obtenida el año 2010.

A mi profesor guía, Claudio Duarte, por su ayuda y disposición para que esta tesis pudiera llegar a buen puerto.

Contenido

INTRODUCCIÓN: De la comprensión al conocimiento	4
1. Sobre la inmersión.....	6
CAPÍTULO UNO: Qué se sabe acerca del circo tradicional.....	11
1.1 Origen, tensiones y “estructura” del circo tradicional chileno	12
1.2 Familia, transhumancia y sentido.....	20
CAPÍTULO DOS: El sentido, lo propio y lo ajeno	25
2.1 Distancia y cercanía.....	26
2.2 Trabajo como campo y juego	32
2.3 Más allá del juego: estar en el mundo.....	39
CAPÍTULO TRES: Ir para volver al circo	51
3.1 Espacios y recompensas	51
3.1.1 Espacios.....	51
3.1.2 Recompensas	57
3.2. Ayer, hoy y mañana	71
3.2.1 Ayer	72
3.2.2 Hoy	75
3.2.3 Mañana.....	85
CONCLUSIÓN: El sentido de vivir en un circo tradicional	95
1.....	95
2.....	104
3.....	110
BIBLIOGRAFIA	114
Otras fuentes	116

INTRODUCCIÓN: De la comprensión al conocimiento

Cuando se reconoce la palabra “circo” en una frase emitida por alguna persona, nadie se pregunta qué habrá querido decir con el uso de semejante término. Toda duda —en caso de darse— remitirá a otros componentes de su sentencia, pues, a grandes rasgos, cualquiera sabe *de qué se trata* el circo. Así, cuando se escucha hablar a alguien sobre “espectáculos circenses” es claro, de cierta forma, a lo que se refiere. Payasos de colorido maquillaje, valientes trapecistas, o malabaristas con habilidades extraordinarias son, entre muchas, algunas impresiones de las que se compone la intuitiva comprensión que cada cual tiene respecto del circo tradicional. De ahondar un poco más en ella, probablemente se arribará a imágenes más complejas, que llaman la atención acerca del carácter jovial o la forma de vida itinerante de los artistas circenses. Más allá de los distintos matices de ese contenido, parece claro que la forma en que viven quienes forman parte del circo tradicional es diferente al del resto de las personas. De acuerdo, por ejemplo, al colorido de las imágenes asociadas al circo, podría afirmarse que una y otra manera de vivir comparten escasos elementos, ya que el júbilo y la forma lúdica con que se mueven quienes se desempeñan en una carpa de circo, difícilmente se reconoce entre quienes pasan la mayor parte del tiempo en una oficina o en una sala de clases. El problema es que desde otra perspectiva, pero echando mano a ese mismo repertorio, puede llegarse al veredicto contrario, sosteniendo que en uno y en otro caso se trata de idéntico asunto, en el entendido de que los artistas circenses, así como cualquier persona, deben trabajar para poder vivir.

La comprensión “pre-teórica” que cualquiera tiene acerca del mundo circense, aun con toda su riqueza, aparece como un terreno que no suministra una información certera acerca de lo que significa vivir en un circo tradicional. Los elementos que componen esa forma de vida se vislumbran con cierta claridad, mas se desconoce el rol que cumplen en la cotidianidad de quienes viven al alero de un circo. La distancia entre lo que ocurre dentro de una carpa, cuando se da inicio a la función y lo que pasa en otras ocupaciones en el momento en que se da comienzo a la jornada laboral es manifiesta, pero se desconoce si será tal, considerando el momento en que, dentro del circo, las luces se apagan. En esos términos, aquella comprensión tampoco puede erigirse como la base sobre la cual establecer diferencias o similitudes entre, por ejemplo, quien vive y trabaja frente a una

computadora y alguien que hace su vida en un circo tradicional. El acceso que cada cual tiene respecto al circo tradicional, por su propia abundancia, permite las más variadas interpretaciones, y por esa razón no constituye el “tribunal” desde el que podría vislumbrarse lo que en él ocurre. Desde aquel, lo que se diga respecto del circo tradicional y de su relación con otras “formas de vida”, no pasará de lo anecdótico, pues cada apreciación comienza y culmina en un contenido que, si bien es condición de posibilidad para una inmersión más profunda en lo que ahí acontece, no puede actuar como su sucedáneo. Semejante deficiencia, a mi modo de ver, obedece a que, *si bien se comprende de qué se trata el circo, no se conoce en qué consiste la forma de vida de quienes están en él.*

Atendiendo a esta condición, esto es, a la simultánea presencia de una comprensión espontánea acerca de lo que trata el circo tradicional y a la ausencia de un conocimiento en torno a lo que efectivamente ocurre en él, es que planteo la presente investigación. Su finalidad es tan específica como moderada, pues con ella busco nada más suministrar algunas directrices para avanzar en —aunque presuponiendo— la comprensión preliminar que se tiene respecto del circo tradicional; y así pasar de las imágenes que cualquiera puede figurar en relación a dicho fenómeno, a entender algo más sobre lo que en él acontece. Con arreglo a esas pretensiones, y desde una perspectiva metodológica, la investigación se ha constituido como *empresa etnográfica*, en tanto supone cierta inmersión en la forma de vida en cuestión, al mismo tiempo que un trabajo interpretativo, cuyo fin es develar lo que en ella sucede. En este sentido, semejante afán no podrá materializarse desde una mera exposición de observaciones, como quien nombra los objetos que están a su alrededor. Al contrario, si se quiere ir *desde la comprensión al conocimiento*, es necesario avanzar en una *interpretación* respecto al *sentido* de lo que ocurre en el circo tradicional. De no ser el caso, las imágenes que cada cual tiene respecto del fenómeno no podrán ordenarse en un marco inteligible, y el avance que se realizará respecto de aquellas será prácticamente nulo. Así, junto con ordenar lo visto de una cierta forma, habrá que explicitar *qué ocurre en el circo tradicional*, en un proceder que constituirá cierto progreso sólo si, por medio de un ejercicio interpretativo, se indica su diferencia respecto de lo que acontece en otros ámbitos (ocupaciones) con los que cualquiera está más familiarizado. Por eso, lo que pretendo con esta investigación es arribar al *sentido de una forma de vida* respecto del cual se tiene cierta

comprensión (mas no un conocimiento profundo), utilizando como contraste una manera respecto de la cual se tiene mayor cercanía.

Con arreglo a estas directrices la interrogante que articula la presente tesis es la siguiente: *¿Cuál es el sentido de vivir en un circo tradicional chileno?* Siendo esa la pregunta de investigación, su objetivo fundamental corresponde a *identificar el sentido de vivir en un circo tradicional en Chile*. Para responder de manera suficiente aquel cuestionamiento, he organizado la exposición de los datos en torno a dos objetivos secundarios; los que antes de ser temas en sí mismos, constituyen parte de la estrategia para alcanzar el objetivo principal. En primer lugar, pretendo *remarcar las similitudes que guarda la vida en el circo respecto de la manera en que viven quienes se desempeñan en diversas ocupaciones de la sociedad moderna*. Y en segundo término, busco *expresar las distancias entre uno y otro modo de vida, para determinar si pueden entenderse desde un marco común o si, por el contrario, el sentido de vivir en un circo tradicional exige directrices propias para su interpretación*.

1. Sobre la inmersión

Par avanzar respecto del acceso preliminar al que me he referido, habrá que ir más allá de la relación que (sin negar los distintos matices) cada cual guarda con respecto al circo; y que se muestra tan rica en imágenes como escasa en profundidad. Como indiqué, la manera a partir de la que se buscará atenuar dicho déficit será asumir la presente investigación como una empresa etnográfica en su más pleno sentido, en un proceder que, siguiendo a Clifford Geertz (2001), al mismo tiempo que busca un adentramiento directo en ciertas coordenadas simbólicas, exige una *descripción densa* de lo visto en ellas. Así, el carácter etnográfico de la presente tesis no radica tanto en el uso de diarios de campo en lugares exóticos, como en la realización de una inmersión profunda en la forma de vida del circo tradicional, para << (...) establecer la significación que determinadas acciones sociales tienen para sus actores y enunciar, lo más explícitamente que podamos, lo que el conocimiento así alcanzado muestra sobre la sociedad a la que se refiere y, más allá de ella, sobre la vida social en general>> (*Ibíd*: 37).

Las directrices teóricas que permitirán dar con la significación de vivir en un circo tradicional, por su propia complejidad, serán expresadas más adelante en un capítulo aparte. Por el momento, tal vez sea más oportuno hablar sobre las condiciones en que se dio mi inmersión en el circo tradicional, sobre la que descansan cada una de las líneas escritas más abajo. Mi introducción en el mundo del circo no se gestó a partir del diseño y la posterior realización de un plan autónomo, con miras a escribir una memoria que versara sobre el circo tradicional en Chile. Más bien se dio en el marco de un estudio del que, junto con otras personas, formé parte. La investigación a la que me refiero, lleva por título: *Campo del Arte Circense* (CNCA, 2013). Su objetivo principal fue contribuir al conocimiento del campo circense nacional, generando información relevante para el diseño de programas destinados a la materia. Dentro de ese marco general tuve la oportunidad de convivir directamente con personas pertenecientes al mundo del circo, a través de innumerables visitas a espectáculos circenses y de cuantiosas observaciones sobre lo que ocurría ahí, una vez que cesaban las funciones. Con miras a sistematizar ese acercamiento, realicé un conjunto de entrevistas en profundidad; entendiendo a ese tipo de herramienta según la conceptualización que hace Gainza (2006), cuando la define como <<una técnica que sitúa cara a cara a un investigador y a un individuo entrevistado, para establecer una relación de conocimiento dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable>> (*Ibíd*: 38).

Por otra parte, en función de alcanzar cierta representatividad sobre las distintas visiones reconocibles en el mundo del circo, se elaboró un muestreo por cuotas. Esta clase de muestreo, tal como lo exponen Vásquez y Ferreira (2006), es aquel donde la muestra se selecciona <<según un constructo teórico que acompaña el cuerpo del estudio, y la selección de las unidades de muestreo se lleva a cabo siguiendo las tipologías o perfiles definidos conceptualmente>> (*Ibíd*: 44). Así, a partir de un conjunto de información preliminar recogida en diversas reuniones con la contraparte del estudio, se establecieron algunas directrices con tal de arribar a los perfiles mediante los cuales se procedió a la selección de los entrevistados. A este respecto, los criterios utilizados para dar con ellos fueron dos, uno de carácter etario, cuyo corte se definió en treinta años, y otro referido al rol de los sujetos en el mundo del circo, a saber, si su condición era de artistas o de dueños de alguna “empresa circense”. Indudablemente, existen muchas otras variables que pudieron haber sido útiles para la determinación de los perfiles (tales como el género, o una

discriminación más fina entre los artistas circenses), pero para no forzar la realización de un número muy alto de entrevistas se prefirió, según la relevancia de la edad y de la diferencia entre dueños y artistas, elegir a los entrevistados atendiendo exclusivamente a esos criterios¹. En total se realizaron veinte entrevistas en profundidad², a partir de las cuales se elaboró la descripción que se presenta más adelante. Casi al llegar a ese número el discurso de los miembros del circo tradicional comenzó a redundar y, fuera de unas cuantas conversaciones esporádicas, no fueron necesarias más entrevistas. Así, más que con arreglo a una meta fijada previamente, la realización de entrevistas cesó cuando se arribó a la saturación del discurso; entendiendo a este punto al momento en que se alcanza <<el agotamiento de información “nueva” que agregue isotopías o variaciones en las ya conocidas. En su forma más difusa, es la tendencia a la “redundancia”, o repetición, que opera a nivel de los *clases* y las variaciones estructurantes. Refiere cuando ya está todo dicho>> (Canales, 2006: 283).

Más allá de las especificaciones metodológicas mediante las cuales se gestó dicho estudio, y a partir de las que se erige la presente investigación, conviene ahora indicar la distancia que —independientemente que hagan uso de los mismos datos— existe entre ambos acercamientos al mundo del circo tradicional. En la confección de la propuesta para la realización de *Campo del arte circense* fue utilizada una perspectiva teórica que en ciencias sociales suele emplearse para el estudio de los “mundos del arte”. A sabiendas de que el circo tradicional, desde cierto punto de vista, puede entenderse como manifestación artística, el análisis de los datos se llevó a cabo a partir de la conceptualización suministrada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en relación a los campos sociales (Bourdieu, 2003). Los detalles de esa posición no pueden especificarse ahora, y por el momento parece pertinente tan solo indicar que la lectura que, con arreglo a sus directrices, se hizo en *El campo circense chileno* dejó a entrever que lo que ocurría en el circo tradicional podía interpretarse como la manera en que un grupo de personas intenta hacerse, en un espacio determinado, con ciertos privilegios. La lectura de los datos fue moviéndose rápidamente en esa dirección y entre la inercia que implica hacer uso de lo que en un

1 De todas formas, para la selección de los informantes se buscó mantener paridad entre hombres y mujeres.

2 El estudio *Campo del arte circense* (CNCA, 2013), también involucró la producción de datos cuantitativos, en específico, la realización de un cuestionario a los miembros del arte circense. Aun cuando sus resultados aportan valiosísima información, en esta oportunidad se utilizaron esporádicamente y el grueso del análisis se ha realizado de acuerdo a las entrevistas en profundidad.

principio se había propuesto como modelo para entender lo que en el mundo del circo ocurre, y lo que surgía a medida que se producían los datos, la hipótesis inicial de entender al mundo del circo tradicional como si fuese un campo, tal como Bourdieu sostiene que ocurre para la economía o la política, nunca fue puesta en tela de juicio.

Pues bien, pasado un tiempo me parece que el material reunido en aquella ocasión resiste una lectura alternativa a la propuesta que de forma implícita se ofrece en *Campo del arte circense*. Con ello mi intención no es denunciar la impertinencia de un enfoque como el que ahí se expresa, sino mostrar que la manera en que los miembros del circo tradicional³ viven en él, exige, si lo que se quiere es apresar su *sentido* (de vivir ahí), ir más allá del marco categorial que suministra Bourdieu. Ahora bien, semejante pretensión no ha de comprenderse exclusivamente desde sí misma, como si de lo único que se tratara fuese de complementar la lectura que se realizó en el estudio señalado. Junto con eso no debe perderse de vista la insuficiencia sobre la que hace un momento llamé la atención, concerniente a la comprensión preliminar que cada cual tiene respecto del circo tradicional; ya que desde ella no puede entenderse ni la significación de vivir en un circo, ni su relación con formas de vida más cercanas, como pueden ser la manera en que cada cual vive en un espacio fijo (no itinerante) y se dedica a un determinado trabajo. En consecuencia, la presente investigación no sólo ha de entenderse como empresa etnográfica, en tanto se constituye desde la inmersión concreta en un mundo respecto del cual se guarda cierta distancia, sino también porque, en última instancia, pretende retomar el *quid* de la antropología social, esto es, entender una forma de vida ajena a la luz del modo de ser propio.

No obstante, el hecho de asumir que quienes viven en un circo tradicional pertenecen a una forma de vida ajena, no debe aceptarse de antemano, puesto que aún no se ha hecho mención de la distancia o la cercanía que quienes forman parte de ese mundo tienen respecto de la gente que se desempeña en otro tipo de ocupaciones. Por el momento, nada más se sabe que los miembros del circo tradicional trabajan bajo una carpa, mientras que otros lo hacen dentro de una oficina o de una sala de clases. De ahí que, más allá de lo

³ En lo que sigue, cuando utilizo las expresiones “artistas circenses”, o “quienes pertenecen al circo tradicional”, lo hago de manera neutral, es decir, sin apuntar a un género específico, aludiendo tanto a hombres como a mujeres. Cuando quiera expresar en la lectura de los datos diferencias de género lo haré explícitamente.

que se diga sobre la comprensión preliminar a la que se hizo alusión y acerca de la conceptualización de Pierre Bourdieu, por el momento nada más puedo indicar que lo que busco con la presente tesis es entablar una conversación entre *ellos*, que forman parte el circo tradicional, y *nosotros* quienes, a diferencia de los primeros, no hemos nacido ni hecho toda nuestra vida en un circo.

Con arreglo al establecimiento de tales puentes entre una y otra forma de vida, el texto se divide en cuatro capítulos fundamentales. El primero busca dar cuenta de las investigaciones que hasta el momento han tematizado explícitamente el fenómeno del circo tradicional para, a partir de estos datos, avanzar respecto de la comprensión preliminar aludida. A ese capítulo le sigue uno de carácter conceptual, cuya finalidad radica en explicitar la manera en que se ha de entender la noción de “sentido”, así como las implicancias teóricas y metodológicas que de ella se siguen para su aprehensión. A partir de esa discusión se expresarán dos maneras alternativas de entender lo que ocurre en el circo tradicional, que se pondrán en relación con los datos para examinar si lo visto durante el proceso de inmersión en la forma de vida en cuestión se acerca más a una o a otra *imagen*. Precisamente, el desarrollo de aquel dilema es el objetivo del tercer capítulo, donde se exponen los principales resultados de la investigación. Finalmente, en la conclusión se discute la pertinencia de entender lo que ocurre en el circo tradicional al modo de un campo social, para determinar si la aprehensión de su sentido justifica mantenerse a ese nivel o si, por el contrario, impele a ir más allá de semejantes restricciones teóricas. Hacia el final de la misma se expresan algunas precisiones necesarias para no malinterpretar la lectura que propongo de los datos, al mismo tiempo que se establece con propiedad la discusión para dar respuesta a la pregunta que articula toda esta investigación, a saber: ¿Cuál es el sentido de vivir en un circo tradicional?

CAPÍTULO UNO: Qué se sabe acerca del circo tradicional

Las palabras anteriores estuvieron marcadas por un movimiento que aunque no se hizo explícito, resulta fundamental para entender el desarrollo de esta investigación. Puesto que su omisión amenaza con poner en riesgo la empresa en su totalidad —ya que podría malinterpretarse su alcance— es necesario expresarlo a continuación, aun cuando se altere el orden natural de la exposición. A medida que hice mención de la comprensión preliminar que cada cual ostenta respecto del circo tradicional, utilicé alternadamente las expresiones “espectáculos circenses” (o “el mundo del circo”) y “circo tradicional”, como si fuesen coextensivas o, en otras palabras, como si todos los espectáculos circenses fuesen clasificables dentro del circo tradicional. El asunto es que semejante suposición hubiese sido legítima décadas atrás, pero hoy en día parece no hacer justicia a lo que se observa en el país.

Según la investigación *Campo del arte circense* (2013), hoy en día es posible reconocer en Chile dos manifestaciones de carácter circense. De un lado, el circo tradicional, compuesto por clanes familiares que desde hace varias generaciones se mueven a lo largo del país trasladando sus grandes carpas. Y de otra parte, el denominado “circo contemporáneo”, cuya conformación responde a artistas jóvenes que realizan una fusión entre técnicas extraídas de artes escénicas, como el teatro o la danza y elementos propios del circo tradicional (CNCA, 2013).

<<El circo contemporáneo constituye una experiencia nueva. Ello porque en una mirada de largo plazo, como proceso histórico social, muestra que son poco más de veinticinco años los que tiene desde su emergencia en Chile; es recién durante el primer gobierno civil postdictadura donde la mayoría de los actores de este subcampo ubican los primeros hitos que incidieron en la conformación de tal experiencia, asumiendo que en otros países, por ejemplo en Francia, se trata de un fenómeno que tiene más de tres décadas de existencia>> (*Ibíd*: 32).

Dada la incipiente aparición del circo contemporáneo (a partir de la cual se le llama también “nuevo circo”), sus integrantes guardan respecto de los miembros del circo tradicional una compleja relación, que va desde el reconocimiento mutuo hasta el

cuestionamiento de parte de estos acerca de la legitimidad que tienen para llamarse a sí mismos “artistas circenses”. El asunto es que, lejos de observarse en Chile una única manera de hacer circo, actualmente pueden reconocerse, a grandes rasgos, *la convivencia de dos manifestaciones circenses*, a saber, el circo tradicional y el circo contemporáneo, cada una con un estilo y público propio.

En el mismo estudio se indica que la estructura y el sentido alrededor de la cual se organiza el circo contemporáneo, así como los elementos de su puesta en escena, serían análogos a lo que puede observarse en otras artes escénicas, tales como el teatro o la danza. Lo mismo ocurriría en el caso del circo tradicional, en el entendido de que el hecho de formar parte de él no tendría un carácter muy distinto a la participación que pudiera tenerse en tales gremios artísticos. Sin embargo, como ya señalé —y espero mostrar más adelante— existen una serie de elementos relativos a la configuración del circo tradicional que (a diferencia de lo que ocurre con respecto al circo contemporáneo) llaman a hacer un paréntesis al momento de afirmar su afinidad con disciplinas como el teatro o la danza. Así, considero que las dudas que emergen al momento de preguntarse por el sentido de formar parte del circo tradicional no se presentan tan marcadamente en el caso del circo contemporáneo y, en consecuencia, darle una nueva mirada a lo que se indica en tal estudio sobre esta última manifestación, no reviste la misma urgencia que se presenta en el caso del circo tradicional.

Hechas estas precisiones puede retomarse el desarrollo natural del texto, entendiendo desde ahora que la intercambiabilidad que asumiré entre las expresiones “mundo del circo” o “arte circense” y “circo tradicional”, no supone negar la realidad del circo contemporáneo. Su utilización como sinónimos implica nada más que lo que a continuación se diga mantiene pretensiones sólo respecto de lo que ocurre en el circo tradicional, y no pretende extrapolarse hacia lo que acontece en el circo contemporáneo⁴.

1.1 Origen, tensiones y “estructura” del circo tradicional chileno

⁴ De la misma manera, cuando se diga “artistas circenses” habrá de entenderse artistas de circo tradicional. Cuando haga alusión a quienes se desenvuelven en el circo contemporáneo haré explicitación de esta subcategoría.

La posibilidad de ir más allá del bagaje que cualquiera presenta con respecto al mundo del circo tradicional, por cierto, no se jugará exclusivamente desde los resultados del presente trabajo, pues ya se han realizado investigaciones que exceden por mucho los alcances de la comprensión preliminar señalada. Por ello, para comenzar a avanzar respecto a lo que de antemano se dispone en relación al circo tradicional, a continuación me detendré en algunas investigaciones que han convertido al circo tradicional chileno en objeto explícito de tematización, en una empresa que equivale a responder la siguiente interrogante ¿qué se sabe –más allá del acceso inmediato de cada cual— acerca del circo tradicional en nuestro país?

La interrogante propuesta para comenzar esta revisión exige, por el carácter histórico del fenómeno en cuestión, exceder los límites geográficos que ella misma dibuja. En estos términos ha de decirse que el circo es una de las pocas manifestaciones “populares” que no tiene un arraigo preciso en un estado-nación. A diferencia, por ejemplo, de ciertas costumbres nacionales (bailes, juegos y comidas), se encuentran expresiones relativas al circo en prácticamente todo el mundo. Hay circo en Estados Unidos, en Rusia y también en Indonesia. Pero, con todo esto, es posible situar una especie de “certificado de nacimiento” del circo en Inglaterra, durante el siglo XVII⁵. A partir de él es que debe rastrearse la configuración que actualmente adopta el circo tradicional en Chile. Al respecto, Pilar Ducci en *Años de circo: historia de la actividad circense en Chile* (2011) sostiene que la emergencia de lo que hoy en día se denomina circo moderno –formato que adquieren hoy los circos tradicionales— responde al conjunto de presentaciones hechas por el jinete y acróbata inglés Philip Astley desde 1768, en las que, dentro de un anfiteatro ubicado en Londres (llamado hoy Astley’s Amphitheatre), exhibió números de equitación, acompañados de animales domesticados y contorsionistas. El aporte de Astley a la constitución del circo tradicional fue fundamental pues desde su modelo se adopta el formato del “circo moderno”, que se reconoce hasta el día de hoy, donde se presentan diferentes números artísticos (rutinas acrobáticas, animales amaestrados, “rarezas” u otros) en espacios cerrados para un público masivo. Al respecto, Ducci sostiene:

⁵ El origen del circo incluso podría situarse bastante más atrás. De hecho el historiador mexicano del circo Sergio Rebolledo (2004) sitúa a la génesis del arte circense en la necesidad humana de obtener frutos de los árboles por medio de saltos acrobáticos.

<<Los espectáculos itinerantes de los saltimbanquis europeos, con sus acróbatas, volatineros, payasos o bufones y los ocasionales animales amaestrados como osos, perros o chivos de pronto encontraron una vertiente donde fluir en forma masiva y profesional: este era dentro del circo moderno que, con el advenimiento del siglo XIX, encontró un renovado sitio en picaderos estables y teatros y que viajaba por Europa y el mundo en modernas locomotoras o barcos a vapor>> (*Ibíd*: 31).

Este formato del circo moderno años más tarde llegó a Chile, sirviendo como paradigma en la estructuración de las empresas circenses nacionales, no obstante, largo tiempo pasó para que pudiera hablarse con propiedad de un circo chileno. Con todo, antes del arribo del circo moderno, ya era posible identificar en el país la presencia de personajes similares a aquellos que lo vieron florecer en Europa. Con esto me refiero a los llamados “maromeros”, “volatineros” o sencillamente “saltimbanquis”⁶. Estos artistas eran los encargados de las expresiones artísticas en Chile desde tiempos coloniales, utilizando como escenarios (a falta de teatros) a las plazas públicas y a las iglesias.

Illan Oxman, en *Circos tradicionales en Chile: adaptaciones y cambios en el último siglo* (2009), según testimonios recogidos de distintos artistas circenses nacionales, sostiene que el monopolio de los saltimbanquis en torno a las expresiones circenses en nuestro país comienza a disolverse en 1884 con la llegada del Circo Toutman al puerto de Valparaíso. En contraste con esa datación, Ducci (2011) ubica la fecha de llegada de los circos internacionales a Chile recién en 1927. Más allá de las divergencias en la fecha que localiza temporalmente semejante hito, lo importante es que a comienzos del siglo XX la incipiente actividad circense chilena sufre una importante reestructuración, pues las agrupaciones de maromeros nacionales comienzan a incorporar diversos elementos pertenecientes a los grandes circos internacionales, adoptando desde ahí el formato correspondiente al circo moderno. Esta adaptación es, según los autores mencionados, el nacimiento del circo chileno, que propiamente comienza a dar dura competencia a los circos internacionales a partir de la década de 1930'. Hasta el día de hoy, quienes forman parte del circo tradicional

⁶ “Maromeros”, “volatineros” “saltimbanquis” eran los nombres con que se conocieron a los primeros artistas nómades. Se decía que provenían de España y que se movilizaban en grupos de familias en las que podían encontrarse acróbatas, domadores y contorsionistas (Ducci, 2011).

en el país remarcan la particularidad del circo chileno, en el que los payasos y trapecistas nacionales serían sus máximos representantes. Para Ducci, esta condición obedece a que el circo chileno responde a un <<sincretismo entre las novedades traídas por las grandes compañías circenses extranjeras y la propia cultura popular chilena, que forjada en torno a chinganas y Casas de Volatín permitió el florecimiento de un interesantísimo tipo de circo>> (*Ibíd*: 63).

El carácter sincrético del circo nacional, conformado por la fusión entre la “cultura de los maromeros” (instalados en la cultura popular, en lo que fue un precedente de la figura del “roto chileno”) y el modelo del circo moderno, se expresó con fuerza durante la primera mitad del siglo XX, a partir de la importancia atribuida al folklore en los espectáculos. Como indica Ducci, junto a números de acrobacia, domadores de animales u otros, en los circos chilenos habían también segmentos completos de la función dedicados a expresiones autóctonas, como payas o distintas representaciones teatrales que daban cuenta de las hazañas y del carácter del “roto chileno”. Dicho impulso obedeció a la importancia que las autoridades de la época atribuyeron a la exposición del folklore criollo a lo largo del territorio nacional, materializada en la promulgación de una ley que obligaba a los espectáculos circenses a introducir en sus funciones elementos de ese tipo. Paulatinamente, el rol de las payas y de las representaciones acerca del roto chileno fue decreciendo, y en 1973 desaparecen de las carpas nacionales al abolirse la ley que los exigía como elemento central de los espectáculos circenses en nuestro país⁷.

De la conjunción de estos elementos surgen los circos chilenos, cuyas manifestaciones pueden verse en la actualidad. Desde la llegada de los primeros circos internacionales hasta el día de hoy, los circos nacionales han pasado por una serie de vaivenes, que oscilan entre períodos de bonanza para todos los involucrados, hasta severas depresiones que han constituido complejos desafíos para los artistas circenses. El primer período de esplendor se registra entre 1940 y 1970, en los que muchos denominan la “época de oro del circo chileno”. A pesar del impacto que provocaron los circos internacionales a

⁷ Otro de los cambios que hoy se registran en los circos nacionales, con respecto a elementos utilizados antaño, es el uso de bandas musicales compuestas por artistas circenses, llamadas “murgas”. Mediante una serie de instrumentos (entre los que destacan aquellos que funcionan a viento), los artistas acompañaban las distintas rutinas de la función. La música producida por ellos mismos también jugaba un rol crucial para convocar al espectáculo, mediante la realización de marchas en las calles cercanas a los lugares donde se instalaba la carpa (Ducci, 2011).

comienzos de siglo, su presencia en territorio nacional fue mermando poco a poco y los circos nacionales tuvieron algunos años de “marcha blanca” para consolidarse en la cultura popular nacional. De este período destaca el que quizás sea el circo con mayor arraigo en el imaginario nacional: Las Águilas Humanas. Este circo, junto a su carácter itinerante construyó gran parte de su prestigio en un espacio cerrado, como es el Teatro Caupolicán. De la mano de su principal gestor, Enrique Venturino, el circo Las Águilas Humanas se hizo la fama de contratar a los mejores números, al mismo tiempo que destacó en ámbitos como la gestión administrativa y artística, situándose al nivel de los más prestigiosos circos internacionales y representando un verdadero referente para toda una generación de empresarios circenses nacionales.

El modelo establecido por las Águilas humanas, caracterizado por una mayor profesionalización, permitió soportar el envión de una “segunda oleada” de circos internacionales en la década del 1980’. Según Oxman (2009) esta época puede definirse como un período crítico para el circo chileno, pues las distintas agrupaciones debieron competir con las enormes capacidades de los circos internacionales. Carpas de última generación, flotas completas de camiones, casas rodantes y otros, fueron elementos que en términos de solvencia y “atractivo visual” dejaban en una posición relegada a los circos chilenos. Por eso, se necesitaron grandes esfuerzos de parte de los empresarios circenses nacionales en la dirección de modernizar y consolidar sus negocios para alcanzar, al menos en parte, los nuevos estándares que traían los circos extranjeros.

En medio del período de dominio del circo Las Águilas humanas y de posterior irrupción de los circos internacionales, se forma un conjunto de circos chilenos que, junto a otros con más años de antigüedad, comienzan a desplazarse a lo largo del territorio nacional, siendo muchas veces las únicas expresiones artísticas que arribaban a algunas lejanas localidades. Pero la capacidad para ostentar dicho monopolio fue decreciendo a lo largo del tiempo, no tanto por la difusión de artes escénicas como el teatro o la danza, sino por la irrupción de otras fuentes de entretención como el cine y la televisión. Respecto del cine, a pesar del costo de la infraestructura necesaria para exhibir películas, puede decirse que fue una fuente de esparcimiento que llegó a apartados territorios de la geografía nacional. A través de improvisadas pantallas en las plazas de algunos municipios, el cine

representó una alternativa a las artes circenses, y de cierta forma, es reconocida hasta el día de hoy por los propios artistas de circo como su competencia más directa.

En cuanto a la televisión el circo ha tenido una relación más ambigua. Desde el inicio de su masificación, <<el circo chileno se vio afectado debido a las bajas audiencias y demandas por una entretención que se acercara más al formato televisivo, el que además impuso un estilo cultural diferente en términos de música, vestimenta o gustos en general>> (Ducci, 2011:150). No obstante, los artistas de circo tradicional lentamente han sabido adaptarse a los beneficios de la masificación de la televisión en los hogares nacionales y se han “arrimado” a aquella para dar a conocer a un gran número de gente, (insospechado en otros tiempos) las características de su espectáculo. Aun en la actualidad es posible reconocer las diferencias que marca en la audiencia de un circo la presencia constante de uno de sus integrantes en algún programa de televisión. Desde el reconocimiento a semejante diferencia, en la capacidad de convocatoria provocada a raíz de la televisión, muchos de los actuales dueños de circos nacionales manifiestan que de ello depende buena parte de sus posibilidades para constituirse en un circo exitoso (CNCA, 2013).

A pesar de la utilización que para el beneficio de sus empresas algunos artistas circenses han hecho de los medios de comunicación masivos, algunas investigaciones sobre el mundo del circo en Chile remarcan que en su relación con las tecnologías se ubica el principal riesgo para su viabilidad. En *La permanencia eterna del circo en la sociedad chilena* (2006), Andrés Parra indica que el avance de diversas formas de entretenimiento, junto a lo que considera la reducción de los tiempos para el ocio y el tiempo libre, permite que a diferencia de antaño, el circo tradicional chileno difícilmente se constituya como vanguardia artística, perdiendo con ello cercanía respecto de una audiencia que busca acceder a espectáculos innovadores. En esa misma línea, Rocío Zuñiga en *El circo pobre chileno: miserias, amores y futuro del inmortal circo chamorro en Chile* (2005), sostiene que los circos chilenos no han podido adaptarse a las actuales tecnologías de la información relativas al manejo de espectáculos artísticos, pues no han sabido competir con los mecanismos de marketing y distribución utilizados por otras artes escénicas. Dicha situación, según Zuñiga, explica el hecho de que hoy el circo chileno se encuentre en una

situación de exclusión respecto de los públicos más exigentes, cayendo en una fuerte desvalorización social.

Pero no sólo se conocen problemas relativos a la relación de los circos tradicionales con respecto a temas como la gestión administrativa o la publicidad, ya que al mismo tiempo existen diversas investigaciones que abordan problemáticas dependientes de la forma de vida de los artistas circenses. Fernanda García Guerra en *El circo en Chile: los parientes pobres del arte. Estrategias de los artistas circenses para enfrentar la exclusión* (2005), da cuenta de la escasa provisión que existe dentro del gremio de artistas circenses en servicios relativos a la salud, educación y previsión social. La relevancia de esta investigación radica en la descripción de la situación de desamparo y exclusión en que se encontrarían los artistas circenses en estos ámbitos, y en la relación que se establece entre ello y algunas de las características fundamentales de su forma de vida. Abordando específicamente el tema de la educación encontramos la tesis de Elizabeth Carrión: *El circo en Chile: hijos de circenses y su inestabilidad educacional* (2006). En ella se exponen los problemas de los niños que crecen en familias circenses para acceder a una educación regular. Según Carrión, a raíz de la itinerante vida de los artistas circenses, se verifica un estado de deserción escolar abundante donde, a partir de datos producidos por la misma investigación, se dice que sólo el 40% de los niños que crecen en estas condiciones termina la educación primaria.

Junto a investigaciones referidas a problemas puntuales que aquejan al circo tradicional, se encuentra la investigación *Campo del arte circense chileno* (CNCA, 2013), a la que ya se ha hecho mención, y que representa la expresión más completa de lo que a *grosso modo* corresponde a la estructura de los circos tradicionales. La composición del estudio consta de dos partes, de un lado el análisis del circo tradicional y, de otra, lo que ocurre con el circo contemporáneo. Dentro de la primera —que es la aquí interesa— destaca la distinción que se establece entre *circos grandes* y *circos pequeños*. Lo que se dice al respecto es que, a pesar de que los artistas circenses se reconozcan formando parte de una unidad, correspondiente a los circos tradicionales en Chile, son capaces de identificar un cúmulo de diferencias en su interior, que se serían ordenadas mediante la distinción circos grandes/circos pequeños.

De acuerdo a la descripción que se plantea, los circos grandes se caracterizarían por contar con un amplio margen de capital económico para gestionar sus espectáculos. Esto les permitiría tener cierta ventaja en relación a los circos pequeños, para instalarse en los lugares más concurridos y para contratar a los que dentro, del gremio, se consideran los mejores números artísticos. Según el estudio, los circos grandes también contarían con mayor capital social a su disposición, lo que les permitiría, entre otras cosas, facilitar su instalación en determinados terrenos o acceder a medios de comunicación masivos para publicitar sus funciones.

A la inversa, los circos pequeños contarían con menores sumas de capital económico y social, en relación a aquel que se encuentra a disposición de los circos grandes. Por ello, el monto que tienen para invertir por arriendo de espacio y en la contratación de artistas es mucho menor. En cuanto al capital social, también se registran diferencias, en la medida en que los circos pequeños debido —en parte— al escaso prestigio que han logrado consolidar, se les hace difícil ejercer mayor influencia en algunos ámbitos donde se decide gran parte de su suerte, como es el “regateo” para instalar la carpa en algún lugar o en la posibilidad de utilizar medios de mayor alcance para la publicidad de sus espectáculos.

Con independencia de la explicitación que se hace de tales diferencias entre circos grandes y circos pequeños, en el estudio *Campo del arte circense chileno* se sostiene que las distancias entre uno y otro circo han de leerse en un continuo, en el que como “tipos ideales” aparecen los extremos de la distinción. En cualquier caso, el estudio llama la atención en torno a la situación de que aun cuando quienes se desempeñen en los circos tradicionales se consideren una unidad (y que para ellos implica pertenecer a la “misma familia”), en este universo, lejos de encontrarse un conjunto de unidades con idénticas características se observa una importante heterogeneidad.

<< (...) esa diversidad se aprecia al poco tiempo de interactuar de manera directa con los integrantes de dicho conjunto, esto es, con los artistas, los dueños de los circos y sus trabajadores en general. Para el caso, son estas mismas personas quienes comprenden al fenómeno del que forman parte no como un conjunto

homogéneo, sino más bien como un cuerpo heterogéneo, donde conviven circos de diversos tipos>> (CNCA, 2013:5).

A grandes rasgos, desde esta historia, en torno a semejantes tensiones y a partir de aquella “estructura” se ordenan los circos tradicionales que hoy en día pueden verse trashumando entre Arica y Punta Arenas. A pesar del conocimiento disponible en estas dimensiones no se sabe con precisión cuántos son los circos y las personas que al alero de ellos, conforman el mundo del circo tradicional. Los autores revisados, si bien reconocen las dificultades para establecer un catastro de los circos que se hayan dispersos a lo largo de Chile (dada su facilidad para fusionarse y dividirse constantemente), alcanzan cierto consenso en que su número oscilaría entre 90 y 130 circos (Oxman, 2009; Ducci, 2011). Asumiendo, por el momento, un promedio de 40 personas por circo, ello significa que alrededor de 5.000 personas hoy en día formarían parte del circo tradicional. De ellos, provisoriamente, se conoce su origen y se vislumbran algunas situaciones que podrían constituir ciertas tensiones en su funcionamiento, mas todavía poco se ha avanzado en lo que aquí me interesa consolidar, esto es, en el establecimiento de algunas características relativas a su forma de vida, para ir más allá de lo que se ha definido como su comprensión preliminar.

1.2 Familia, transhumancia y sentido

A partir de las investigaciones indicadas, se reconocen trabajos que tematizan la dimensión histórica del circo tradicional, relatando hitos claves en su evolución, y otros que llaman la atención acerca de diversos problemas puntuales que enfrentarían los artistas circenses, en relación a ciertos procesos de modernización acaecidos en su entorno. Se han escalado entonces algunos peldaños para mirar desde cierta perspectiva el fenómeno que se quiere conocer. De esta manera, se cuenta ahora con un contenido valioso con el que complementar el acceso de cualquiera al mundo del circo, correspondiente a lo que he denominado la comprensión preliminar que se tiene acerca de lo circense. Corresponde ir ahora a algo más estrechamente vinculado al objetivo de esta investigación, esto es, al

examen de lo qué han dicho las investigaciones acerca de la “forma de vida” de quienes conforman el circo tradicional en Chile.

La *organización familiar* de las empresas circenses y la *transhumancia* que los artistas mantienen durante gran parte del año, han sido elementos abordados por los trabajos que explícitamente han tematizado la forma de vida en el mundo del circo. Dentro de estos, destacan las investigaciones ya mencionadas de Oxman (2009) y Ducci (2011). En esta línea, la conclusión a la que arriba Illan Oxman al cabo de toda su exposición es la siguiente:

<<Las estructuras de parentesco junto a la vida trashumante de las compañías circenses fueron los dos elementos claves en la configuración de su identidad durante la década de 1960 hasta la actualidad, con lo que parentesco, trashumancia e identidad constituyen los tres conceptos clave que articulan la cultura circense en la década de 1960>> (Oxman, 2009: 143).

De acuerdo a aquella tesis, el parentesco y la transhumancia son los elementos más preponderantes de la organización del circo tradicional durante la década indicada —la identidad, más que una tercera variable pareciera ser explicada por los otros dos factores—. Lo importante es que existen razones para suponer que ambas condiciones juegan un rol fundamental en la forma de vida de quienes pertenecen al circo tradicional. Veamos en primer lugar, qué puede decirse sobre el rol del parentesco.

Según el autor, cuando se habla de empresas circenses al mismo tiempo se hace una referencia a empresas de carácter familiar. Y es que, en efecto, para Oxman, los circos chilenos, que provienen desde comienzos del siglo XX y que hunden sus raíces más allá, se han conformado desde sus orígenes a partir de grandes clanes familiares, donde cada miembro contribuye a una función para la realización del espectáculo. Así, el circo tradicional hoy en día funciona también como una empresa sustentada en el parentesco. <<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>> (*Ibíd*: 53).

Pilar Ducci (2011) arriba a un diagnóstico muy similar cuando indica que los circos chilenos sobreviven echando mano a sus propias redes sociales, en el entendido de que la mano de obra de sus empresas equivale a la red de familias que, mediante diversos lazos de parentesco, unen a todos quienes forman parte del circo tradicional. <<En los márgenes de las ciudades y de la sociedad, los circos sobreviven entre sus propias redes sociales fabricada desde un intricado “bosque familiar”, donde todos están relacionados entre sí ya sea por parentesco sanguíneo o por compadrazgo>> (Ducci, 2011: 202). Esta comunidad daría origen a lo que los propios artistas circenses denominan “la gran familia del circo en Chile”, que serviría de sustrato a las empresas circenses.

Tal como Oxman y Ducci concuerdan en torno a la importancia del parentesco en la organización de las empresas circenses, también coinciden en el rol de la transhumancia como característica fundamental del circo tradicional en Chile. Oxman, de hecho, atribuye a ese carácter un rol central en la configuración de la identidad circense, justamente en la medida en que esta no puede, como en otros grupos sociales, constituirse al alero de un territorio delimitado se consolida, precisamente, desde la itinerancia. A partir de la dependencia de esta manera de relacionarse con el espacio de parte de los artistas circenses, Oxman construye uno de los pasajes mejor logrados de su investigación, como es la descripción del rol de Ferrocarriles del Estado en tanto facilitador de la marcha que, desde su “época de oro”, los circos chilenos realizan a lo largo del país. En este punto 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, pues se ha vuelto dependiente de vehículos cuya propiedad responde a los mismos artistas circenses. Al mismo tiempo, según el autor, a diferencia de antaño, la peregrinación de los circos a lo largo de Chile cuenta en la actualidad con un lugar en el cual los artistas circenses se detendrían por más tiempo durante el período en que cesan las funciones. A partir de ello Oxman indica que más que transhumancia, hay que entender el recorrido de los circos chilenos a lo largo del país desde la noción de itinerancia.

De forma muy similar, 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: 176). Unas pocas

semanas se considera el plazo máximo para permanecer en la misma localidad, al cabo del cual los artistas circenses plantean la necesidad de moverse. Lo que Ducci menciona es que la movilidad constante se encuentra tan enraizada en los artistas circenses que, independientemente de las diversas variables que podrían entrar en juego a la hora de decidir cuándo mover al circo (éxito o fracaso frente a la audiencia, presencia de mal tiempo o de condiciones climáticas favorables etc.), mantenerlo en movimiento es algo que quienes llevan estas empresas, sencillamente, no transan.

Si llegados hasta este punto alguien preguntara cuáles son las principales características de la forma de vida en el circo tradicional, habría que responder, según los trabajos de Ducci y Oxman, que los elementos a considerar son dos: la organización laboral sobre la base del parentesco y la transhumancia (o itinerancia) en la que se encuentran los artistas circenses durante la mayor parte del año. Lo paradójico es que quizás esta conclusión hubiera podido explicitarse desde el comienzo, esto es, con independencia de la revisión de las principales investigaciones que en Chile han abordado el fenómeno del circo, atendiendo exclusivamente a la comprensión inmediata que cada cual posee respecto del mundo del circo tradicional. Junto a los payasos, malabaristas y domadores, difícilmente alguien negaría que la estructuración alrededor de familias y sus periódicos movimientos de lugar en lugar, forman parte de las características fundamentales del circo. Pareciera reinar cierta claridad sobre el asunto: *quienes ponen en funcionamiento los circos son familias* y, lejos de ubicarse en un mismo espacio, *se mueven de aquí a allá en escasos márgenes de tiempo*. Al parecer, cada cual comprende que el circo tradicional, de cierta forma, “va” con esas características, el problema es que ellas son insuficientes para entender el modo de vida de quienes forman parte de él.

A lo largo de esta exposición se ha dicho alternadamente “circos tradicionales” y “empresas circenses”, sin saber, por ejemplo, si es un proceder justificado establecer una lectura del circo como si fuera una “actividad empresarial”. De la misma manera, se ha indicado que los artistas circenses *trabajan* en el circo tradicional, antes de determinar si esa condición puede entenderse en los mismos términos con que la mayoría de las personas se relacionan con sus fuentes laborales. La comprensión acerca de quienes viven en el circo tradicional llama a asumir, al menos de manera provisoria, cierta distancia respecto de esas equivalencias, ya que después de todo, ellos (a diferencia de lo que ocurre en las mayoría

de las ocupaciones) trabajan en lo mismo que sus padres, hermanos y parejas; y a su vez, lejos de vivir y desenvolverse en la misma localidad (en contraste con la manera en que viven la mayoría de las personas), se sienten “como en casa” variando de tanto en tanto los espacios en los que se instalan. Por eso, si se quiere saber desde qué elementos puede entenderse la forma de vida de quienes forman parte del circo tradicional, se requiere de una mayor precisión en lo que respecta a sus características fundamentales, para así poder dirigir la mirada al sentido de la “relación” que quienes viven en él, establecen con el circo. De lo contrario, las analogías y comparaciones que puedan establecerse entre su modo de ser y una manera más cercana de relacionarse con las cosas, tendrá como único fundamento el acceso inmediato que cualquiera tiene al mundo del circo y no una inmersión profunda en la significación de esa forma de vida. Pero, antes de entrar de lleno en la exposición del contenido de semejante inmersión es imprescindible reparar en un punto que hasta el momento no se ha tematizado lo suficiente, a saber, qué implica y si —antes de eso— es posible dar con el sentido de una forma de vida ajena.

CAPÍTULO DOS: El sentido, lo propio y lo ajeno

La revisión recién hecha, junto con ofrecer una contextualización imprescindible para cualquier investigación acerca de un “objeto” particular, reveló dos características fundamentales del circo tradicional en Chile, a saber, el carácter familiar de las empresas circenses y el modo de vida trashumante de quienes viven en el circo. Ambos datos son indispensables para entender cómo viven quienes se dedican al circo tradicional. Sin embargo, la primera característica parece presentar mayor contenido informativo que la segunda condición. De hecho, el carácter familiar de las empresas de circo es un candidato para dar, de buenas a primeras, con lo que he planteado como el objetivo fundamental de esta investigación, esto es, identificar el sentido de vivir en un circo tradicional. A partir de la sentencia: “El circo tradicional funciona como una empresa familiar sustentada en el parentesco” (Oxman, 2009: 53); puede establecerse un primer acercamiento respecto a ese sentido. Podría decirse, “quienes se desenvuelven en el circo tradicional están en él trabajando”, con la particularidad de que en este caso sus “colegas” corresponderían a los miembros de su familia nuclear y/o extendida. Más allá del vistoso colorido de las imágenes que acompañan la comprensión que cualquiera tiene respecto del circo tradicional, no habría una diferencia sustancial entre las actividades que realizan quienes en él se desenvuelven y la manera en que cada cual se relaciona con su fuente de trabajo. En uno y en otro caso se estaría llevando a cabo una actividad que permite obtener recursos para subsistir. Cambiarían algunas condiciones accidentales (con quién se trabaja, cuándo y dónde), mas el sentido de lo hecho sería el mismo. Precisamente, en tanto identificable con una de estas “condiciones accidentales” se entiende la significación secundaria de la trashumancia. Unos trabajan en una oficina (en una tienda o en una sala de clases etc.) y otros, como los artistas circenses, en una carpa que cada dos semanas cambia de lugar; el asunto es que en ambos casos *se trata* primordialmente de lo mismo, es decir, de *trabajar*.

Pero antes de aceptar semejante conclusión debe plantearse explícitamente la interrogante a la que daría respuesta, esto es, si el sentido de desenvolverse en un circo tradicional podría reducirse a la forma en que hoy en día cualquiera gana su sustento, y si, por lo tanto, sería válido decir sin más, que de lo que se trata en el circo —a grandes rasgos— es de trabajar, tal como lo hace quien pasa sus días en una biblioteca o en un banco. El tema es que cualquier decisión en torno a dicha pregunta no sólo se jugará en el

contenido empírico que le serviría de fundamento, sino también desde la noción de “sentido” que se esté suponiendo. Hasta el momento se ha intercambiado regularmente la noción de “sentido” con la frase “aquello que se hace en determinadas situaciones” o con “de lo que se trata”, como si entre ellas existiera una especie de equivalencia. Pero no se ha dado ninguna razón de ello, es decir, de por qué la pregunta por el sentido de una práctica o forma de vida, sería análoga a la interrogante que inquiriere sobre lo que se encuentra realizando un grupo de personas en ciertas condiciones. Por eso, el presente apartado tiene por objetivo plantear en qué términos podría suponerse semejante correspondencia y qué consecuencias teóricas se seguirían de ella, para la comprensión del sentido de vivir en un circo tradicional.

2.1 Distancia y cercanía

De acuerdo a la equivalencia sugerida, indicar que quienes forman parte del circo tradicional están en él trabajando, al menos desde una perspectiva formal, constituye un proceder legítimo. Para ver cómo podría entenderse semejante validez, a continuación examinaré una situación donde preguntar por *qué se está haciendo* resuelva las dudas respecto de cuál es el sentido de una institución o práctica.

De pronto, como estudiante en una universidad, una persona (Carlos) entra a una sala de clases y se da cuenta que todos sus compañeros de asignatura están disfrazados con extraños ropajes y máscaras. Lo visto le parece fuera de lugar pues no corresponde a lo que regularmente ocurre en ese curso y, en cuanto tal, no tiene manera de explicarlo. Luego, al verlo, un compañero resuelve todas sus incógnitas cuando le dice: “Dado que el profesor mañana termina las clases, a modo de despedida, estamos jugándole una broma”. En ese instante, lejos de prolongarse las dudas, Carlos se pone a tono con la situación y comienza a disfrazarse.

La equivalencia entre la pregunta por el sentido de una acción y aquella que inquiriere por lo que se hace puede apreciarse en este caso, cuando luego de saber Carlos qué era lo que estaban haciendo sus compañeros no volvió a preguntarse por el sentido de lo presenciado. La “carga metafísica” que acompaña a toda pregunta por el sentido es disuelta si se entiende de esta forma, a saber, como aquello que *en última instancia* realiza un grupo

de personas en cierta situación. Al destacar la frase “en última instancia” lo que planteo es que la respuesta por el sentido de algo no se reduce, sin más, a lo observado, sino que obedece a lo que, de cierta forma, define la situación y da coherencia a las acciones involucradas en ella. Por eso, en un comienzo, aun cuando Carlos pudo constatar la extraña vestimenta de sus compañeros de clase, no logró dar con lo que efectivamente ocurría en la sala. Identificar el sentido de lo hecho por un grupo de personas exige una actividad interpretativa que va más allá de lo visto a simple vista, para intentar asir lo que, en última instancia, está en juego para los participantes de la situación. Mantenerse, como sugiere Quine (1986) al nivel de la conducta manifiesta, permite nada más una descripción superficial, que normalmente no despeja las dudas en torno a lo que, en efecto, se estaba haciendo con los comportamientos observados. Todo esto implica que para dar con el sentido de una acción o práctica humana se requiere una “descripción densa”, esto es, con lo que Clifford Geertz (2001), entendió como el esfuerzo intelectual que define a la etnografía:

<<Lo que en realidad encara el etnógrafo (salvo cuando está entregado a la más automática de las rutinas que es la recolección de datos) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y explicarlas después>> (*Ibíd*: 24).

Pero el solo planteamiento de la pregunta por el sentido de algo requiere ciertas condiciones y no siempre es pertinente realizarla. Si se está *de facto* involucrado en una determinada situación, inmerso en lo que ahí se hace, difícilmente reportará alguna novedad alguien que informe lo que en ella se está haciendo. En este caso, y atendiendo al ejemplo propuesto, quienes estaban presentes cuando se decidió cursar la broma al profesor no se preguntaron luego qué estaban haciendo mientras se colocaban las máscaras. Del mismo modo, de haber estado Carlos presente ahí, no hubiera puesto cara de asombro al ver a sus compañeros disfrazados. Todo indica que la pregunta por el sentido de una acción o institución se sostiene en una especie de *distancia* entre quien interroga y lo interrogado. Por ello

difícilmente realice una pregunta por el sentido de lo realizado quien está involucrado vivencialmente en una acción. Los participantes están al tanto de lo que hacen y, en cuanto tal, escasamente se preguntan acerca del sentido de sus acciones. Al contrario, son los observadores, quienes al no estar familiarizados con lo presenciado, plantean legítimas dudas respecto a lo que se está haciendo en determinadas circunstancias.

Esta distancia, no ha de entenderse sin embargo, como una carencia de información, sino más bien con una falta de cercanía o de conocimiento práctico respecto a determinadas situaciones. En efecto, el entendimiento de la situación por parte de Carlos se solucionó toda vez que alguien le entregó la información de la que carecía, el asunto es que difícilmente hubiera podido traducirse eso en una ganancia si no hubiese estado familiarizado con las implicancias prácticas de “hacer una broma”. La posibilidad de captar inmediatamente lo sucedido radicó en que ya entendía en qué consiste bromear con alguien o, como diría el filósofo Ludwig Wittgenstein (2010), estribó en que poseía el dominio de esa “técnica”. Esto implica que la explicación que se le dio a Carlos no cumpliría función alguna si, en último término, no apelara a alguna “inclinación” ya presente en él. Por muy extraña que sea la situación observada se podrá, si alguien muestra las coordenadas adecuadas, o si se está dispuesto a gastar el tiempo suficiente para comprenderla por medios propios, dar con lo que ahí ocurre, siempre y cuando lo observado resulte análogo a alguna práctica o “juego de lenguaje” con el que se tenga cierta familiaridad. De lo contrario, la pregunta por su sentido azotará una y otra vez.

Según Wittgenstein, esta *conexión* es tanto la condición de posibilidad para tantear las primeras hipótesis en torno al sentido de un comportamiento, como lo que brinda profundidad a cualquier interpretación sobre una forma de vida ajena (en la cual no se está inmerso). <<Cuando un fenómeno tal se pone en conexión con un instinto que yo mismo poseo se obtiene, sin más, la explicación deseada; es decir, la que resuelve la dificultad en cuestión. Y cualquier investigación adicional sobre la historia de mi instinto se moverá ya en otro plano>> (Wittgenstein, 1993: 73). Lo cierto es que este proceder, guardando las diferencias entre los matices de cada caso, por extraño que pudiera resultar ha sido –para bien y para mal— utilizada hace mucho tiempo por la antropología social. La comparación hecha por Malinowski (2001) entre la circulación de collares y brazaletes propia de la institución del Kula perteneciente a los habitantes de las Islas Trobriand, con el sentido

atribuido a las joyas de la Corona Real Británica, así como la analogía entre la práctica del Potlatch descrito por Marcel Mauss (2009) y el sentido de los conceptos de “regalo” o “presente”, son, entre muchos otros ejemplos, muestras de la necesidad de relacionar las instituciones ajenas con prácticas propias, si se quiere alcanzar cierto entendimiento sobre las primeras.

La pregunta por el sentido de una práctica o de una forma de vida ajena, a pesar de la facilidad con que se escapa de la boca de cualquiera, requiere entonces de ciertos requisitos. Para ser planteada, por una parte, supone un grado de distancia, nunca muy amplio con tal de no perder una comprensión mínima acerca de lo presenciado, y por otro, exige cierta familiaridad que permita conectar lo observado con alguna inclinación que se tenga a disposición, es decir, con un juego de lenguaje con el que se esté familiarizado. Lo importante es que dentro de esta conceptualización no debe entenderse al lenguaje en meros términos lingüísticos-aseverativos, sino que, como sugiere Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* (2010), debe tomarse desde su íntima imbricación con prácticas humanas. De ahí que para entender el sentido de los disfraces y las máscaras de sus compañeros, antes de conocer la definición lexicográfica de la palabra “broma”, Carlos debió saber *qué hacen* quienes bromean con alguien. Así, <<la expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que hablar un lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida>> (*Ibíd*: §23). No hay, por lo tanto, lenguaje fuera de la manera en que un grupo de ciertas personas vive, haciendo cosas sujetas a determinadas reglas. Por eso, según Wittgenstein, entender un lenguaje es comprender una forma de vida⁸.

Pero no basta saber de qué se trata lo que se está haciendo, para comportarse de manera correcta en un juego del lenguaje, ya que también es necesario cierto adiestramiento respecto de las reglas que en él permiten discriminar un movimiento permitido de uno prohibido. Efectivamente, aunque una persona sepa en qué consiste jugar a algo, si no conoce, por ejemplo, las reglas del tablero chino difícilmente podrá moverse con éxito en

⁸ En los trabajos de Wittgenstein se echa de menos una caracterización explícita de aquello que implica el concepto “forma de vida”. Dentro de la literatura secundaria en torno al concepto no hay un consenso respecto de si corresponde al trasfondo cultural de ciertas acciones humanas concretas, es decir, a *varias* formas de vida, o si respondería a los modos instintivos de actuar y reaccionar comunes a toda la especie humana, a saber, a *la* forma de vida humana. Al respecto, me ciño a la interpretación que ofrece Fermandois cuando sostiene que <<la alternativa es falsa porque *ambas* interpretaciones, ambos usos del término, apuntan a algo correcto y no se excluyen realmente>> (2003:6). Con arreglo a esa posibilidad, utilizaré la versión plural del concepto, referida a diversas formas de vida.

ese juego. Pero, a su vez, del conocimiento de las reglas tampoco se sigue el sentido de la práctica. Como indiqué en relación al ejemplo propuesto, para mostrarle a Carlos los pasos en los que consta la broma que se le realizará al profesor, fue necesario que supiera *de qué se trata* hacer una broma, pues de no ser el caso no hallará significación alguna en la oración “estamos bromeando” y en la conducta observada (gente disfrazándose). De la misma manera, si se quiere enseñar las reglas del tablero chino a alguien que no las conoce, debe suponerse que este ya domina la técnica de jugar un juego, esto es, que sabe lo que implica “jugar”. Por eso, si en un afán interpretativo se pretende asir el sentido de una determinada forma de vida —como aquella en la que se desenvuelven quienes pertenecen al circo tradicional— el conjunto de reglas que posibilitan llevar a cabo comportamientos correctos, será insuficiente para entender lo que en ella ocurre; y al mismo tiempo, la captación de dicho sentido se mostrará vacía si no se exponen el conjunto de reglas que le dan cuerpo a la práctica.

La necesidad de complementar la exposición de las reglas y la determinación de su sentido fue esgrimida por el filósofo inglés Peter Winch cuando, en relación a las condiciones para comprender el sentido de costumbres pertenecientes a las llamadas “tribus primitivas”, sostuvo que “las formas en las que se expresa a sí misma la racionalidad en la cultura de una sociedad humana no pueden elucidarse simplemente en términos de la coherencia lógica de las reglas de acuerdo con las cuales se llevan a cabo actividades en esa sociedad” (Winch, 1994: 56). En consecuencia, junto a la exposición de las *reglas* que permiten entender ciertas acciones como sensatas o razonables es necesario indicar, *qué se está haciendo* con esos comportamientos, lo cual equivale, según lo dicho, a asir su sentido. Para Winch los problemas que se derivan de una desequilibrada relación entre la importancia que en la interpretación se le otorga a las reglas de una institución y, de otra parte, a su sentido, se manifiestan con claridad en los trabajos del antropólogo inglés Evans Pritchard acerca de la tribu africana Los Azande.

Según el filósofo inglés, Pritchard expone la serie de reglas implicadas en el oráculo que permitía a dicho pueblo determinar quiénes dentro de la propia tribu eran brujos (y por ende responsables de un maleficio)⁹, pero a medida que avanza su descripción constata un

⁹ La consulta al oráculo, a grandes rasgos, se da de la siguiente forma: cuando ocurre algún mal a un miembro de la comunidad Azande en una ceremonia pública uno de sus brujos da una pócima venenosa a un ave doméstica. Si el ave cae se entiende que la pregunta acerca de si determinada persona es brujo recibe una

conjunto de contradicciones entre las inferencias que de sus preceptos se desprenden. De acuerdo a ellas, por ejemplo, podría resultar que cualquiera fuese brujo y por ende que todos hayan sido culpables del problema de turno. De ahí que Evans-Pritchard arguye que el oráculo Azande lleva, tarde o temprano, a un conjunto de errores, pues es incapaz de expresar las relaciones reales entre las cosas, sosteniéndose nada más que en creencias subjetivas. <<Aunque ningún zande diría que el oráculo es la causa de los acontecimientos —para ellos es solamente el profeta e intérprete—, sin embargo, para un observador exterior, al ser completamente subjetiva la relación entre el oráculo y los acontecimientos, las profesías son, por lo menos vivencialmente, equivalentes a las causas>> (Evans- Pritchard, 1976: 321).

Al respecto, Winch arguye que las inconsistencias de las que habla el antropólogo británico en realidad son producidas por él, pues no son compatibles con el sentido del oráculo Azande. Cuando los Azande consultan al oráculo no involucran ninguna creencia en torno a la objetividad de determinadas características (o sucesos) del mundo físico, desapareciendo, por tanto, todas las condiciones que permiten hablar sobre su verdad o falsedad. El problema del antropólogo, según Winch, una vez que describió el conjunto de reglas propias de la práctica Azande, fue establecer apresuradamente una identidad de sentido entre la ciencia occidental y el oráculo —como si en ambos casos se tratara de asentar un conjunto de creencias acerca de lo que acaece— y luego de esa analogía, intentar explicar el segundo, bajo el supuesto de que al no concordar con la objetividad del mundo físico, es decir, al ser evidentemente falso, su carácter racional clamaba por una explicación. El cuestionamiento indica que Evans Pritchard habría hecho una lectura del oráculo como si la única manera posible de hablar acerca de “reales relaciones” se sostuviera en la correspondencia que las proposiciones de la ciencia asumen tener con respecto al mundo objetivo. Así, como si el oráculo fuese un alternativa Azande a la ciencia en cuanto a la pretensión de representar diversos sucesos del mundo físico, asumió —entendiendo que la realidad de la que habla es independiente del lenguaje— que tales creencias resultan falsas y poco eficaces. A partir de esa supuesta identidad (entre el sentido del oráculo y las pretensiones de la ciencia) surgen las contradicciones en el sistema

respuesta afirmativa, mientras que si continúa con vida la interrogante en cuestión adquiere una respuesta contraria (Evans- Pritchard, 1976).

Azande, que para Winch en realidad son una creación de Evans-Pritchard, toda vez que malinterpreta el sentido del oráculo.

A diferencia de este proceder, cuando aquí remarco la necesidad de encontrar una práctica en la propia cultura para comprender la forma de vida del otro, la idea, más que asumir cierta identidad, es establecer una *analogía de sentido* que debe hallarse desde cierta convergencia respecto a lo que se está haciendo en uno y otro caso. Es claro que entre cada forma de vida existen diferencias, pero si aun así puede establecerse cierta analogía, lo ajeno podrá verse como una nueva actualización de algo ya conocido. Por eso es que la apertura requerida para acceder al sentido de una práctica ajena supone también ensanchar los límites de la forma de vida propia. Ello quiere decir, como indica el mismo Winch, que <<estudiar seriamente otro modo de vida es necesariamente buscar la ampliación del nuestro, no simplemente desplegar ese otro modo distinto en los límites existentes del propio, porque lo relevante de este último en su forma actual es que excluye, *ex hypothesis*, el otro modo>> (Winch, 1994: 65).

La utilización, a modo de contraste, de una práctica propia es condición *sine qua non* para la descripción de una forma de vida ajena, pero para no caer en una reificación de aquella sobre esta, se debe estar dispuesto a ampliar los límites de la autocomprensión. Todo se trata de tener un pie del lado de las instituciones propias, mas no el otro, ya que así la particularidad de la forma de vida ajena difícilmente podrá apreciarse. El ejercicio interpretativo que se plantea es entonces de carácter doble pues, de una parte, considera el desciframiento de aquello que *en última instancia* trata la forma de vida del “otro”, y de otra, llama a precisar el sentido de las propias instituciones, para tantear sus límites y examinar si pueden confinar nuevas formas. Por eso, antes de exponer las principales características de la forma de vida del circo tradicional, corresponde explicitar de qué se trata la práctica familiar a la luz de la cual se pretende interpretar, y que en este caso, como se indiqué más arriba, concierne a la manera en que, en la sociedad moderna, cada cual se relaciona con su fuente de trabajo

2.2 Trabajo como campo y juego

Luego de esta discusión en torno al sentido de las prácticas e instituciones humanas, y las condiciones requeridas para su interpretación, es necesario volver sobre el fenómeno que articula la totalidad de esta investigación, a saber, el circo tradicional en Chile. Con respecto a él es posible identificar el esquivo equilibrio entre distancia y cercanía que sirve de base para acceder al sentido de una forma de vida ajena. Como sostuve en el capítulo anterior, cualquiera posee cierta cercanía con respecto al circo tradicional a partir de la comprensión preliminar que de él se tiene. A su vez, es claro que quienes ostentan aquella comprensión también mantienen respecto de él cierta distancia, ya que *no están inmersos* en sus dinámicas. Precisamente con arreglo a semejante equilibrio entre cercanía y distancia en relación al circo tradicional es pertinente plantear todavía un conjunto de dudas en torno a su sentido. Desde este último aspecto, la manera en que viven quienes pertenecen al circo tradicional puede considerarse una *forma de vida ajena*, ya que, a diferencia de los artistas circenses, quienes ostentan la comprensión preliminar de la que se ha hablado, entre otras cosas, no viven de una empresa circense familiar que periódicamente varía el lugar en el que instala la infraestructura necesaria para su trabajo. Si la forma de vida del circo tradicional es entonces ajena, su conocimiento requiere de cierta analogía con una práctica que pueda considerarse propia, pues de lo contrario, como mostré en el último apartado, no habrá manera de interpretar su configuración *en profundidad*.

A comienzos de este capítulo, con arreglo a la comprensión preliminar ya esgrimida acerca del circo tradicional y a algunos datos referidos a su organización, se sostuvo que el sentido de vivir en un circo podría resultar análogo a la manera en que cualquier persona, en el contexto relativo a la sociedad moderna, se relaciona con su fuente de trabajo. En ese caso, el conocimiento sobre la forma de vida asociada al circo tradicional descansaría sobre el sentido de una práctica familiar, vinculada a las relaciones que cada cual adquiere con el espacio en que gana su sustento. Durante el último apartado di cuenta de las condiciones “formales” para la aceptación de dicha conclusión (a través de la noción de sentido de una práctica y las condiciones de su aprehensión), sin embargo, todavía nada se he dicho acerca del *contenido* que justificaría admitirla. Evidentemente, una parte de ese contenido obedece a las características en que se organiza la forma de vida del circo tradicional, pero a partir de la discusión anterior, se vio que también es necesario recurrir al sentido de una práctica

propia que, a modo de analogía, pueda utilizarse para asir el sentido de vivir en un circo. Antes de avanzar en lo primero –cuyo objetivo responde al siguiente capítulo—, expresaré algunas distinciones teóricas que permitan avanzar en la segunda parte de ese contenido, es decir, en relación a lo que podría considerarse el sentido que, en la sociedad moderna, revisten las distintas fuentes de trabajo.

Al sostener que es posible expresar el sentido de cada trabajo, asumo una tarea que tiene tanto de dificultad como de polémica, pues admito la posibilidad de reducir la enorme diversidad de ocupaciones modernas en torno a un sentido definido. Esto implicaría que, desde cierta perspectiva, por ejemplo, la manera en que un obrero se relaciona con la fuente de su trabajo puede ser análoga a la forma en que un artista vive la disciplina mediante la que gana su sustento. Dada la amplitud de ocupaciones que deben subsumirse en un paraguas común, antes de examinar dicha posibilidad analizándolas una a una, quizás sea pertinente remitir a una teoría que, según sus propias pretensiones, logró descifrar la lógica de los distintos espacios sociales, sin negar las particularidades que los distancian. A partir de ello se logrará asir un sentido que podría considerarse común a todas las ocupaciones, y que por ende, permita, más allá de las características distintivas de cada labor, dar cuenta de aquello *que en última instancia se está haciendo* en todas ellas¹⁰.

La sociología en tanto disciplina cuya finalidad estriba en brindar luces acerca del paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, parece estar en buen pie para dar con lo que se busca. Al alero de tal pretensión, el sociólogo francés Pierre Bourdieu elaboró una teoría para expresar tanto los rasgos característicos de la modernidad como la manera en la que, dentro de ese contexto, se mueven los agentes. Para Bourdieu (1997) el carácter de la sociedad moderna puede leerse en términos de un gran espacio social, en el que se distribuirían diferentes bienes simbólicos y sociales. Este conjunto de recursos circulantes dentro del espacio social corresponden a las distintas especies de capital, que constituyen objeto de disputa entre los agentes que en él interactúan. Desde esta lectura, en la sociedad moderna, es posible constatar la presencia de cuatro tipos de capital, a saber: el capital económico, el capital cultural, el capital social y el capital simbólico; teniendo los dos

¹⁰ Quizás la conceptualización mejor capacitada para reducir las diversas ocupaciones modernas en torno a una forma común es la manera en que Carlos Marx describe el proceso de producción en las sociedades industrializadas (Marx, 1999). Sin embargo, puesto que de lo que aquí se trata es de expresar semejante unidad a partir de un *sentido*, es necesario recurrir a otras perspectivas teóricas.

primeros mayor peso a la hora de distribuir las posiciones de los agentes. No obstante, la capacidad de quien ostenta dichos bienes para mejorar su posición en el espacio social en el que se distribuyen los capitales, es siempre relativa a ciertas coordenadas. El poder del dinero para facilitar cursos de acción, será mayor en la esfera política que, por ejemplo, en el espacio en que se distribuyen posiciones académicas. Así, aun con toda la capacidad estructurante que presentan el dinero y la influencia política, existen también en la sociedad moderna disputas en torno a otro tipo de bienes. Según Bourdieu, de la misma manera en que, por ejemplo, se comprende al campo económico, puede ser interpretada la dinámica de aquellas esferas que desde siempre se habían pensado ajenas a cualquier disputa estratégica. En estos términos se observan conflictos por la apropiación de distintos bienes en ámbitos como la academia (Bourdieu, 2008), la religión (Bourdieu, 2009) o los mundos del arte (Bourdieu, 1995a).

Ahora bien, si no existe un único orden de disputa y se identifican en la sociedad moderna muchos de ellos, la totalidad de los comportamientos se dan en más de un solo ámbito. Por muy sumergido que alguien se encuentre en la lógica del campo político no puede utilizar la misma estrategia que en él ocupa, en medio de su familia. Los agentes, a pesar de encontrarse “tomados” por la lógica de un campo y por muy agudo que sea el sentido práctico que desde su trayectoria han adquirido en él, deben desarrollar un conjunto de comportamientos fuera sus límites. El ordenamiento de la sociedad moderna, a partir de la distribución de los distintos tipos de capital y de campos específicos con diferentes recompensas y lógicas, implica que *la participación de un agente en un campo no rebosa la totalidad de su experiencia*¹¹. Así, teniendo como contexto el espacio social, emergen en la sociedad moderna distintos campos sociales en que los agentes se mueven en función de la consecución de determinadas recompensas.

Ahora bien, como se ha indicado, ello no implica que cada uno de sus actos dentro de tales coordenadas sea fruto de una larga premeditación en torno a los beneficios e inconvenientes de cada opción. Más bien, al contrario, dada la incorporación que los agentes hacen de los capitales que tienen a su disposición, según su posición en el espacio

¹¹ Pero por otra parte, aun cuando deban llevar a cabo comportamientos en distintos campos, en no todos estos los individuos son agentes. Para que ese sea el caso es necesario que participen de él activamente, buscando hacerse con el “premio” asociado a un determinado espacio. Así, no basta con comprar comida o ropa en una tienda para considerar a alguien un agente del campo económico.

social y a través de la trayectoria que han cursado en él, adquieren un *sentido del juego* que les permite sin premeditación alguna realizar acciones sensatas. Por eso, en oposición a la Teoría de la Acción Racional, de una parte y de otra, al estructuralismo, Bourdieu construye un marco interpretativo que permite entender de qué manera es posible actuar razonablemente sin suponer cálculo racional alguno. Semejante carácter práctico en el actuar ha de leerse como la correspondencia entre la estructura del campo y las disposiciones de los individuos, esto es, desde lo que el sociólogo francés entiende por *habitus*.

<<Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predisuestas 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, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta>>. (Bourdieu, 2007: 88).

Mediante cierta *posición* en el espacio social se adquiere una *disposición (habitus)* que estructura las diferentes *tomas de posición* (prácticas), y que permite a los individuos llevar a cabo comportamientos coherentes dentro del campo en el que participan como agentes.

Independientemente de los diferentes *habitus* que genera y desde los que funciona cada campo, estos pueden definirse como una red de relaciones objetivas entre distintas posiciones (Bourdieu, 1997). Estas determinan el acceso de los agentes a las ganancias específicas que están en juego dentro de cada uno. De esa forma, la estructura de un campo corresponde a las distintas posiciones que los agentes, según la estructura de su capital, mantienen unos en relación a otros en función del bien que persiguen dentro de las coordenadas en cuestión. Así, se observan en ellos un conjunto de agentes que ocupando posiciones de privilegio pretenden conservarlas utilizando de manera estratégica su

posición y la estructura de su capital, y a su vez, otro grupo que, con miras a tales posiciones, busca mediante diversas maniobras arrebatarlas a quienes en un momento dado las ostentan. La posición de unos y de otros, según Bourdieu, se explica por su “trayectoria”, y da origen a “principiantes” (que habitualmente ocupan las posiciones más relegadas), y a quienes, habiendo entrado tiempo atrás en tales dinámicas, han acumulado el capital y la experiencia suficiente como para hacerse de la “vanguardia” dentro de tal espacio.

Como puede intuirse, esta reconstrucción de las características de los distintos ámbitos en los que se fragmenta la sociedad moderna, encierra una analogía entre el funcionamiento de los campos y la dinámica interna de lo que cualquiera entiende por un juego (Bourdieu, 1995b). Cada campo (así como todo juego) involucra un *enjeux* o ganancia que se haya en disputa entre los agentes. En función de esa ganancia los agentes llevan a cabo tomas de posición que buscan mejorar su situación dentro del campo, para acercarse a las posiciones de privilegio. Se observan, a su vez, creencias asociadas a la legitimidad de la competencia (*doxa*), en tanto los agentes consideran que, dada la posibilidad de ganar o de acercarse al *enjeux* de cada juego, vale la pena jugar. Este acuerdo tácito permite que a pesar de los feroces antagonismos entre los agentes de cada campo, el juego mismo no se coloque en tela de juicio. Es reconocible, a su vez, cierta “posesión” de los agentes por el juego, en el sentido de que muchas veces aquellos asumen su participación en este como un asunto de “vida o muerte”, de manera tal que se encuentran embebidos en él, en desmedro del cualquier interés que puedan reportarles otros ámbitos estructurados en torno a otras ganancias. Este interés exacerbado por ganar, lejos de producirse tras la proyección premeditada de un beneficio futuro, se consolida gradualmente, de acuerdo al avance de la trayectoria de cada individuo dentro del campo. Al mismo tiempo, tal como ocurre, por ejemplo, en un juego de naipes, en los campos se utilizan distintos triunfos o “cartas maestras”, que respondiendo a la estructura de capital de los agentes les permite ejercer, en determinados momentos, cierto poder e incrementar sus probabilidades de mejorar su posición. Estos triunfos, sostiene Bourdieu, corresponden a los capitales existentes en la sociedad, pero, como se indicó, su importancia varía según el juego o campo específico en el que se encuentre el agente. De acuerdo a todas estas

características comunes, remarcando la analogía entre la lógica de los campos sociales y las prácticas asociadas a un juego, el sociólogo francés indica:

<<... podemos imaginar que cada jugador tiene, frente a sí, pilas de fichas de diferentes colores, correspondientes a las diferentes especies de capital que posee, de manera que su fuerza relativa en el juego, su posición en el espacio de juego y, asimismo, sus estrategias de juego, sus jugadas, más o menos arriesgadas, más o menos prudentes, más o menos subversivas o conservadoras, dependen del volumen global de la estructura de su capital>> (*Ibíd*: 65).

En la medida en que pueden reconocerse apuestas, cartas maestras, posiciones relegadas y avanzadas, y —lo más importante— agentes que pretenden alzarse con ciertos premios, es claro que el sentido de un campo puede considerarse análogo a aquello en lo que consisten los juegos. En uno y en otro caso, de lo que se trata es de hacerse con ciertos premios, a partir de la disputa con otros agentes que buscan lo mismo. La pregunta que a continuación hay que hacer es si desde esta lógica puede entenderse la manera en que cada cual se relaciona con su fuente de trabajo, ya que, como se planteó, el objetivo de esta discusión es consolidar el sentido de esa forma, para ver si a partir de ella podía asirse el sentido de vivir en un circo tradicional.

Con Bourdieu se ha de asumir que los seres humanos no realizan actos desinteresados, en tanto por muy altruista que pueda parecer un comportamiento, siempre será posible descifrar en él un accionar práctico (Bourdieu, 1995b). Si esto es así, entonces las acciones de los individuos en sus ámbitos laborales, por mucho que su escenario sea de carácter artístico, religioso, o académico, serán razonables en la medida en que tenderán a —o al menos no atentarán contra— la consecución de determinados beneficios. En tanto los individuos participen como agentes dentro de un determinado campo, es decir, en cuanto ocupen una posición en relación a la apropiación de determinados beneficios, por muy distinto que sea el contexto en el que se movilizan, su accionar tendrá, sin mayor premeditación, algún efecto beneficioso para su posición dentro del juego. Por este camino, se ha hallado una matriz común que, al menos, potencialmente puede asumirse como capaz de reunir bajo un mismo prisma las diversas ocupaciones con que en la sociedad moderna

los individuos ganan su sustento. Independientemente de con quién, dónde y con qué, de lo que se trata en la mayoría de los casos, tanto para quienes trabajan en un banco, en una sala de clases o en un teatro, es de (aunque no exista premeditación) hacerse de determinadas ganancias. Así, la posibilidad de darle una respuesta afirmativa a la pregunta con la que se dio inicio al presente apartado, mediante la tesis de que el sentido de vivir en un circo puede entenderse apelando a la forma en que cualquiera se relaciona con su fuente de trabajo, dependerá de que pueda interpretarse lo que en última instancia están haciendo quienes viven en un circo tradicional, como la manera en que un conjunto de personas intentan (espontáneamente) hacerse de ciertas recompensas.

2.3 Más allá del juego: estar en el mundo

En el capítulo anterior, de acuerdo a la comprensión preliminar que se mantiene respecto de lo circense, y en relación a algunos datos esgrimidos a partir de las investigaciones relativas al circo tradicional en Chile postulé, de modo tentativo, la hipótesis de que el sentido de vivir en un circo resulta análogo a la manera en que las personas se relacionan con su fuente de trabajo. Tras indicar, a partir de la conceptualización de Pierre Bourdieu, de qué forma podían entenderse desde un marco común las distintas ocupaciones que se observan en la sociedad moderna, se sostuvo que su sentido podría interpretarse a partir de la manera en que cada cual, como en un campo social, pretende alcanzar determinados bienes. Con arreglo a esa perspectiva, los comportamientos de quienes forman parte del circo tradicional podrían entenderse, por ejemplo, como intentos para acceder al rol de dueño de un circo grande, en el entendido de que en este espacio —más allá del “colorido” de su comprensión preliminar— de lo que se trata, en última instancia, es de acceder a las posiciones que se asumen como fuente de ciertos beneficios. No obstante la plausibilidad de esta interpretación, también se dijo que en un ejercicio interpretativo la práctica propuesta en primera instancia para comprender una forma de vida ajena podía no resistir el análisis de los datos y debía, en ese caso, ser reemplazada por otra que retratara de mejor manera el sentido de la institución cuyo sentido, por el momento, no se vislumbra. Como expresión de esa situación hice referencia, desde los trabajos de Peter Winch, al caso del antropólogo inglés Evans-Pritchard, quien pretendió captar el sentido del oráculo Azande a

la luz de la ciencia occidental, interpretándolo erróneamente como una falsa creencia en relación a la “realidad” del mundo.

Dado que todavía no he expuesto los datos desde los cuales puede establecerse si la propuesta de comprender el sentido de vivir en un circo tradicional a través de la conceptualización de Bourdieu en torno a los juegos y campos, por el momento no se sabe si llegaré mediante ese camino a un puerto similar al que arribó el antropólogo británico en su comprensión sobre los Azande. Para soslayar esa posibilidad –y aun cuando los datos en cuestión sean materia del próximo capítulo— es necesario tomar las medidas correspondientes, avanzando en la dirección de consolidar una propuesta alternativa a la lógica de los campos descrita por Bourdieu, ya que si la pretensión de comprender lo que ocurre en el circo tradicional se deposita exclusivamente en esta última, de mostrarse los datos en oposición a ella, no se tendrá “imagen” alguna a la que recurrir, y la comprensión del sentido de la forma de vida en cuestión se escapará como agua entre las manos. Por eso, antes de finalizar este capítulo, me referiré a una práctica –o “modo de estar”— que no se deje reducir al sentido de participar en un campo, y que por esa razón, pueda servir como alternativa a esta, en caso de no dejarse apresar la forma de vida de quienes forman parte del circo tradicional por medio de su lógica.

Este proceder supone la tesis no menor de que existen ámbitos que se substraen a las dinámicas esgrimidas por Bourdieu para el análisis de los campos sociales. A primera vista, tal alternativa carece de plausibilidad ya que precisamente una de las razones por las que se acudió a la propuesta del sociólogo francés fue que permitía aunar en un paraguas común las distintas ocupaciones modernas. Desde ella, se vio que más allá de todos los ropajes, lo que ocurre en cualquier ámbito (económico, artístico, religioso etc.) puede reducirse a la manera en que un conjunto de individuos, mediante un sentido práctico, procura conseguir ciertas ganancias. Sin embargo, al ahondar un poco más en el sentido de “jugar un juego”, se vislumbró un primer indicio en relación a la posibilidad de ir más allá de su lógica. El asunto es simple: para entender el sentido de un juego hay que comprender también el sentido de no estar jugando, lo cual implica que, para que haya espacios estructurados en términos de juegos, han de haber también ámbitos en donde jugar no venga al caso. Sin este contraste no hay manera de entender ni una ni otra situación. De hecho, la existencia de

espacios que no se dejan reducir a la lógica de los juegos es admitida por el mismo Bourdieu, cuando sostiene:

<<En el trabajo de investigación empírica, la construcción de un campo no se lleva a cabo por medio de un acto de decisión. Por ejemplo, no creo que el conjunto de las asociaciones culturales (coros, compañías teatrales, clubes de lectores, etc.) de determinado estado estadounidense o de cierto departamento francés constituya un campo>> (Bourdieu, 1995b:67).

A través de esta sentencia es manifiesto que hay configuraciones sociales que difícilmente se dejan leer a partir de la lógica de los juegos. Si este es el caso, es decir, si hay en la sociedad espacios que ajenos a esa dinámica, entonces es posible asir una práctica (familiar), con un sentido distinto a la lógica en que un grupo de individuos compiten por ciertos premios, desde la que se podrá comprender —de no mostrarse pertinente la propuesta bourdesiana— aquello que ocurre en el circo tradicional. Pero ¿cuál será el sentido de esos ámbitos que no se configuran en la sociedad moderna al modo en que lo hace un campo? ¿De qué podrán tratar esos espacios, si aparentemente toda práctica —por muy altruista que se muestre— tiende a la obtención de algún beneficio? La propuesta de Bourdieu, por sus mismas pretensiones, resulta estéril para responder tales interrogantes, por eso, la manera de contestarlas deberá buscarse desde una nueva propuesta. Quien, a mi modo de ver, dio un conjunto de indicaciones que puede servir de guía en esa dirección fue el filósofo alemán Martín Heidegger, en tanto quiso dar cuenta del fundamento originario a partir del cual debe entenderse cualquier actividad o modo de ser: investigar, pensar, dialogar o —lo que aquí interesa— jugar.

En *Ser y Tiempo* (1998)¹², la obra más representativa de su filosofía temprana, Heidegger pretende hacerse de las directrices para dar con el sentido de “ser”. Semejante objetivo descansa en la situación de que a pesar de la familiaridad que cada cual tiene respecto de los conceptos “ser” y “ente”, no existe claridad teórica (conceptual) respecto de lo que se quiere decir cuando se utilizan. La originalidad del planteamiento de

¹² La traducción que utilizo de *Ser y Tiempo* es la que realiza Jorge Rivera (Heidegger, 1998). Basándome en ella omitiré la introducción de las palabras alemanas correspondientes a las traducciones propuestas por el autor.

Heidegger radica –entre otras cosas— en que asume como condición de posibilidad para responder la pregunta por el ser al examen de los *rasgos estructurales* de quien mantiene cierta comprensión de aquella noción. Efectivamente, si se ha de dar cuenta del sentido de ser, es necesario decir algo respecto de los entes que son (ya que el ser sólo se muestra en los entes, no siendo una entidad), el punto es que estos –desde las restricciones teóricas de la fenomenología—, siempre son para alguien que los comprende, por lo tanto, para dar cuenta de su sentido es necesario expresar quién presenta tal acceso. A grandes rasgos, puede decirse que aquel ente privilegiado capaz de acceder al ser de los entes es, en sentido genérico, cualquier hombre o persona; pero dadas las connotaciones metafísicas de esos términos, Heidegger opta por llamarle Dasein. En relación a la discusión que se ha planteado, respecto a la posibilidad de expresar el sentido de vivir en un circo tradicional, la importancia de esta conceptualización descansa en que cualquier comportamiento humano: investigar, dialogar, o ¡hacerse con ciertas ganancias! ha de entenderse como un modo de ser del Dasein, ya que en efecto, es este –y ningún otro ente— quien puede llevar a cabo tales modos.

Para expresar el sentido de ser, así como la manera en que deben comprenderse los diferentes modos en que el Dasein es, según Heidegger, corresponde dar cuenta de sus rasgos estructurales (existenciales). Un rasgo estructural será aquel propio del Dasein por el sólo hecho de serlo, mientras que no forman parte de su extensión aquellos caracteres que se muestran en unos Dasein pero que están ausentes en otros. Para el filósofo alemán, el camino para dar con tales rasgos ha de ubicarse en la *existencia*, en la medida que si hubiera que hablar de una esencia del Dasein habría que equipararla con tal noción. Pero la existencia no es una especie de rasgo o condición que el Dasein posea. En estos términos “Los caracteres destacables en este ente no son, por consiguiente, ‘propiedades que estén ahí de un ente que está-ahí con tal o cual aspecto, sino siempre maneras de ser posibles para él, y sólo eso” (*Ibíd*: 42). Lo que Heidegger quiere decir con estas palabras es que la existencia del Dasein no debe entenderse como si ocupara un lugar en el espacio de lo real –así como lo hacen los caballos pero no los unicornios—, sino en que *tiene que ser*. En efecto, el Dasein no tiene propiedades que determinen lo que será, pues de lo único que puede reconocerse dueño es de distintas maneras posibles de ser.

La determinación del modo en que el Dasein es en la existencia se expresa en *Ser y Tiempo* desde lo que Heidegger llama “analítica existencial”, que a grandes rasgos describe el modo en que el Dasein está originariamente en el mundo. Una de las tesis fundamentales de la analítica existencial, tal como sostuve en relación a la noción de existencia, es que el estar del Dasein en el mundo no debe comprenderse como si estuviera dentro de un espacio, así como un líquido se encuentra dentro de un vaso. Lejos de entenderse desde la “presencia”, esto es, como algo que está ahí sin más, el ser del Dasein consiste en estar en el mundo desde el “cuidado”. De manera provisoria, puede expresarse la noción de cuidado a partir la absorción del Dasein en el trato con entes intramundanos (objetos de diverso tipo y otros Dasein) a partir de la más plena familiaridad, más que desde un punto de vista cognoscitivo que busca determinar sus propiedades. Los entes que comparecen en el mundo, es decir, los útiles que se utilizan diariamente (vestimenta, utensilios de comida, de escritorio etc.) deben ser interpretados desde la *ocupación* que se hace de ellos y no como si fueran meras cosas u objetos físicos, lo cual implica que antes que eso son entes cargados de valor, es decir, útiles. Los otros Dasein que comparecen en el mundo tampoco deben verse como si estuvieran ahí sin más, pues con ellos se tiene cierto trato, esto es, un cuidado especial, denominado por Heidegger *solicitud*, que nace del reconocimiento factico de su condición de otro¹³. A través de la ocupación que el Dasein hace de los útiles que se encuentran a la mano y en la solicitud que desarrolla en el coestar con otros, se ve que el Dasein está en el mundo inmerso en situaciones a las cuales está acostumbrado. Esta es precisamente la manera en que el Dasein se encuentra en la cotidianidad, y que para Heidegger constituye el modo desde el que debe comprenderse su ser. En este ámbito el Dasein hace las cosas como deben hacerse, es decir, según la manera en que otros las realizan y aun cuando pretenda distinguirse de estas formas, lo hará cómo está establecido que se haga. Esto es lo que Heidegger entiende como la caída del Dasein en “el Uno”, y que lo mantiene absorto en una medianía que suprime cualquier originalidad. “El Uno” es el sí mismo del Dasein, pues es así como se mueve en la *cotidianidad media*, en la cual, está habitualmente en el mundo.

¹³ Para Heidegger los otros están dados por su condición fáctica de estar en el mundo, y no es necesario, cómo cree la filosofía del sujeto (Descartes y Husserl), salir en su encuentro. Por eso no puede pensarse un Yo aislado de los otros, pues eso implicaría situarse fuera del mundo, lo cual es un imposible.

La cotidianidad media es el modo originario en que el Dasein está en el mundo, y al alero de ella es como deben conceptualizarse sus distintos modos de ser. Así, en cada empresa (investigar, pensar, dialogar etc.) por mucho que se suponga al Dasein abstraído de la ocupación, la solicitud y la caída, todo se le abre desde esos rasgos estructurales, en la cotidianidad. Por eso, para Heidegger, el conocimiento mismo (la empresa que de manera “objetiva” quiere aprehender las propiedades o las esencias de cada cosa) se funda en el estar en el mundo del Dasein, esto es, en la familiaridad que adquiere con los entes intramundanos. Lo importante, es que la noción de “estar en el mundo” no ha de entenderse como si el Dasein y el mundo pudieran concebirse uno con independencia del otro, como si siendo cada uno por su lado, entablaran luego una relación.

<<Según lo dicho, el estar-en no es una “propiedad” que al Dasein tenga a veces y otras veces no tenga, sin la cual él pudiera ser a igual que con ella. No es que el hombre “sea”, y que también tenga una relación de ser con el “mundo” ocasionalmente adquirida. El Dasein no es jamás “primeramente” un ente, por así decirlo, desprovisto de estar-en, al que de vez en cuando le viniera en ganas establecer una “relación” con el mundo. Tal relacionarse con el mundo no es posible sino porque el Dasein, en cuanto estar-en-el-mundo, es como es>> (Ibíd: 57).

Sería incorrecto entonces interpretar al Dasein como el ente que está en la existencia, como si hubiera un sujeto, de una parte, y de otra un mundo. Si así fuese se estaría partiendo de dos entes que están ahí, con nada más que sus propiedades, obviando la cotidianidad media en la que el Dasein se encuentra acostumbrado al trato con entes intramundanos en el cuidado y la solicitud. *El Dasein es en el mundo y no entabla con este relación alguna, ya que sólo en él puede ser.*

Ahora bien, la manera en que el Dasein está en el mundo, si bien se muestra desde diversos rasgos estructurales, como son la ocupación en medio de entes intramundanos y en la solicitud del coestar con otros Dasein a partir de un estado interpretativo dado, es decir, desde el quien del Uno, en vez de reducirse a una suma de partes responde a una estructura unitaria. El cuidado no puede entenderse como un ensamblaje compuesto por la ocupación, la solicitud y el uno, pues es condición de posibilidad de las distintas estructuras esgrimidas.

De ahí que el cuidado sea algo distinto de disposiciones afectivas como la preocupación o aflicción. Más bien cada una de estas disposiciones (estar preocupado o afligido) son posibles porque el Dasein es cuidado, es decir, porque está siempre vuelto hacia otros, habiéndose las con algo. Por ello tampoco hay que entender al Dasein como si tuviera la propiedad de ser práctico o económico, más bien simplemente *es cuidado*, es decir, está siempre absorto en actividades que se desarrollan en el mundo con otros.

Pero el cuidado con que el Dasein está en el mundo, aun siendo una estructura unitaria se da en la “temporalidad”, lo cual implica que se presenta en tres horizontes principales, a saber, pasado, presente y futuro. La noción de temporalidad recibe en *Ser y Tiempo* un significado novedoso en tanto el Dasein lejos de estar en el tiempo (del mismo modo que una batalla ocurre en un determinado momento de la historia) comprende a su ser en el mundo desde él. Para recoger el sentido de esta condición es que Heidegger utiliza el término “temporeidad”, para distinguirla de la comprensión vulgar del tiempo o “temporalidad”. La temporeidad implica recoger al tiempo tal como es vivenciado por el Dasein, de ahí que se lo entienda como el horizonte desde el cual el Dasein comprende su propio ser en el mundo. Así, puede decirse que la temporeidad da sentido al modo de ser del Dasein en la existencia. En cuanto tal, se organiza desde el acontecer que presenta los tres horizontes temporales ya esgrimidos.

Con respecto al horizonte pasado, la temporeidad implica que el Dasein está en la existencia pero él no se ha puesto a sí mismo ahí, es decir, no es fundamento de sí mismo. Precisamente por no haber sido puesto por él mismo en el mundo, el Dasein *está desde siempre* en él en una condición que se manifiesta de facto. Por eso a este horizonte de la temporalidad se le denomina “facticidad”, y menta el hecho de que el Dasein ha sido arrojado al mundo y que, por lo tanto, su ser, desde que es, ha estado en el mundo. Todo el *haber sido* del Dasein se da en el mundo pues de facto se ha encontrado entregado a sí mismo, de ahí que todo lo que haga, es decir, cualquier modo de ser habrá de entenderse como un *estando ya en* el mundo.

El Dasein toda vez que arrojado al mundo tiene que ser, pero aunque en ello sólo dispone de un conjunto de posibilidades, la manera en que es en la existencia se da en la cotidianidad media de lo ya interpretado, esto es, desde la fuente de maneras representada en lo que se definió como el Uno. El estar del Dasein en el mundo con entes intramundanos

y con otros Dasein se resuelve desde la cotidianidad media con que el Uno hace las cosas. Esto significa que el Dasein en tanto que es en el mundo está en medio de otros que, tal como él, actúan desde un estado ya interpretado. Desde esta condición se ve que el Dasein no puede comportarse de manera original, pues siempre está en el mundo “caído”. La caída, desde el punto de vista de la temporeidad, corresponde al tiempo presente ya que menta la condición de que el Dasein en el mundo se encuentra arrojado entre otros entes, que se relacionan mutuamente desde su cadencia. A partir de la caída se ve que para el Dasein estar en el mundo es *estar en medio de otros*, también caídos en el Uno, por eso su existencia es siempre compartida.

La condición de arrojado se vive desde la cotidianidad del Uno, pero ello no libera al Dasein de la carga de ser algo para lo que no se encuentra estrictamente determinado. En este sentido, el Dasein es puesto en la existencia, pero desde ahí solo cuenta con sí mismo, por eso, siempre comprende su ser en el mundo desde el horizonte futuro, donde el Dasein se piensa desde un *poder ser*. Esta condición implica que el Dasein, se supone a sí mismo en un nuevo instante desde una posibilidad de ser, según las posibilidades en las que ha crecido, actualizando siempre cierta capacidad proyectiva, para figurarse a sí mismo en el mundo. A esta capacidad proyectiva de *presuponerse a sí mismo* Heidegger le denomina “existencialidad”, y junto con la facticidad y la caída constituyen los tres momentos del cuidado.

Por estas razones, el principal resultado de la analítica existencial consiste en interpretar el ser del Dasein en el mundo a partir del cuidado, cuyo sentido, esta vez, se devela desde una estructura compleja: “el ser del Dasein es un anticiparse-a-sí-estando-ya-en-(el-mundo-) en-medio- de (el ente que comparece dentro del mundo)” (Ibíd: 193). A partir del modo de ser del Dasein puede entenderse el modo de ser los entes y, en esos términos, vislumbrarse el horizonte para remontarse a la pregunta con que se dio inicio a *Ser y Tiempo*, a saber, la interrogante por el sentido de ser.

La dificultad de estas indicaciones no debe hacer perder de vista su función dentro de este apartado y de la investigación en general. Eché mano al trabajo de Heidegger bajo la sospecha de que la teorización de Bourdieu en torno a los campos sociales pudiese no ser totalizante, y en ese caso, útil para entender cualquier configuración social. Si esta sospecha tiene algún fundamento, entonces la comprensión del quehacer en el circo tradicional desde

la lógica de los campos que emergen en la sociedad moderna puede ser equivocada, ya que lo que ahí ocurre podría caer dentro de estas “zonas” ajenas a los campos. Para tener cierto margen de acción, en caso de desembocar en esa deriva, he expresado algunas de las tesis fundamentales de *Ser y Tiempo*. En este caso, de mostrarse estéril lo que ocurre en los campos de la sociedad moderna para comprender lo que ocurre en el circo tradicional, la propuesta del filósofo alemán podría dar luces para entender desde un nuevo marco lo que se observa en el circo. Esta propuesta fue escogida ya que por sus mismas pretensiones, es decir, en tanto análisis existencial, se asume como el horizonte en que se da la experiencia de cualquier hombre en el mundo, y es por ello capaz de hacer inteligible cualquier comportamiento, aun cuando no se deje apresar por la lógica de los campos. Así, de fallar la propuesta de Bourdieu, en tanto, según lo dicho, quedan prácticas humanas que se sustraen a su lectura, no habría manera de que la propuesta de Heidegger no suministrara alguna indicación, en la medida en que expresa el fundamento desde el que debe entenderse cualquier modo de ser.

Pero la propuesta del filósofo alemán difícilmente podrá brindar alguna ayuda si se la utiliza desde sus propias pretensiones. En el primer apartado del presente capítulo señalé que la comprensión de una forma de vida ajena sólo podía alcanzarse si se la veía a la luz de una práctica propia. Ya con la intromisión de la conceptualización bourdesiana se corría un riesgo muy grande, en específico de pecar por exceso de abstracción, en tanto ella, lejos de remitirse a *una* práctica familiar, da cuenta del conjunto de órdenes en los que se diferencia la sociedad moderna. De todas formas, más allá de no dirigirse hacia la aprehensión del sentido de *una* institución, la propuesta de Bourdieu expresa una lógica específica que puede ser útil para ver lo que ocurre en el circo tradicional. Lo mismo no parece ocurrir si se toman las indicaciones expuestas sobre *Ser y Tiempo*, ya que en tanto análisis existencial se asume ajenas a cualquier especificidad. A diferencia de la lógica de los campos, la propuesta de Heidegger no reconoce nada fuera de sí, y por lo mismo, difícilmente, arrojará un sentido particular desde el cual comprender una práctica ajena. En efecto, nada parece más contrario al espíritu con que fue concebido *Ser y Tiempo* que tomar sus principales tesis como reflejo de una práctica específica, pues justamente lo que con él se pretende es expresar el modo desde el que todas ellas deben comprenderse. Por eso es que las indicaciones de *Ser y Tiempo* se tomarán de una manera particular, en específico,

meramente como *la imagen de un modo de hacer las cosas* y no como teoría ontológica sobre el modo en el que se da cualquier actividad. Así, más que tomar la propuesta de Heidegger de manera original, lo haré un sentido distinto a las pretensiones con que originalmente fue concebida. Lo que hay que explicitar entonces es cómo, a pesar de su generalidad, el trabajo en cuestión ofrece directrices (particulares) que pueden servir para entender el sentido de una práctica específica, como es la del circo tradicional.

Dado que utilizo la conceptualización del filósofo alemán a modo de complemento a la teorización bourdesiana es necesario indicar qué es lo que, a pesar de sus pretensiones omniabarcantes, la distinguiría de esta. Una de los principales aportes de Bourdieu a la teoría social consiste en explicar la racionalidad del comportamiento humano sin apelar al cálculo racional propio de la teoría de juegos. Mediante su noción de “*habitus*” el sociólogo francés indica que los agentes actúan en los campos de manera espontánea, pues dadas las estructuras que han adquirido durante su trayectoria, lo que ocurre en el juego les resulta familiar. Esta “estructura, estructurada y estructurante” le da al sujeto un punto de vista, desde el cual todo se clasifica. Al ser el *habitus* el principio invariante de cada elección, nunca abandona al sujeto, siendo aquello que le permite ordenar el mundo, clasificando lo que ve dentro de él de manera espontánea, es decir, desde un accionar práctico antes que teórico. A partir del *habitus* Bourdieu expresa dos caracteres fundamentales del estar en el mundo según Heidegger, esto es, la familiaridad y la ocupación. En efecto, gracias al *habitus* todo comparece desde un cierto marco inteligible que dota de sentido a cada uno de las situaciones y objetos vivenciados (familiaridad), y justamente a partir de ello el agente puede salir airoso en la ocupación que tiene en el espacio social (ocupación).

Sin embargo, la afinidad entre ambas posturas no justifica identificarlas. La propuesta de Bourdieu se enmarca en el interés por dar cuenta del comportamiento de los agentes en la sociedad moderna. Ello implica que, en coincidencia con uno de los principales hallazgos de la sociología (Parsons, 1982; Habermas, 1988, Luhmann, 1998), tematicamente, a su manera, la diferenciación funcional, o más bien, la inconmensurabilidad entre los distintos órdenes sociales modernos (político, económico, artístico etc.). Precisamente por eso, la experiencia de cada agente en uno de sus ámbitos no puede entenderse como si expresara por sí sola la manera originaria en que, según Heidegger, el *Dasein* está en el mundo. Como se vio, para el filósofo alemán, todo modo de ser (investigar, pensar, jugar

etc.) es un modo de estar en el mundo, por ello, para el Dasein nada hay fuera de él. Al contrario, por muy habituado que un agente se encuentre a la dinámica de un campo específico, su ser no se reduce a su participación en el juego en el que se haya inmerso la mayor parte del tiempo. Es cierto que de acuerdo a su *habitus*, en cada espacio de acción el agente se mueve con la familiaridad con que el Dasein está en el mundo, pero para quienes participan de aquellos, por tener como contexto a la sociedad moderna, su ser no puede comprenderse exclusivamente desde su participación en alguno de esos espacios. Aun cuando no abandonen jamás las disposiciones con que se comportan en tales campos, los agentes deben más tarde, en el transcurso de su existencia (o durante el paso del día) tomar parte de juegos distintos que —y si Bourdieu está en lo correcto— son inconmensurables unos de otros. Por mucho que, por ejemplo, alguien se encuentre de igual forma acostumbrado a la manera en que funciona el campo político como a la dinámica que se da en el seno de su familia, no puede utilizar en uno y en otro contexto a los mismos recursos. En consecuencia, en tanto inmersos en la lógica de juegos inconmensurables unos de otros, la manera en que los agentes están en ellos ha de leerse como *relación* y no del mismo modo en que Heidegger indica que debe ser entendido el estar en el mundo del Dasein, es decir, como un *factum* que antecede toda relación. Así, *por muy profunda que sea su inmersión en los campos, la relación que adquieren los agentes con ellos será ocasional y en esos términos no podrá considerarse análoga a los rasgos con que, según Heidegger, está el Dasein en el mundo.*

Precisamente desde este contraste debe apreciarse la manera en que hago uso de las indicaciones de Heidegger en *Ser y Tiempo*. Lo que me importa rescatar de esta propuesta, a modo de imagen, es la descripción que hace de una “experiencia total” del Dasein en la existencia, que en cuanto tal no se deja reducir a la relación ocasional que las personas adquieren con los campos en el seno de la sociedad moderna. Por eso, la posibilidad de entender el quehacer de quienes viven en el circo tradicional desde la lógica de los campos descrita por Bourdieu estriberá, junto a *la identificación de los elementos que podrían hacerla análoga a un juego* (competencia, premios, posiciones de privilegio, estrategias, cartas de triunfo etc.), en *la constatación de una relación entre ellos y el circo*. Pero, de emerger algunas dificultades para entender la forma en que quienes en Chile se dedican al circo tradicional como una relación, entonces su sentido no podrá aprehenderse desde la

lógica descrita por Bourdieu en su análisis de los campos, y su sentido habrá que buscarse en las indicaciones propuestas por Heidegger. De esa manera, si en la exposición de los resultados se observa que la inmersión de los participantes en el mundo del circo es total (mediante las directrices involucradas en el análisis de la temporeidad), entonces antes que apresarse su sentido, como si se tratara de hacerse con ciertos beneficios, habrá que sostener que es más cercana a la manera en que cada cual, antes que en un uno u otro campo, está en el mundo.

CAPÍTULO TRES: Ir para volver al circo

3.1 Espacios y recompensas

Edificaciones de diverso tipo se disponen en el espacio y debido a que resultan familiares decimos que forman parte del paisaje. En este la constancia es la norma y pocas veces se repara en su contenido. No obstante, esa familiaridad de vez en cuando se ve alterada por elementos que de pronto irrumpen, y que ni están en el paisaje desde hace un largo tiempo, ni tampoco aparecen en él paulatinamente: los circos tradicionales parecieran tener esa capacidad, para presentarse de golpe. Donde ayer había un espacio lleno de fragmentos inertes, al día siguiente es ocupado por una carpa de vivos colores, con gente moviéndose a su alrededor, llevando cosas de un lado a otro. Ahora bien, es claro que la ruptura que puede ocasionar la instalación de un circo, a la vez que es subsidiaria del tiempo que demora erigir una carpa, es también relativa a la frecuencia con que pueden verse elementos de carácter circense; lo que en algunos lugares resulta ajeno al paisaje, en otros forma parte de lo que siempre ha habido. En estos últimos, aun cuando son frecuentados por distintos circos, arribando unos en tanto se marchan otros, la presencia del circo tradicional es una constante. En otros sitios, al contrario, no se ven manifestaciones de carácter circense en lo absoluto. A mi modo de ver, semejante diferencia sólo puede pesquisarse a partir de los elementos que son considerados por los miembros del mundo del circo tradicional en el momento en que deben decidir dónde y cuándo instalar su carpa. Por medio de su exposición, podrán vislumbrarse cómo quienes forman parte del circo tradicional llevan a cabo un conjunto de acciones de carácter práctico, conducentes a la obtención de un beneficio dentro de las coordenadas en que diariamente se desenvuelven.

3.1.1 Espacios

Es de público conocimiento que los circos tradicionales se mueven de lugar en lugar, permaneciendo por escasos márgenes de tiempo en cada localidad. Una estadía de tres semanas en el mismo sitio ya se considera excesiva. En esta peregrinación, las carpas se instalan en terrenos ajenos, es decir, en lugares sobre los que los miembros del circo no ostentan la propiedad. Por eso, deben pagar sumas de dinero para instalar su infraestructura. Con arreglo a tal fin, la persona encargada de administrar los recursos del circo intentará obtener el mejor precio por el espacio, a través de un complejo regateo. En él, lo que para unos circos aparece como una suma imposible, para otros representa un monto abordable; por ello, no cualquier espacio deshabitado es un *lugar posible* para la instalación de un circo.

Diversas entidades actúan como contraparte del administrador de un circo en la negociación que busca desembocar en la ocupación de un espacio. Quienes con mayor frecuencia cumplen ese rol son las municipalidades, las cuales por medio de sus representantes, facilitan o dificultan la instalación de la carpa. Este proceso comienza unos días antes que el circo llegue al municipio. Mientras se están realizando las últimas funciones en una localidad cercana al nuevo destino, el administrador viaja a verlo, para verificar el estado y las condiciones del terreno. Antes de ir a la municipalidad debe conseguir la autorización de la junta de vecinos a la que administrativamente pertenece el espacio deshabitado. La negociación —a grandes rasgos— se da de esta manera: el representante del circo consigue de parte de los vecinos una autorización para ocupar el espacio; con tal documento se dirige a la municipalidad, donde se fija el monto de dinero que deberá cancelar por concepto de arriendo. Habitualmente el proceso no se detiene ahí, ya que una vez que se paga la suma en cuestión es enviado un examinador municipal a comprobar *in situ* la capacidad del circo para ofrecer un espectáculo en orden y con estándares básicos de seguridad. En muchos casos, todo el proceso anterior se ve truncado por no poseer el circo los documentos al día o por carecer de algún otro elemento (extintor, arneses etc.), considerado por la autoridad como parte de las condiciones mínimas para el desarrollo de la actividad¹⁴.

¹⁴ En esos casos se ordena el desalojo del circo. Ante esa situación los artistas han desarrollado modos que les permiten permanecer en el espacio durante el tiempo originalmente estimado.

<<No pagó porque no fueron a cobrarle, el tipo se consiguió su permiso de la junta de vecinos para instalarse, se instaló, trabajó, le fueron a controlar los inspectores, le sacaron un parte, le sacaron otro, pero el tipo tenía con qué trabajar. Yo no estoy en contra del circo que trabajó, cada uno tiene derecho de ganarse la vida como puede, pero y por qué las autoridades no le aplicaron a él lo que me aplicaron a mí, por qué yo estaba más centrado...>> (Dueño, mayor de 30 años).

La dependencia de la mayoría de los circos con respecto a las municipalidades es de tal magnitud que la calificación de las distintas zonas como beneficiosas (o adversas), junto con elementos relacionados con el público (esto es, con la disposición de las personas para asistir a espectáculos de carácter circense), se realiza en función de tales entidades. Pero no todos los circos dependen de una relación saludable con las juntas de vecinos, y de decisiones favorables por parte de la municipalidad. También hay algunos circos que gracias a su capacidad de pago se instalan en terrenos privados, preferentemente en los estacionamientos de los *malls* de las principales ciudades del país. El proceso que culmina con la instalación de la carpa en estos espacios, es distinto respecto de la ubicación de la infraestructura en terrenos baldíos. La negociación es más expedita, simplemente se llega a un trato con el administrador del *mall*. Ahora bien, lo que el circo gana en fluidez para conseguir los permisos y en comodidades debidos a los servicios básicos con los que cuentan tales lugares, se paga en altas sumas de dinero.

Las cifras que semanalmente cuesta el uso de estos espacios son de tal magnitud que muchos circos se autoexcluyen de estos espacios. En aquellos lugares vemos sólo lo que dentro del gremio circense se conocen como “circos grandes” que, como señalé en el capítulo I, son aquellos solventes en materia económica, que pueden periódicamente desembolsar grandes sumas. De todo el espectro de circos que en cierta época del año deambulan por la zona central, nada más unos pocos tienen como horizonte posible la ubicación en un *mall*; apenas 6 o 7 circos compiten por estos espacios. A partir de esta inversión —entre otros elementos— esto es, de la apuesta que hace un circo cuando desembolsa gran parte de su capital en arriendo, es posible perpetuar las diferencias entre circos grandes y circos pequeños. Y es que la apuesta generalmente trae los réditos esperados. Para nadie es un misterio que los *malls* se han convertido en lugares estratégicos

de la sociedad chilena. Los paseos dominicales familiares al parque, de un tiempo a esta parte se han trasladados a los *malls* (Moulian, 1998). Tales espacios, dado que se caracterizan por su afluencia de público, permiten incrementar la visibilidad de la carpa y con ello los potenciales visitantes del circo¹⁵.

Si los circos grandes se distribuyen en tales espacios, los circos más pequeños, como se dijo, se despliegan en terrenos más baratos, ubicados en lugares retirados, automarginándose de los lugares más codiciados. Por eso, en realidad no existe una lucha abierta por los espacios. La competencia, por los lugares y por el público, no se da entre todos los circos, sino que cada cual compete con los de su mismo tamaño.

<<Por ejemplo nosotros tenemos la, cómo se llama, la solvencia económica como para pagar aquí 10 millones de pesos por un espacio. En cambio, circos medianos o chicos no van a tener los 10 millones. Entonces, qué tienen, que se tienen que marginar un poco más, buscar terrenos más baratos o más al margen de la ciudad, o trabajar en pueblos más chicos, qué se yo. Depende más que nada en el poder económico que tenga cada familia, cada circo, en lo que lo cataloga como circo más grande, circo más chico>> (Dueño, mayor de 30 años).

Debido a la compleja relación entre el valor del suelo y otras cuestiones relativas a los estigmas que existen en relación a la gente de circo, en ciertas comunas no se ven circos, ni siquiera circos grandes. Estos, aun con su capacidad económica no entran en ciertos espacios, correspondientes a las comunas del sector oriente de Santiago. A diferencia de lo que ocurre en estos sitios, los miembros del circo tradicional indican que tanto por el valor del suelo, como por la facilidad de las autoridades y la disposición de la gente frente al circo, existen otras comunas en las que la presencia del arte circense forma parte del paisaje habitual.

Similares elementos a los que se ponen en juego en la distribución de los distintos circos tradicionales en la Región Metropolitana, son considerados por los dueños de los circos para mover sus carpas a lo largo del país. Son los grandes circos los que luego del

¹⁵ Los *malls* no son, por cierto, los únicos espacios donde los circos pueden ganar en visibilidad y “buena imagen”. Sin embargo, dada la escasez de lugares desocupados que cumplan con esta condición (terrenos deshabitados en comunas de alto nivel socioeconómico), la alternativa más fácil y útil son estos terrenos.

período de fiestas patrias se ubican en los lugares que durante el verano reúnen la mayor cantidad de gente. Por su afluencia, los balnearios de litoral central son los más codiciados pero también los más costosos. Por lo mismo, usualmente son ocupados por circos con mayor capacidad de pago. Gracias a esto, los circos grandes se desplazan habitualmente a las grandes ciudades de los extremos del país. A partir de ello, se comprende que, de cierta forma, el perímetro por el que se mueven los circos más pequeños es menor. Efectivamente, las personas que pertenecen al circo tradicional conocen el gasto en combustible y en otro tipo de recursos que involucra desplazarse hacia los terrenos más apartados. El norte del país, en estos términos, aparece como el destino más “difícil”. Las distancias que separan los distintos poblados son de tal magnitud que la entrada de recursos se verá retrasada mayor tiempo que el de costumbre. A su vez, el monto que debe tener a disposición un circo debe ser tal que le permita cubrir la mantención de los artistas y el combustible necesario para desplazarse de un lugar a otro. Bajo esta lógica, el extremo sur resulta un poco más amigable. La cercanía entre las distintas localidades permitiría estar en poco tiempo instalados en un nuevo poblado. Sin embargo, si se parte desde las regiones centrales no es una cuestión menor arribar a la décima o undécima región. Dada esta dificultad, el lugar predilecto de los circos de menor tamaño durante la época veraniega consiste en los ramales de la Séptima y Octava Región.

A los circos grandes no les conviene competir con los circos chicos y viceversa, de hecho, no lo hacen; ni en la zona central ni en las zonas extremas del país. Los circos pequeños suelen ubicarse en lugares poco poblados, donde la posibilidad de tener una gran afluencia de público es menor; lo cual se adapta perfectamente a su tamaño, pues los ingresos ahí obtenidos les alcanzan para cubrir sus gastos. Los circos más grandes, en cambio, dado el costo que implica su reproducción (en sueldos y mantención de la infraestructura) no pueden montar la carpa sin esperar una alta afluencia de público, de ahí que eviten frecuentar lugares pequeños donde el público potencial es menor.

<<Y no tenemos ese tipo de competencia, así como de “¡ah!”, tirarnos a cagar, por decirlo así, sino que, por ejemplo, el Cóndor estaba en Linares y nosotros íbamos a Linares y nos dimos cuenta de que estaba el Cóndor “ah, ya”, nos saltamos a otra ciudad, para no competir con ellos. Una, porque nos hace mal a los dos; le hace mal a ellos porque son un poco más chicos, nos hace mal a nosotros, porque igual nos

merman el público, y al mermarnos público tenemos poco ingreso y entonces para pagar la planilla de nosotros, que es mucho más alta que la del Cóndor, es un riesgo>> (Dueño, mayor de 30 años).

La temporada de circo en nuestro país no coincide con la calendarización con la que se ordena el resto de la gente durante el año. Agosto es el mes donde, luego de un período de reclusión, los circos comienzan su recorrido a lo largo de Chile. El día del niño marca el período en que los circos vuelven a ver la luz¹⁶. Semejante comienzo no constituye una suerte de explosión; pues el pick de la temporada se produce recién en septiembre, período que los circenses consideran “el mes del circo”. Es en agosto entonces cuando los circos comienzan un trayecto que los lleva desde el lugar que utilizan para descansar, hasta la zona central del Chile. En octubre y principios de noviembre los circos abandonan este perímetro, teniendo como principal destino las ciudades más pobladas de los extremos del país o los balnearios del litoral central. Recorriendo las distintas localidades ubicadas en el camino del destino fijado al salir de la zona central, los circos tradicionales se mantienen hasta el mes de marzo, donde luego de una merma considerable en la afluencia de público tras el fin del verano, se detienen definitivamente a principios de mayo. Durante el período invernal la carpa es guardada, las funciones cesan por completo y, en cuanto tal, no hay entradas de recursos hasta el próximo agosto. Los gastos en los que deben incurrir los artistas circenses son solventados por los ahorros que pudieron reunir durante la temporada pasada. Semejante período de reclusión es utilizado, entre otras cosas, por los dueños de circo para reparar la infraestructura dañada y para invertir en material que será necesario a lo largo del año. Los artistas, por otra parte, gastan este tiempo desarrollando nuevas rutinas, bajo la idea de que no pueden presentar el mismo número la temporada siguiente. Por eso, independientemente de la duración del período entre temporadas, los artistas continúan *inmersos* en el circo. Lo que se detiene son las funciones, mas la actividad sigue llenando cada uno de sus minutos.

Muy pocas cosas dentro del ámbito en que se desenvuelven los circos tradicionales es abandonada al azar. Las maneras con que los escasos espacios disponibles para el circo son utilizados por cada una de las agrupaciones son una muestra de ello. Por supuesto, eso

¹⁶ En el último tiempo, algunos circos (especialmente los más grandes) comienzan la temporada durante el mes de julio y así estar disponibles durante las vacaciones invernales de los escolares.

no implica que la regulación en torno a la ocupación de espacios haya cristalizado en un código de normas explícito, sino que más bien, con el paso del tiempo, la gente que vive del circo tradicional ha desarrollado, de manera espontánea, una forma de hacer las cosas que le permite no incomodarse en lo que para ellos representa una de sus principales preocupaciones, a saber, la ocupación periódica de espacios que no les son propios.

3.1.2 Recompensas

Tal como hay una preocupación de parte de los dueños para “mover al circo” en los momentos y a los lugares adecuados, también hay cierta precaución para tratar con los artistas. Estos, a su vez, “saben lo que necesitan”, y en cuanto tal entablan determinadas relaciones con los dueños de los circos. Así como hay jefes y empleados, aquí se ven, de un lado, los dueños de circo y, de otro, los artistas. Unos y otros deben negociar lo que sea más conveniente desde sus respectivos puntos de vista. Hasta aquí, el circo tradicional muestra las características de cualquier otro trabajo: personas que no poseen los medios de producción necesarios para trabajar y venden su fuerza de trabajo a quien esté dispuesto a pagar por ella el mejor precio. La principal diferencia entre lo que ocurre en el circo y esta forma es que, en el primer caso, dicho proceso se realiza en el seno de una familia. Semejante condición fue lo que llevó a Oxman (2009) a interpretar las relaciones laborales en el circo tradicional a partir de la conceptualización en torno a las economías familiares expuestas por Chayanov (1995). En efecto, como se indicó en apartados anteriores, una característica fundamental del circo en nuestro país es que se articula alrededor de grandes familias. Muchas veces son clanes completos quienes mantienen un circo trasladándose a lo largo del país. En algunos casos es necesario contratar artistas con los que no se tiene ninguna clase de parentesco, mientras que en otros es nada más una familia extendida la que carga con todo el peso de negocio.

Gracias a la espontánea incorporación de los niños a las labores necesarias para poner a un circo en funcionamiento, los dueños cuentan con una base mínima que les permite no negociar con todas las personas que se necesitan para echar a andar un circo. En Chile, el grueso de cada uno de los circos (nacionales) que pueden verse, lo compone una familia nuclear o extensa, siendo esta, como reconocen los distintos autores (Ducci, 2011;

Oxman, 2009), el sustrato de los diferentes circos tradicionales, tanto de los grandes como de los más pequeños. A diferencia de cualquier negocio, quien monta un circo ya dispone de las personas con las que trabajará, y no debe buscar todos los trabajadores en el “mercado”.

<<A poh, obvio que tienen, por ejemplo, los números de la casa, que le llamamos nosotros, tienen la prioridad uno, porque siempre van a estar en la casa, son la base del espectáculo, los demás son artistas invitados que van vuelven, van vuelven, pero los dueños de la casa son los que se quedan>> (Dueño, mayor de 30 años).

Del mismo modo, quienes parten trabajando en el circo no ganan sus primeras experiencias fuera de su hogar, pues es precisamente en el seno de su familia donde dan sus primeros pasos como artistas circenses. Al leer al pie de la letra estas sentencias es posible hacerse una imagen errónea de lo que ocurre en el circo: si funcionan sobre la base de una familia, es decir, si cada dueño de circo cuenta con su esposa, sus hermanos y sus hijos para montar una función, entonces difícilmente podríamos hablar de una *movilidad* de artistas en el circo tradicional. A partir de esas circunstancias, los artistas, por ejemplo, aun cuando se muevan de lugar en lugar, tendrían una movilidad escasa pues, desde estas circunstancias, jamás abandonarían a su familia de origen. A la inversa, lo que observamos en las dinámicas del circo tradicional es una amplia movilidad de parte de los artistas, como si no les bastara el circo en el que nacieron para cumplir con sus anhelos como artista. Todo esto, obliga a dar cuenta de algunas formas que permitan comprender aquella movilidad, esto es, la fluctuación de los artistas dentro de los distintos circos que se mueven a lo largo de Chile.

Según escuché durante mi contacto con personas del circo tradicional, hoy en día, a diferencia de lo que antes ocurría, es una cuestión altamente factible adquirir una carpa con unas cuantas graderías para poner un circo en funcionamiento. Gracias a esta accesibilidad, en la actualidad existen bastantes familias nucleares con la infraestructura mínima para dar funciones en diversos lugares. Sin embargo, también es frecuente encontrar carpas guardadas, a pesar de las grandes sumas que cada familia invirtió en su adquisición. La huella de dicha situación ha de buscarse en el hecho de que una familia nuclear es un grupo,

por sí mismo, incapaz de realizar siquiera una función. Por mucho que la imagen de “circo chamorro”¹⁷ permita ver que en el circo, quien corta los boletos luego aparece como payaso, para al final de la función vender cabritas, lo cierto es que el desdoblamiento de los artistas tiene un límite. Una familia nuclear no da abasto para suplir todas las labores que requiere una función, ni menos toda la cantidad de trabajo que implica una temporada completa. Los dueños requieren sumar más gente de la que disponen directamente a la mano. Quizás la opción más beneficiosa sea contratar distintos artistas, que de uno en uno permitan llenar las diferentes necesidades. Pero lejos de esta modalidad, lo que suelen hacer aquellas familias pequeñas, necesitadas de mano de obra, es sumar a otra familia de artistas circenses que se encuentre en similares condiciones. Digo “familia de artistas” porque a este nivel el artista no se mueve solo, sino que son las familias quienes, como conglomerado, se unen o se separan para llevar adelante el espectáculo. Como señalé más arriba los circos grandes o pequeños, obtienen los recursos necesarios para su subsistencia a partir del dinero recaudado en las funciones. Por eso, el tamaño de los montos a repartir siempre será fluctuante, dependiendo de cómo le vaya al circo cada día. Esta situación, impide que las pequeñas familias que mantienen en funcionamiento pequeños circos puedan asegurar un sueldo fijo a cualquier artista. La ausencia de un capital acumulado que, como ahorro, permita cubrir cierta cantidad de sueldos, dificulta la contratación de artistas individuales “a sueldo”.

Tal como indiqué, los niños desde temprana edad juegan un rol activo en las funciones de circo, tanto en la pista como fuera de ella. Ellos durante este lapso, por su corta edad, no negocian sueldos ni ganancias. Simplemente, sus gastos son solventados por sus padres hasta que se consideran adultos. Los artistas a su vez, se mueven con sus hijos para todas partes hasta que estos pueden independizarse. Mientras esto último no ocurra, si se contrata a un artista con hijos pequeños o adolescentes, llevará a toda su familia a trabajar en el mismo circo.

¹⁷ El término “circo chamorro” es utilizado por los participantes del campo del Circo tradicional para expresar la idea de que en el circo tradicional existiría una división del trabajo escasa. La expresión hace referencia a la película chilena “El gran circo chamorro” (1955) que trata de la vida de Eurípides Chamorro, quien ha hecho de todo en un circo, desde boletero hasta payaso.

<<Por decirte nosotros hace como nueve años que tenemos circo, de repente cerramos el circo si nos salen contratos nos vamos todos para un circo, donde nos alcance para todos; estamos todos un año, todo depende como sea el trato, vivimos en varios circos porque según como sean con uno, hay unos que no te responden...>> (Artista, menor de 30 años).

El trato que se consolidó entre dos, en realidad involucra el trabajo de muchos más. El trabajo del padre, implica también el rol activo dentro y fuera de la pista de la esposa y de los hijos más pequeños. <<Al momento de contratar un número para el espectáculo del circo no se está contratando sólo a un individuo sino que se está integrando a un núcleo familiar a los distintos ámbitos sociales que se desenvuelven al interior del circo>> (Oxman, 2009: 53).

En muchos casos, son sólo dos familias las que en su conjunción ponen un circo a andar. “Tener al circo en sociedad” se llama a la modalidad de montar espectáculos circenses a lo largo de la temporada en comunión con otra familia. Ambas partes ponen sus recursos a disposición; la carpa más grande junto a los implementos en mejor estado se utilizan, el resto se guarda. En estas condiciones ya se cuenta con el número de personas mínimo para el funcionamiento de un circo. Entre las dos familias se confecciona el orden y las características de los distintos números, al mismo tiempo que se realizan las labores no artísticas que permiten la puesta en escena. De la misma manera, las ventas de productos durante la función son también distribuidas entre los miembros de ambas familias. Lo importante es que todo el monto reunido a lo largo de la función queda “en casa”. Cada recurso que entró esa noche o durante esa temporada al circo fue repartido entre los miembros de ambas familias, que durante el tiempo que perdura la sociedad forman una unidad. La hija se quedó con la venta de churros, el sobrino se hizo con la venta de las narices de payasos. De cierta forma, “nada sale de ahí” pues todo lo conseguido fue repartido entre el mismo grupo. En un circo grande, el dueño del circo debería, luego de reunir todo, descontar cierta suma para pagar los sueldos que previamente fueron negociados, con independencia de los fluctuantes resultados del circo en uno u otro lugar. Dicha paga constituirá una “salida”, y no un recurso que se mantiene dando vueltas dentro del grupo familiar. Se busca, por ello que dentro de ambas familias queden suplidas todas

las necesidades del circo. La publicidad, las negociaciones para la ocupación de espacios, el montaje y el desarme de la carpa, la iluminación, el sonido, y por supuesto, la realización de la función han de ser elementos cubiertos con los recursos materiales y humanos de ambos grupos familiares. El carácter polifacético de los distintos miembros permite que este proceso se lleve a cabo sin tener que recurrir a artistas ajenos a las familias que forman la sociedad.

<<Nosotros no tenemos necesidad de tener gente contratada de afuera, que no sea la familia, porque en todas las familias del circo se va aprendiendo de todo un poco, entonces mi hijo, por ejemplo, no era malabarista y él aprendió a hacer malabares, entonces no hubo la necesidad de contratar malabaristas desde fuera. Entonces dentro de la familia hay personas que hacen de todo un poco o sea pueden ser trapecistas, pueden ser payasos o pueden ser malabaristas, entonces el cirquero es así, es multifacético entonces tratamos de hacerlo cooperar al máximo, a la vez si hay más gente contratada el sueldo es más bajo, entonces nos conviene que todos los que estamos hagamos de todo un poco” (artista, mayor de 30 años).

Para los dueños es conveniente formar parte de un grupo que por sí mismo pueda hacerse cargo de todas las labores, lo cual, se da espontáneamente, ya que efectivamente quien crece en un circo no sólo rápidamente se convierte en artista, sino que también adquiere experiencia suficiente en elementos asociados con la producción. Montar y desmontar la carpa, lograr una iluminación y sonidos adecuados, confeccionar y distribuir elementos publicitarios etc. son labores que, desde pequeños, los niños han ido observando y que a temprana edad pueden desarrollar con relativa destreza. Al respecto, los mismos artistas suelen extraer beneficios, ya que en el circo toda actividad se paga.

<<¿Por qué no te ponís a cuidar la puerta de la platea? es por mientras que entra la gente no más, cuidate la platea si no se entra toda la gente que va a galería ¿por qué? porque allá en la platea no hay ningún portero, entonces tú como todavía no trabajai”...”no, sí ni un problema”...y ya al final de cuentas le tirai unas moneitas más por lo que hizo y ya después no tenís ni que pa`que decirle, ya está puesto ahí

en la (risas)...o sea ellos mismos se buscan sus acomodos, es cosa de ganar un poquito más también, y de ventas también poh, cuando uno contrata gente “oye mira te voy a pagar tanto y más te voy a darte unas ventitas”, y con las ventitas ellos venden, que sé yo, luminosas, manzanas confitadas, cabritas, papas fritas, completos, cualquier cosa, entonces son monedas extras que van ganando, entonces el sueldo al final de la semana lo guardan y con eso se van manteniendo>>> (Dueño, mayor de 30 años).

Por esporádico que resulte el trabajo, cualquier labor fuera de la pista recibe una remuneración extra que, junto al sueldo y a las ventas, al mismo tiempo que permiten un mejor funcionamiento del circo, incrementan las ganancias individuales. En otros casos, el montaje realizado por la sociedad, por muy polifacéticos que resulten sus miembros, no exime de la necesidad de contratar personas ajenas a ambos núcleos familiares. En los circos pequeños que, como indiqué, no cuentan con el capital suficiente para pagar sueldos fijos con independencia de los vaivenes que atraviese la propia empresa, se suele contratar algún otro familiar cercano. Si se lesiona un hijo trapecista, se buscará suplirlo con sobrinos o primos capaces de hacer un número equivalente. El hecho de que sean familias completas las que generación tras generación se dediquen al arte circense permite que con naturalidad, esto es, sin siquiera pensar en acudir a un mercado externo sea posible traer un familiar-artista.

Con arreglo a lo anterior se ve que poner al circo en sociedad no es la única modalidad para que una familia pueda vivir de los ingresos que le reporta su propio circo. También se acude a “parches”, que consisten en la llegada de uno o más familiares (no a la familia completa) cercanos para permitir la realización de la función. Pedir esa clase de ayuda a otra familia es cosa frecuente y su realización también. Así como un año una familia “prestó” alguno de sus miembros a un circo pequeño, a la temporada siguiente (o en los años venideros) habrá que devolver la mano. Dicha modalidad varía su forma según el momento de la temporada; durante los meses en que los circos se trasladan a la zona central la unión de recursos es esporádica, prácticamente de viernes a domingo, cuando se realizan las funciones. En los meses de gira, las alianzas se vuelven más complicadas pues

implicaría un traslado permanente que durará varios meses. Por eso, durante este período se suele preferir poner al circo en sociedad.

La repartición de los recursos, como dije, implica asumir cierta incertidumbre. Nadie pone al circo en sociedad esperando recibir un sueldo fijo. La idea es que “si le va mal al circo les va mal a todos”. La ganancia, en estos casos, depende de la afluencia de público al circo y los dueños pagan a los artistas en función de eso. Por supuesto que antes de comenzar la gira se establece cierta referencia, pero todos asumen que por lo general se recibirá un monto inferior, aunque si al circo le va bien no deberían haber excusas para pagar lo acordado. Para alivianar dicha incertidumbre, los dueños de circo ofrecen entre sus artistas/familiares las –codiciadas– ventas, que les permiten hacerse de un pequeño ahorro, que en el mejor de los casos incluso les alcanza para no gastar sus sueldos.

Lo importante, es que más allá de esta repartición, aunque los dueños utilizan la mayoría de los dineros en reinversión, la bonanza propia depende del éxito del circo en su conjunto. Por este modo de repartición, y más aún por los estrechos lazos familiares que unen a los artistas, la división entre “ellos y nosotros” es menos acentuada que en los circos grandes. Si se habla de un circo en sociedad que involucra la fusión de dos familias para dar rodaje a un mismo espectáculo, o de la incorporación de unos cuantos artistas familiares para llenar algunas vacantes, lo cierto es que en los circos pequeños hay un componente familiar que mantiene a raya la distancia entre dueños y trabajadores.

En los circos grandes, se dan contrastes dignos de mencionar en relación a la organización de los chicos pequeños. La planilla en estas empresas va desde las cincuenta hasta las noventa personas, lo cual implica que no todos los trabajadores del circo son familiares entre sí. Sin embargo, no por ello los circos grandes carecen del carácter familiar que se ha descrito. En la mayoría de los casos, el núcleo del circo, al cual se suman distintos artistas “foráneos” se compone de una familia extensa. Un gran cabecilla de avanzada edad es el dueño del circo y alrededor suyo se disponen hermanos, hijos y nietos, listos para ocuparse de labores artísticas o en trabajos externos a la pista. Este grupo de personas, es decir, la familia extensa asociada a un circo grande, son los artistas menos expuestos a las fluctuaciones del “mercado circense”, y con ello, a la movilidad que la mayoría (sea de manera individual o al alero de una familia) debe realizar si desean mantenerse activos dentro del rubro. Mientras un buen número de los artistas circenses año

a año (e incluso mes a mes) deben evaluar el estado de sus finanzas y la viabilidad del circo en el que están, aquellos artistas pertenecientes a una familia poseedora de un circo grande no se ven regularmente sometidos ni a la evaluación constante acerca de su rendimiento ni tampoco al riesgo inminente de tener que cambiar de circo (o de asociarse con otro) para mantenerse en rodaje durante la temporada siguiente. A partir de su condición de circo grande, tales empresas no sólo son capaces de asegurar continuidad a sus miembros nucleares, sino que también pueden ofrecerles las ganancias más elevadas del mercado¹⁸.

Semejante estabilidad beneficia a gran parte de sus trabajadores, pero es a los integrantes de la familia a quienes los circos grandes pueden ofrecer mayores seguridades. Pero, en tales circos, aquellos son casos excepcionales. Dada la cantidad de trabajadores de los circos grandes, y por muy extensa que pueda ser la familia alrededor del dueño, la mayoría de las personas que con cuyo esfuerzo se sostiene la temporada circense, no forman parte de la familia (consanguínea o por alianza) que actúa como núcleo del circo¹⁹. De ahí que exista en estos circos una lectura de las relaciones laborales que difiere de la visión que se encuentra en los circos más pequeños. La lógica de “si le va bien al circo nos va bien a todos” no es tomada de parte de los artistas de las grandes empresas como una descripción plausible de lo que en ellas ocurre.

<<Claro, ellos tienen contrato y qué se yo, para entrar tenés que marcar tarjeta y todo. En los circos de familia es más relajado. Si nos va mal, nos va mal a todos. Si nos va bien, nos va bien a todos>> (Artista, mayor de 30 años).

“Los dueños son los dueños y los trabajadores son los trabajadores” escuché varias veces en mis conversaciones con artistas de grandes circos. Dicha distancia se muestra en la modalidad en que se definen los sueldos de los trabajadores. Si en los circos más pequeños la ganancia propia oscilaba en función del éxito del circo, en las empresas más grandes los sueldos se definen con independencia de cómo le vaya al negocio. En la bonanza más plena y en una larga mala racha el trabajador recibirá lo que se definió a comienzos de la

¹⁸ Según los artistas, en los circos grandes reciben mayores ganancias no sólo porque haya un mayor precio a su número, sino porque tienen la oportunidad de presentarlo más veces, en el entendido de que el circo grande ofrece a lo largo de la temporada más funciones que un circo pequeño.

¹⁹ Por cierto, hay algunos casos donde el dueño y su familia no sostienen “ni de cerca” la totalidad de la empresa, siendo su principal soporte artistas contratados a sueldo, sin parentesco alguno con los propietarios.

temporada²⁰. Al mismo tiempo, cada labor hecha al margen de lo que figura en el acuerdo por trabajo específico (número en la pista o trabajo de producción) se cobra aparte. En estos circos cualquier apoyo extra al arreglo inicial se compensa con un monto que se decide de antemano. Evidentemente, con todo esto no asistimos a la conformación de intereses opuestos, entre dueños y trabajadores, pero sí a un “tono” distinto en las relaciones, esto es, a una distancia que difiere de la organización mancomunada observada en los circos más pequeños.

Mancomunidad y seguridad pueden ser ideas claves para entender la cohesión que existe alrededor de los circos pequeños, de un lado, y de los grandes por otro. En un caso, la intimidad de los lazos entre los trabajadores, al vincularse todos mediante lazos familiares, mantiene a raya las ansias por cambiar de empresa —siempre y cuando el circo en cuestión asegure la viabilidad mínima, tal que no lleve al cierre del circo—. En el caso de los circos grandes, la seguridad que implica no tener que evaluar todos los años si el circo seguirá funcionando y los pagos recibidos sin demora semana a semana, representan los aspectos más valorados. Todo esto puede dar la impresión de que aquello con lo que uno se encuentra a medida que se acerca a los circos tradicionales es un conjunto de células, más grandes o más pequeñas, que con sus mismos integrantes se distribuyen a lo largo de Chile. Pero lo cierto es que salir del circo en el que se trabaja para desempeñarse en otro es más la regla que una excepción.

Los circos grandes pagan más y ofrecen mayor estabilidad, de ahí que es menos probable que sean abandonados. Desde muy pequeños los niños que nacen en una familia de circo, son artistas circenses y cuando crecen nada más saben hacer eso, es decir, ser artistas de circo. Fuera de esta ocupación, prácticamente no tienen otra posibilidad laboral. Dicha situación, junto con el hecho de que la única entrada de recursos de un circo es la venta de entradas, permite que quien quiera abandonar un circo pequeño deba pensarlo dos veces. Al ser sabio que una vacante menos no puede reemplazarse fácilmente, el cambio de circo se vuelve más difícil, ya que ello supondría poner en riesgo la única fuente de trabajo de su familia más directa. Es así como se cierran varios circos. A pesar de ese costo, quienes se quedan ven con buenos ojos la partida de uno de sus cercanos, en la medida en que aparece como oportunidad de un mejor futuro. De esa forma, a nadie se le “cortan las

²⁰ Cabe mencionar que lo que se va a recibir está fijado (en la mayoría de los casos) tan sólo en un acuerdo de palabra entre el dueño del circo y un artista, no mediando para estos efectos un contrato escrito.

alas” y los artistas dejan en buenos términos su familia de origen, muchas veces con la esperanza de volver para retomar el negocio.

<<Si yo mismo quiero colgar la chalupa como le dije delante porque ya uno está viejo ya, y está muy malo, muy malo, y darle la libertad a los chiquillos, a los hijos míos que vayan, trabajen en esos circos más grandes, porque ellos son buenos artistas así que pueden trabajar en otro lado >> (Dueño, mayor de 30 años).

El único motivo para acabar de esa manera, además de haber tenido una mala temporada, consiste en haber sido incapaz de reemplazar a buena parte del elenco/familia que ha emigrado. Pero, usualmente, el final no es tan drástico y la incorporación de nuevos artistas a la propia empresa es fluida, dependiendo —por cierto— de la red de artistas-familia de la que puede disponer el propietario de un circo pequeño.

<<Yo me iba, en ese tiempo me iba a ir a Rengo yo, yo le dije, más encima es un pueblo que yo encontraba re grande pa’ nosotros, y me dijo “no, ándate no más, yo traigo a los chiquillos de allá y trabajamos igual”, así que llegó con la gente de él. Y ahora yo le mando a gente para allá, se cambiaron los papeles, claro>> (Dueño, mayor de 30 años).

No hará falta sumergirse mucho en las motivaciones de los artistas circenses para encontrar las razones de su partida. El motivo, indican, es acceder a mejores condiciones laborales, alcanzar la seguridad y los niveles de ganancia que los circos pequeños no pueden ofrecer. De ahí que los mejores artistas, cuyos números resultan atractivos desde un punto de vista circense, no tarden mucho en pasar a los circos más grandes²¹. Pero cuando los artistas comienzan a pensar en la posibilidad de abandonar sus pequeños circos familiares, en realidad, pretenden llegar al extranjero, a los circos internacionales. Como puede verse, semejante destino constituye un anhelo tanto para los artistas de los circos pequeños como

²¹ El proceso mediante el que los propietarios de circo identifican a los nuevos artistas tiene diversas modalidades. Durante la temporada los dueños y artistas tienen mucho contacto entre sí, lo cual hace que sea bastante frecuente que se observen las funciones de otros circos. Mediante esta forma y por las cotidianas conversaciones acerca de lo que otros hacen en el circo, los propietarios tienen una idea clara de los artistas que pudieran desarrollar números atractivos para sus empresas.

para quienes trabajan en circos grandes. Salir al extranjero, contratado como artista, representa uno de los principales objetivos de todos los artistas circenses²². Viajar o conocer mientras se trabaja en otro circo, según indican los artistas, es un elemento valorado de estas salidas. El incremento de las ganancias y la posibilidad de almacenar una cantidad importante de ahorro también son factores significativos, especialmente entre un conjunto de artistas que sabe que no podrán trabajar en la pista hasta una edad avanzada. Por eso, salir del país representa una buena oportunidad para ahorrar, sea para invertir a corto plazo o con miras a un futuro lejano.

Pero aún con la importancia de los beneficios materiales, la decisión de irse del país es tomada desde la conjunción de una serie de factores. De los artistas en edad de salir sólo unos cuantos lo logran, según se dice, aquellos que tienen “talento real”. Viajar fuera de Chile, contratado por un circo extranjero, representa la marca que timbra el “sello de calidad” de un artista. El éxito como artista de circo es incuestionable si la trayectoria profesional involucra un gran número de años en circos de Estados Unidos, Europa o Japón. “Aquel es bueno, mira todos los años que estuvo afuera”, se dice. A su regreso, tales peregrinos del circo, si bien no cuentan con privilegios exclusivos, son admirados como modelo de lo que hay que hacer. Lo interesante es que ninguno de los artistas con los que pude hablar, y que salieron al extranjero, estuvo afuera por un período excesivamente largo. Ocho años se considera mucho, de diez a quince un exceso. Pareciera ser que aquellas salidas que tanto ansían los artistas no se quieren hacer permanentes. El desarrollo de un artista, su trabajo en circos pequeños o en circos grandes, tiene a la vista el extranjero, pero una vez que se está fuera lo que asoma es el retorno. No se habla aquí de un retorno inmediato, sino de la idea de que el tiempo en el exterior cobra sentido en tanto posibilidad para *volver de otra manera*.

Llegar con más dinero es una opción, con más experiencia es otra. Una imagen que va en la línea de lo que quiero decir puede expresarse de acuerdo a aquello a lo que no se quiere retornar. Sería mala idea volver a hacer lo mismo que antes, siempre que “antes” equivalga a trabajar en un circo ajeno. Ello no implica que los artistas que salen, vuelven de

²² La permanencia en el extranjero de los artistas que logran salir varía de caso en caso. Una modalidad frecuente es salir por un breve tiempo (tres o cuatro meses) a distintos países cercanos (Perú o Brazil serían los más frecuentes) para instalarse el resto del tiempo en el circo de origen. En otros casos, los artistas se marchan durante periodos largos, cinco u ocho años trabajando en empresas circenses de países desarrollados como Estados Unidos o Japón.

tal forma que son incapaces de acostumbrarse luego a las condiciones de un circo ajeno. Lo que aquí está en juego no tiene tanto que ver con condiciones como con *situaciones*. La clave de lectura, creo, ha de buscarse más en aquello que deja de hacerse cuando en el circo se trabaja para otros.

Algunos apartados más arriba sostuve que a los circos no les era viable instalarse por mucho tiempo en una misma localidad. También señalé que las decisiones (cuando y hacia donde partir) eran tomadas por los dueños de circo según cierto plan prefijado y a partir de la fluidez con que se consiguieran las autorizaciones correspondientes. Todo esto implica que hay un conjunto de situaciones que no dependen de las manos de los artistas, una vez que son contratados por circos más grandes. Con respecto a los tiempos de cada función, el resto de las contrataciones, la repartición de los recursos; no tienen injerencia alguna. Ello no implica que los artistas quieran subvertir el orden de las relaciones que establecen al interior de un circo para tomar en sus manos todas las decisiones. Simplemente es la dependencia respecto de otros, en ámbitos como hacia donde se va, cuánto tiempo se está, etc. lo que se preferiría evitar. “Es que ahí hay que andar a la pinta del otro”, me dijeron muchas veces algunos artistas para indicar que, en realidad, hubieran preferido no depender de otros (el o los propietarios del circo) en cuanto a aquellas materias. Pero este es el “orden natural” de los circos grandes (empresas administradas por un dueño de circo), el asunto es que los artistas saben que muy distinto sería todo si se tuviera un circo propio.

En él, en efecto, podrían “moverse” según lo que ellos decidan, irse cuando consideren necesario (o quedarse si hay comodidad en el lugar), repartir los recursos según lo acordado entre los distintos miembros de la familia —“para que nada se pierda”—, diseñar las funciones y los distintos números según directrices propias, etc. Estos distintos ámbitos constituyen márgenes de decisión valorados, por el hecho de que utilizándolos pueden hacerse las cosas a partir de lo que se considera pertinente en cada ocasión. Pero lo decisivo, a mi modo de ver, junto con poder “andar a la pinta de uno” debe buscarse en el hecho de que aquello en lo que se desenvuelve uno mismo y la familia más cercana sea *propio*.

<<Eh, no sé ah, yo creo que... es que mira, yo creo que cada uno quiere tener su circo para estar con su familia, porque uno cuando está en otro circo se siente incómodo y dice “pucha, por qué no tener mi propio circo y mandar yo, y yo hacer lo que quiera con el circo y hacer lo que quiera”, no tener que andar en las paradas de nadie, porque a los circenses no les gusta andar a las paradas de nadie, son todos muy llevados a su idea, dicen “no, yo quiero esto y quiero esto”, y se van no más del circo y después sacan su circo”>> (Artista, menor de 30 años).

Cuando dije que el artista que sale, durante su estadía en el exterior, tiene en vistas el retorno, a lo que apuntaba era al ansia de montar un circo propio con los familiares más cercanos. El punto es consolidar un espacio entre sus padres y hermanos; el cual puede realizarse desde lo ganado (y ahorrado) fuera del país. En estos términos la figura del dueño es irrelevante porque lo importante es conformar una sociedad entre los más cercanos. Lo mismo puede decirse de aquellos artistas que tras largos períodos de bonanza, a costa de trabajar para un circo grande, comienzan a meditar si les alcanzarán los recursos para poner en funcionamiento una nueva empresa, o para aquellas familias que tras poner el circo en sociedad deben decidir si continuar o no con el negocio compartido. Ahora bien, este afán por sí mismo no da origen a las condiciones que posibilitan el surgimiento de nuevos circos. Si el momento del circo actual fuera precario en recursos probablemente se constataría un monopolio (del mercado circense) por parte de unos pocos circos grandes, en desmedro de la enorme cantidad de circos pequeños que actualmente se observan. El “caldo de cultivo” para la explosión de circos que actualmente existen, radica en la bonanza del momento actual y en el costo de los implementos mínimos para poner un circo en funcionamiento. Lo primero permite cierto ahorro y lo segundo hacerse del equipamiento necesario.

No obstante, el riesgo es grande ya que la situación actual, por mucho optimismo con que se vea, no deja de ser fluctuante. De ahí que la apuesta debe hacerse siempre con precaución. En rigor, tal vez, en la mayoría de los casos lo más rentable sea mantenerse como empleado en un circo grande, pero la idea es que iniciando un negocio propio se trabajará en algo que es “de uno”. Así, en aras esa situación, se lograrían sopesar algunas desventajas, en comparación a las condiciones que ofrecen los circos más grandes. Más

aún, si las ganancias que se consiguen en el circo ajeno son escasas, será aun más razonable embarcarse en una empresa propia. Todo ello permite que año a año, unos y otros decidan dar manos a la obra a una nueva empresa, dando origen a un nuevo circo, produciendo lo que muchos de quienes pertenecen al circo tradicional definieron como la creciente escasez de artistas.

<<Porque igual, hay un problema ahora, que donde el circo no es muy bueno en Chile, para los artistas, se juntan la familia de un artista circense, y saca su propio circo, entonces si tú ahora querí contratar gente acá, es súper escasa. Incluso hay varios circos que no han podido salir a trabajar porque no hay gente, me entendí', no hay gente pa' contratar ¿por qué? porque..., artistas, porque los artistas han sacado sus propios circos más chiquititos, me entendí', yo tuve que ir Argentina ahora a buscar gente">> (Dueño, mayor de 30 años).

La contracara de esa situación es generada por ella misma, pues en el entendido de que el mercado fluctúa, muchos circos deben evaluar la viabilidad de seguir, por ser incapaces de competir con los circos grandes respecto a los montos ofrecidos a los artistas más promisorios. En la misma línea, dado que cada familia requiere de sus miembros más cercanos para poner el circo en funcionamiento, los mismos artistas se vuelven más escasos, aumentando con ello el precio de su trabajo y la posibilidad de ser tentados más fácilmente por circos más grandes. Por eso, tampoco puede decirse que el afán de tener un circo propio es un motivo ciego. Ciertas circunstancias harían más conveniente postergar la propia empresa.

Toda esta situación habla a favor de un doble movimiento que hoy marcaría lo que — en un sentido laxo— podría denominarse la dinámica del circo tradicional en Chile. De un lado, un movimiento hacia afuera, suscitado por ciertas condiciones que fuerzan a los artistas a agruparse alrededor de los circos grandes, en busca de mejores remuneraciones. Por otra parte, un movimiento inverso, hacia adentro, posibilitado por los motivos que llaman a cada uno de los participantes del circo tradicional a formar, tarde o temprano, su propio circo. La dificultad para la determinación de un catastro de circos nacionales, puede leerse a partir de la inestabilidad del actual mundo del circo tradicional, provocada por el

doble movimiento que atrae artistas hacia los circos más importantes y que, al mismo tiempo, empuja a los distintos miembros a abandonar tales agrupaciones, para embarcarse en iniciativas que junto a los más cercanos, puedan considerarse propias.²³

Ambos movimientos ayudan a comprender la disposición que actualmente muestra el circo tradicional en Chile, los que junto con la descripción expuesta en la primera parte de este apartado constituyen puntos de apoyo para entender la heterogeneidad a la que hoy en día se asiste al mirar como los circos que se distribuyen a lo largo del país. Mas, con todo lo anterior, considero que aún no he dado con una interpretación que permita ver, más allá de todo lo que hasta ahora se ha podido mostrar, qué hacen quienes forman parte del circo tradicional.

3.2. Ayer, hoy y mañana

Para dar con lo que aquí se busca, habrá que ir más allá de las distintas formas con que los miembros del circo tradicional se mueven de manera práctica en el mundo del circo. Por el momento, y a partir de lo dicho, la forma de vida de quienes viven en el circo tradicional podría interpretarse, sin mayores problemas, según la hipótesis planteada capítulos atrás, y que implica entenderlo como un espacio donde los agentes, sin mediar mayor premeditación, buscan hacerse de determinadas recompensas. Sin embargo, la información expuesta hasta el momento no corresponde a la totalidad de los datos que en esta investigación se han logrado levantar. Por eso, a continuación, describiré un conjunto de hechos que van en otra dirección, desde los cuales, en conjunción con lo ya dicho, podrá decidirse hacia el final del capítulo, si definitivamente debe aceptarse la hipótesis de lectura que asemeja el sentido de vivir en un circo tradicional a la manera en que cada cual se relaciona con su fuente de trabajo.

²³ “En la actualidad (2010) existen aproximadamente cien circos que recorren Chile de Arica a Punta Arenas durante todo el año. Es difícil constatar estas cifras dada la enorme flexibilidad inherente a este oficio: los circos a veces se “guardan” por temporadas, se fusionan en ciertos tramos, de un circo puede desprenderse otro más, o bien cambian de nombre, recordándonos constantemente su desapego a cualquier forma de institucionalidad” (Ducci, 2011: 202).

3.2.1 Ayer

A través de diversos pasajes del último apartado he remarcado la dependencia que la actividad circense presenta respecto de su configuración en torno a familias o grandes clanes. Pero lo que hasta el momento he puesto en evidencia ha sido la relación entre las acciones de los distintos agentes en el circo y el funcionamiento de las empresas circenses, mas no la significación que tienen tales acciones para quienes, *en tanto personas*, forman parte del circo tradicional. La mayoría de quienes viven del circo tradicional han *nacido y crecido en él* circo. Como indiqué anteriormente (capítulo I), el circo tradicional en Chile hoy en día se muestra de tal manera, a partir del trabajo de por lo menos cinco generaciones de artistas circenses. Ese transcurso, por cierto, involucra también la incorporación de personas desde afuera; pero para la gran mayoría de quienes hoy trabajan en un circo tradicional, el asunto tiene un matiz familiar, generacional. Ellos fueron criados con la idea de que lo que había que hacer en la vida era dedicarse al circo. Uno de los rasgos que más me llamó la atención durante el tiempo que mantuve contacto con la gente del circo tradicional, fue que los niños y niñas²⁴ que crecían en una familia circense no sólo quieren ser cuando grandes lo que son sus padres, sino que desde temprana edad, efectivamente, lo son. A los siete u ocho años muchos niños salen por primera vez a la pista, no sólo acompañando un número artístico de algún pariente cercano, sino incluso con una rutina propia. Los juegos infantiles con hermanos, primos o amigos, en este mundo corresponden a las rutinas que más tarde serán presentadas en la pista. El carácter lúdico que adquieren dichas expresiones, indica que formar parte a temprana edad del grupo que activamente monta una función es vivenciado como un hecho “natural”.

<<Prácticamente, cualquier niño lo primero que aprende a hablar es qué es lo que va a hacer cuando grande, el niño va a ser trapecista, 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, el va a ser trapecista, o le roba la chalupa al

²⁴ En lo que sigue, ocuparé la expresión “niños” de manera neutral (y no apuntando al género masculino), para referirme tanto a niños como a niñas. Lo mismo con respecto a “padres” e “hijos”.

papá, la niña le roba los cosméticos, entonces prácticamente nosotros venimos con esa vocación”>> (Dueño, mayor de 30 años).

Sencillamente es lo que hacen quienes viven en el circo. Tal como no existe duda alguna en torno a qué se quiere ser cuando grande, para las personas del circo tradicional tampoco se presenta aquel momento en que, de pronto, hay que preguntarse qué hacer el resto de la vida. Más que una opción, semejante actividad representa lo que hay que hacer, aunque lejos de presentarse como obligación moral, se da como consolidación de lo que ya se es. Los primeros trucos, y rutinas de circo son elaborados por los niños de manera espontánea, mirando a sus padres, con la misma naturalidad con que otros niños juegan con una pelota. Como “el payaso más pequeño del mundo” era presentado el número de un niño en uno de los circos donde pude hablar con gente, cuya edad era de cuatro años.

A muchos de quienes no nacimos ni hemos crecido en un circo se nos dijo, en muchos casos, que había que dedicarse a algo “serio” y dejar alguna disciplina artística, -- en caso de tener algún interés en ella— simplemente como pasatiempo, pues antes de eso estaban los estudios. Pues bien, en el circo los primeros juegos son los mismos que luego posibilitarán ganarse la vida. Aquí, la herencia que se le deja a los hijos, las armas que se sus padres les brindan para valerse en la vida, son el aprendizaje de una o más disciplinas circenses.

<<Ponte tú a las once de la mañana hasta las una, ellos ensayan, se hace ensayo, un poquito de elongación y después les pongo video, “mira ve este video, el del número así, así acá, y podís 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 pa’ 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).

Por supuesto, ello implica que los padres de los niños que nacen y crecen en un circo no hacen mayor esfuerzo por desviar a sus hijos de lo que podría considerarse su “trayectoria natural”. Las actuales exigencias que desde afuera se plantean para que, a diferencia de tiempos pasados, los niños vayan a la escuela —y que bien retrata Carrión (2006)—, jamás llegan a ser alternativas concretas frente a la condición de artista de circo²⁵. Existe el anhelo de que prontamente el hijo sea un artista y que más tarde sea uno de los mejores; y son los mismos padres quienes mediante la enseñanza encaminan a sus hijos a esa condición. Desde temprana edad, se observan las cualidades del niño, esto es, si posee el carisma de un payaso o la agilidad de un trapeceista. El orgullo que presencié por parte del padre del “payaso más joven del mundo”, me permitió ver que los niños son criados *para el circo*. Ya a una edad más avanzada, los ensayos forman parte de una rutina habitual y los propios padres diariamente son encargados de velar por su cumplimiento. No obstante, ello es un tanto innecesario ya que los niños por su propia iniciativa se reúnen a practicar.

Lo importante es entender que todas estas imágenes, lejos de reflejar la preparación que un grupo da a sus integrantes de menor edad para la ocupación que deberán desempeñar durante su vida adulta, indican que quienes forman parte del circo tradicional *siempre han sido ahí y no han llegado de pronto, ni paulatinamente*. Cuando un artista dice que nació en una carpa de circo, en vez de afirmar que físicamente vino a la existencia en tal espacio, lo que indica es que su vida entera está atada a ese mundo, es decir, que en el fondo ha *sido desde siempre en él*. Efectivamente, quienes forman parte del circo tradicional no pueden *llegar a ser* circenses puesto que desde siempre lo han sido.

La manera con que los miembros del circo tradicional se refieren a los participantes del denominado “circo contemporáneo” debe leerse a partir de esta descripción. Para los primeros, lo segundo serían “aparecidos en los circos”, su inmersión en las artes circenses habría sido una elección y no lo que siempre se ha sido. Semejante origen, según indican, marca diferencias radicales en la manera en que son artistas. Por mucha capacidad técnica que se les reconozca a quienes forman parte del circo contemporáneo, difícilmente se les reconocerá el talento natural y el ángel característico del artista que ha nacido y crecido en un circo tradicional, mediante el cual es capaz de encantar al público.

²⁵ De todas formas, la escolaridad de los artistas circense más jóvenes muestra niveles superiores a lo que registraban las generaciones anteriores (CNCA, 2013).

En oposición a los artistas de circo contemporáneo, atribuir a quienes pertenecen al circo tradicional un “antes del circo” carece de sentido, puesto que todo su *haber sido* es en él. A diferencia de las profesiones modernas, a las cuales –sin negar todos los condicionamientos basales relativos al lugar de origen— *se llega*, por ejemplo, a través del sistema educacional, quienes forman parte del circo tradicional no se han puestos ellos mismos ahí mediante uno u otro proceso, sino que al contrario, como diría Heidegger, han sido arrojados, desde su nacimiento, en el circo.

3.2.2 Hoy

Las implicancias del carácter heredado de la condición de artistas circense permiten entender que, para las personas que conforman el circo tradicional, no hay algo así como un “afuera del circo”. Provisoriamente, y según la descripción expuesta recientemente, ello quiere decir que los artistas circenses están en el circo desde siempre, y en cuanto tal, no son ellos quienes se han puesto ahí, eligiéndolo, por ejemplo, como profesión, oficio o hobby. Pero la manera en que ellos están en el circo tradicional, además de permear la totalidad de su pasado, rebosa por completo su presente, en el entendido de que para quienes forman parte del circo tradicional todo mundo compartido es en el circo.

La manera más inmediata de vislumbrar el alcance de semejante indicación es atender a la organización que los artistas circenses hacen de su año. En estos términos, sería fácil dar cuenta de la inmersión total de los artistas en el circo atendiendo al período en que, viajando de localidad en localidad, llevan a cabo funciones dos o tres veces al día, cuatro o cinco veces por semana. Debido a la extrema periodicidad con que se debe dar inicio a una nueva función, es claro que durante este período los artistas se encuentran ocupados la mayor parte del tiempo en actividades relativas al funcionamiento del circo. Por eso, tal vez se deba examinar el período entre temporadas, suponiendo que durante él, presumiblemente, los artistas pueden desconectarse de su vida en el circo.

Como ya se dijo, la temporada anual involucra un período de detención de unos pocos meses (desde fines de abril hasta las vacaciones de invierno del año escolar). 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 a lo largo del año tienen en actividades relativas al funcionamiento de sus empresas, todo lo que realizan en este período tiene como horizonte su desempeño dentro del circo. Los dueños de las empresas circenses, por ejemplo, tratan de consolidar su planilla anual de artistas, sea renovando a aquellos que podrían ser tentados por circos más grandes o negociando con artistas de otros circos que, según se cree, serían capaces de desarrollar la temporada siguiente un número atractivo para la propia empresa. Elementos tan domésticos como coser la carpa o soldar las galerías se realizan entre temporadas. De la misma manera, cualquier inversión en el negocio se materializará aquí; los ahorros que en forma de excedente se obtuvieron a lo largo del año se gastan durante este tiempo, para que las mejoras puedan verse en todo su esplendor a comienzos de la nueva temporada.

<<También llegan puro 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 pa' pintar, o sea todo lo que se deterioró en el verano, reponerlo porque si no hací eso ahí que se quebró una treja, 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).

Al igual que los dueños de circo, los artistas utilizan el período entre temporadas para preparar aquello que se verá el próximo año, y que en su caso corresponde a los elementos de su puesta en escena. Conscientes de que no se puede llegar a la misma localidad, al año siguiente con un número ya visto, durante su asentamiento en un lugar, por fugaz que sea, los artistas circenses se dedican a la preparación de nuevas rutinas. El período entre temporadas es el tiempo para poner en práctica las ideas que vinieron a cada cual a lo largo del año. La estructura definitiva de un número artístico y los ensayos que les darán cuerpo se materializarán durante dicho asentamiento, para ser presentados a lo largo de la nueva temporada. Renovar la puesta en escena, también implica modificar el vestuario, los juguetes, la música etc. Todo este complejo es redefinido en los meses en que la gira se detiene. Así, 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.

Lo que de buenas a primeras parecen ser las “vacaciones” de los artistas circenses, esto es, el período en que se desconectarían de la rutina que, aun cuando se desplacen con periodicidad de lugar en lugar, logran estabilizar a lo largo del año, visto con atención, se muestra como un lapso de tiempo estructurado completamente en función de la temporada. Como en cualquier período vacacional se hace lo que no puede llevarse a cabo el resto del año; la diferencia radica en que para quienes forman parte del circo tradicional estas actividades, que de acuerdo a cómo se vive habitualmente no pueden realizarse, se estructuran con arreglo a su rutina anual, es decir, en función de lo que se necesita para desempeñarse de mejor manera durante el año. En ningún caso se busca ni —menos— se produce un abandono de este “foco”, más bien, se llevan a cabo actividades que permiten su realización y que debido a la manera en que se vive durante la temporada, se ven fácticamente imposibilitadas. Los desplazamientos periódicos dificultan reparar la infraestructura que pudiera dañarse durante el año, la realización de funciones dos o tres veces al día, cuatro o tres días de la semana obstruye la preparación de rutinas distintas a las que se están presentando. Las vacaciones —según se dice— son más provechosas mientras mayor sea la desconexión que puedan suscitar con respecto a lo que se hace habitualmente. La idea es olvidarse y desconectarse, al menos por un momento, de aquello en lo que se está ocupado la mayor parte del tiempo. Al contrario, para quienes forman parte del mundo del circo tradicional, el período en que su rutina habitual se ve detenida, a saber, cuando son suspendidos sus desplazamientos y funciones, es tanto o más provechoso cuanto más estrecha es su conexión con lo que se hace el resto del año. La diferencia entre lo que se hace habitualmente y el período entre temporadas es tan sólo “superficial” —reducida a unas cuantas situaciones— ya que en uno y en otro momento los artistas circenses *no dejan de estar absorbidos* por el mundo del circo, estando, de cierta manera, inmersos en ocupaciones relativas a su funcionamiento.

<<Yo estoy acostumbrado a eso, yo, eh, a mí me dicen, “oye dónde vamos a estar”, aquí dónde estamos ya llevamos como un mes y estamos aburridos, ya queremos ya volar, me entendí uno no es para estar así, salvo que, nosotros tenemos casas, en

Talca tenemos parcela, tenemos de todo, pero tú creí que llegamos a la casa, no uno llega y de ahí partimos pa' Santiago, un circo anda pal norte allá voy a visitar al circo que está allá. Entonces es así es chicharra uno, anda pa' todos lados">>> (Dueño, mayor de 30 años).

Tal como la forma de vida de quienes forman parte del circo tradicional no cesa de estar sumida en *ocupaciones* relativas al movimiento de sus empresas, tampoco los artistas dejan de estar *en medio de* otros, también pertenecientes al mundo del circo²⁶. Es indudable que durante el período en que los circos despliegan su marcha a lo largo del país los artistas conviven con otras personas que también forman parte de un circo. Los constantes traslados implican viajar en compañía de artistas y la instalación en un espacio involucra vivir entre ellos, manteniendo las instalaciones en que se duerme y se realizan las labores más domésticas a escasos pasos de distancia. Es cierto que en este mundo también hay espacios privados, donde se duerme sólo con la familia nuclear y se cocina nada más que para esta (*trailers* o casas rodantes), pero las actividades propias del desarrollo de la actividad circense involucran de suyo el trabajo con otros. Armar y desmantelar una carpa, conseguir un espacio habitable, publicitar las funciones a través de diversos medios o diseñar y ensayar una rutina, son prácticas que además de ser realizadas sólo por el trabajo asociado entre artistas circenses, constituyen actividades en las que están ocupados la mayor parte del día.

<<Lo del circo es todo grupal, todo tiene que ser en equipo, una sola persona no puede armar y desarmar el circo, una sola persona no puede hacer una función de circo porque hay una persona que está encargado del sonido, un encargado de la puerta, un encargado de la iluminación, un encargado de vender las entradas, otro tienen que cuidar a los artistas, otros son los que pasan los aparatos a los artistas, están los payasos que hacen su parte, los artistas, y así>> (Dueño, mayor de 30 años).

²⁶ La particularidad de la forma de vida asociada al circo tradicional ha de entenderse en su sentido más profundo a partir de la noción de “mundo compartido”, más que de su inmersión en ocupaciones circenses, pues hoy es claro que en muchos campos descritos por Bourdieu la relación que se adquiere con la fuente de trabajo diluye, muchas veces, las fronteras entre el tiempo productivo y el tiempo de ocio.

Por eso, y en función de dar con la manera en que quienes forman parte del circo tradicional *están juntos*, es pertinente consignar —nuevamente— al período entre temporadas. Durante la mayor parte del año es claro que los artistas de circo viven en medio de otros artistas, pero quizás no siempre sea así. Pocos párrafos atrás dije que el período de tiempo en que se suspenden las giras y funciones es estructurado con arreglo a las condiciones que permitirían un buen comienzo la temporada siguiente. La generación de dichos elementos, como recién indiqué, únicamente es posible a partir del trabajo compartido. Ello da la primera pista de que aun en ausencia de las funciones y las giras, los artistas de circo no dejan de vivir con personas de su misma condición, es decir, con otros artistas circenses. Aquel refugio al que me referí, hacia el cual se retiran los artistas cuando llega el fin de la temporada, lejos de habitarse por una familia nuclear es ocupado por grandes clanes circenses, formados por familiares y amigos cercanos (compadres, también circenses). El único momento que una familia nuclear podría considerar propio, en la medida en que se da la oportunidad para no convivir tan estrechamente con el resto de los miembros del circo, es pasado por completo en compañía de otras familias circenses, que en conjunto forman los grandes clanes que son la matriz de la que se nutre el circo tradicional. Lejos de dispersarse las distintas familias en un espacio particular, aprovechan el tiempo con familiares que, si bien muchas veces no se desempeñan en el mismo circo, también son artistas circenses. Cuando con un tono gracioso los artistas de circo afirman “aquí vivimos todos juntos”, no indican que dicha situación se de en instancias particulares, sino que a cada momento están en ello.

<<Porque yo prefiero tener un artista que sea más o menos pero que tenga un buen vivir, imagínate nosotros vivimos las 24 horas del día juntos, cada uno en su casa rodante, pero compartimos todo el día, entonces eso es re importante, el buen vivir, la buena convivencia a diario. Nosotros viajamos juntos, estamos todo el día juntos, trabajamos juntos entonces prefiero tener un artista que no sea tan bueno, pero que sea de buen vivir. A uno que es súper bueno y que me revuelva todo el gallinero>>
(Artista, mayor de 30 años).

El carácter de dicha forma de vida, por cierto, no implica prescindir de todo contacto con personas ajenas al mundo del circo. 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. Y puesto que ocupan periódicamente espacios que no son propios, tal como indiqué, deben negociar con sus dueños, quienes, como se dijo, no pertenecen al mundo del circo (funcionarios municipales, administradores de *malls* etc.). Por mucho que semejantes contactos sean inevitables, para los miembros del circo tales personas dan origen a relaciones sumidas en la indiferencia, donde no hay vínculo alguno, fuera de una transacción. Frente a quienes no han estado desde siempre en el circo, los artistas circenses, simplemente, “pasan de largo”. Y es que para quienes forman parte del circo tradicional, cada uno de sus vínculos significativos se da entre miembros de su mismo mundo.

Al respecto puede pensarse que lo mismo ocurre con cualquier persona que esté inmerso en uno de los campos modernos descritos por Bourdieu. Según ha mostrado este y otros sociólogos, los amigos y las parejas regularmente (a partir de la red de contactos y los intereses de cada cual) se encuentran entre quienes tienen la misma profesión (o alguna afín) a la propia. En esos términos, los vínculos significativos que cada cual forma a lo largo de su vida se dan entre quienes poseen un nivel de capital económico y cultural parecido, al tener una posición similar dentro del espacio social. El asunto es que cuando sostengo que los artistas circenses viven exclusivamente entre personas pertenecientes a su mundo, quiero decir que *cada uno* de los vínculos relevantes que contraen a lo largo de su existencia se materializa con miembros del propio “gremio”. Ya dije, mediante el realce del carácter familiar-generacional del circo tradicional, que los padres de los artistas circenses son de su misma condición. Ser circense es una condición heredada, a partir de la que se entiende que quienes forman parte del circo tradicional han sido siempre ahí. Pero además, los juegos de infancia se comparten con hermanos, primos o parientes más lejanos, pertenecientes también al mundo del circo. Las primeras amistades, con quienes se llevan a cabo las travesuras de niño se dan entre personas con un historial análogo, es decir, entre quienes también provienen de una familia circense. Con quienes se comparten las primeras salidas nocturnas o se toman los primeros “tragos”, pertenecen, a su vez, al circo. Y es que, en efecto, tales vínculos perduran durante toda la vida y en la práctica se viven con la

misma intensidad con que se relacionan quienes poseen un vínculo natural (sanguíneo). La institución del compadrazgo da cuenta de ello. Como bien sostiene Oxman (2009), el compadrazgo permite consolidar a nivel familiar aquellos estrechos y perdurables lazos de amistad. Otorgando 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>> (*Ibíd*: 65). Dicho nombramiento —siendo mucho más que eso— adquiere una importancia práctica en tanto los comportamientos entre padrino y ahijado son equivalentes y muchas veces más afectuosos que los que se dan entre quienes poseen un vínculo consanguíneo, en una relación, por ejemplo, entre tíos (o tías) y sobrinos.

Así como las amistades adquiridas a lo largo de la vida se encuentran todas ligadas al mundo del circo, lo mismo ocurre con los vínculos amorosos. Los incipientes coqueteos, el primer beso y los primeras “pololeos” se dan entre artistas circenses. Estas relaciones acaecen naturalmente y obedecen a la práctica que diariamente desarrollan quienes forman parte del circo tradicional.

<<A bueno, bueno, eso ocurre siempre, es que siempre, llamase 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 pal circo de él, por ejemplo, el caso mío, mi yerno él 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, pa’ mi es bakán>> (Dueño, mayor de 30 años).

El hecho de convivir distintas familias en el circo permite que —aun cuando los circenses todos se consideren una familia— existan un conjunto de individuos “disponibles” para formar pareja, o en términos de Lévi Strauss (1981), hombres y mujeres que viven en cercanía y que no tienen vínculos sanguíneos directos estando sometidos unos para otros a la prohibición del incesto. Si el circo es muy pequeño y se forma sólo de una pequeña

familia extendida, aquellos vínculos también se producen, pero esta vez de manera subsidiaria a las instancias en que se reúne toda la “familia del circo”²⁷. Pero lo cierto, es que aquellas circunstancias se dan por sí solas, a lo largo del año, en las reuniones que diaria o semanalmente se tiene con amigos de amigos, todos pertenecientes a la “red” de artistas circenses chilenos. Cada artista circense joven, sea hombre o mujer tiene acceso a una amplia red de potenciales parejas dentro del circo, el cual es luego materializado con la consolidación de los distintos tipos de uniones (pololeos o matrimonios). De esta forma, entre los artistas circenses, como plantea Oxman, se encuentran todos los rasgos de una configuración endogámica.

<<La endogamia en los circos es un resultado de los mecanismos de alianza establecidos entre las familias a modo de crear un sistema diferenciado de intercambio matrimonial que les permitiera un control sobre la reproducción social del grupo, generando redes de apoyo y solidaridad a la vez que sentando las bases para la creación de un imaginario simbólico y de adscripción identitaria>> (Oxman, 2009: 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, cuando se hablaba de relaciones amorosas muchas veces escuché “mi pololo trabaja en otro circo” o “conocí a mi esposa porque ella trabajaba en el circo de mi tío”.

De cierta manera, todos quienes en la actualidad forman parte el circo tradicional en Chile se conocen entre sí —o al menos “de reajo” saben quién es quién—, lo que en la práctica 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, lo cual posibilita referirse al circo tradicional en el país como a una “gran familia”. Por supuesto, como en cualquier orden social existen excepciones, y se ven uniones entre artistas circenses y gente que proviene de “afuera”. El asunto es que estos casos siguen

²⁷ Actualmente, en nuestro país, el campeonato de fútbol o las premiaciones para elegir a los mejores números de la temporada, representan oportunidades para dar origen a lazos amorosos entre jóvenes circenses pertenecientes a diversos circos.

siendo excepcionales, y su número es mantenido a raya, además de lo dicho, 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 como familia ligada al circo. De ahí que, de parte de los padres, exista una inclinación a posibilitar preferencialmente matrimonios entre su descendencia y otros miembros del circo. Sin embargo, con todo, tales uniones a veces ocurren y la persona foránea es incorporada rápidamente a la estructura social-laboral del circo (mediante un vínculo matrimonial que posibilita su incorporación a una familia o clan desde una relación de alianza), llevándose a cabo cierta “asimilación” a la condición de circense. La situación inversa prácticamente no ocurre — aunque, por supuesto, se encuentran casos —, es decir, que el artista de circo saliendo de él, comience a vivir como lo hacen quienes son ajenos al mundo del circo.

<<Es más fácil que se acostumbra una persona de afuera a nosotros, que nosotros nos acostumbremos afuera, es complicado, yo no me podría acostumbrar afuera ni cagando. 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 (prohibir expresamente la relación con tal o cual afuerino), ya que de forma espontánea todos los contactos relevantes en la vida de los artistas de circo son absorbidos por personas que ostentan su misma condición. Cuando sostengo que tales vínculos se generan espontáneamente, quiero decir que tienen por base la forma de vida de quienes forman parte del circo tradicional y no un plan deliberado de ciertos individuos. Los artistas de circo tradicional, como se he indicado, nacen y crecen entre artistas circenses, viviendo unos *con* otros, haciendo todos las *mismas cosas*. Por otra parte, fuera del circo, según indican ellos mismos, los artistas circenses son vistos como extraños, y son conscientes desde temprana edad (cuando comienzan a asistir al colegio) de la diferencia dese la que se los trata. Semejante forma de vida, circunscrita a sus propios miembros y encasillada desde

afuera, propicia que más allá de las diferencias de rol y estatus, los circenses se consideren formando parte del *mismo mundo*.

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. La red que conforman los artistas de circo se basta a sí misma, pues todo lo que para ellos puede resultar relevante es satisfecho dentro de ella. Más que un espacio suficiente donde, como en un mercado se encuentra todo lo necesario, el mundo del circo tradicional es para los artistas circenses la única esfera donde *se sienten en casa*. Fuera del mundo compartido con otros miembros del circo, el artista circense no se siente parte de nada. De ahí su prácticamente nula relación con otros ámbitos de la sociedad. Su escasa participación en agrupaciones políticas o en movimientos religiosos ha de leerse en estos términos²⁸.

<<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 cualquier proyecto político (o religioso) es necesario partir de una base común entre unos y otros, de un conjunto de elementos comunes mínimos. Por eso, para un grupo de personas cuyo mundo compartido comienza y termina entre quienes han estado siempre en el circo tradicional, no hay participación posible en aquello que se considera el espacio público. Los ámbitos significativos, que constituyen la base de cualquier proyecto colectivo, en su caso, se reducen a los lazos entre quienes siempre están en medio del circo, ocupados en actividades relativas a su funcionamiento. La ausencia de cualquier vínculo fuera de la red de miembros de circo, lejos de indicar que los artistas de circo viven juntos durante toda la vida, habla a favor de que para ellos *todo mundo en común tiene como principio y fin la comunidad formada entre quienes, al ocuparse de las mismas cosas, en medio de las mismas personas, forman parte del circo tradicional*.

²⁸ Los estudios han llamado la atención sobre la nula importancia que los artistas circenses atribuyen a la política (Ducci, 2011; Oxman, 2009; CNCA, 2013). 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. El rechazo de toda ayuda por parte de la autoridad, aun cuando pueda contribuir a su subsistencia, a mi modo de ver, debe leerse desde esta noción, de que para los circenses todo mundo compartido comienza y termina entre quienes, de una u otra manera, forman parte del circo tradicional.

3.2.3 Mañana

Las personas que pertenecen al circo tradicional han nacido y crecido en él, criados por gente que forma parte de ese mismo mundo. Aquellos no han llegado al circo por elección propia, a partir de un paulatino adentramiento o desde una inmersión repentina y profunda. Por mucho que quienes a cierta edad han arribado a ese mundo, afirmen que desde pequeños han estado en estrecha conexión con el circo, o que ingresaron a él a partir de una experiencia “mística” en una carpa —enamorándose del circo—, lo cierto es que *lo que son no va con ese espacio*, puesto que, de una u otra manera, estando ya en cierta condición (afuera del circo), arribaron *luego* al mundo del circo tradicional. Por eso, puede decirse que estas personas no han sido siempre en el mundo del circo, y que ellos, de cierta forma, *se han puesto* ahí. Al contrario, quienes mediante vínculos generacionales pertenecen al mundo del circo tradicional siempre han sido en él y, en cuanto tal, no se han puesto a sí mismos en su mundo. Lo que me interesa indicar ahora es que junto a esa condición de haber sido siempre en el circo, también es posible establecer para los artistas circenses una indicación acerca de que todo su *poder ser* es en el mundo del circo.

Según Bourdieu, es claro que las estructuras que los individuos incorporan a partir del nacimiento (*habitus*) desde que son socializados en un espacio, nunca se pierden. Aquellas, como un tatuaje, se adhieren a estos, acompañándolos durante toda su vida. El mismo autor sostiene que el *habitus* no sólo se fija a los individuos, sino que ellos son, en efecto, dicha estructura, estructurante y estructurada (Bourdieu, 2007). Pero esta estructura no determina las posibilidades fácticas en que las personas son. En efecto, en la vida, las personas pueden tomar o dejar atrás ciertas posibilidades. De acuerdo a Heidegger (1998) esto significa que la cuestión de la existencia (qué ser) se resuelve en el existir mismo, y por muy interiorizada que una se encuentre una estructura “tener que ser” no deja de ser un imperativo. Ahora bien, nadie se mueve en la existencia evaluando de manera temático-teórica todas las posibilidades que podrían actualizarse, al contrario, estas no aparecen como tal sino en tanto responden a un *para qué*, relativo a las ocupaciones en las que cotidianamente cada cual se encuentra. La ocupación en un mundo aparta la vista de (todo) lo posible, reconduciendo el horizonte futuro atendiendo a para qué es posible. Desde esta perspectiva las posibilidades, si bien no determinadas por, aparecen desde y para un determinado mundo (*Ibíd*).

En el caso de quienes pertenecen al mundo del circo tradicional reparar en la dimensión relativa a su poder ser (futuro), involucra no tanto evaluar hasta donde es posible observar proyectos cuyo destino no sea el circo tradicional, sino más bien examinar si hay alguna presuposición de sí mismos que al mismo tiempo no suponga al circo. Una respuesta negativa a semejante cuestionamiento no está ganada de antemano pues, todavía considerando lo que se ha caracterizado como el *haber sido siempre en* y el *estar en medio* del mundo del circo de los artistas circenses, podría ser el caso que quienes nacen en el circo tradicional no expresen todo proyectarse en el mismo mundo en que han crecido, así como muchos de quienes viven en un medio que consideran desfavorable pretenden abandonarlo cuanto antes, sustrayéndolo de todos sus proyectos.

Efectivamente, la forma de vida en el mundo del circo además de estar marcada por elementos “románticos”, como, según indican los mismos artistas, la “adrenalina” que implica salir a la pista, el regocijo que causa el aplauso del público o el enriquecimiento personal que reporta viajar y vivir en innumerables lugares; también está marcada por situaciones menos “atractivas”, relacionadas a lo que los artistas llaman la pobreza en la que crecieron. Durante mis conversaciones con quienes forman parte del circo tradicional muchas veces me dijeron que la estación “más triste” para el circo es el invierno, porque el frío y la lluvia propios de dicha estación no lograban muchas veces ser contenidos por la infraestructura circense.

<<Mi último pensamiento era ser de circo, y de hecho yo hablé en contra del circo en un momento, porque yo le echaba la culpa al circo de las penurias que pasaba, y le echaba la culpa al circo de que pasáramos frío, de que nos lloviéramos, de las necesidades alimenticias...>> (Dueño, mayor de 30 años).

La carpa llovida, los pies mojados y la falta de cobijas para combatir las bajas temperaturas, forman parte de los recuerdos de gran parte de quienes hoy en día conforman la familia del circo tradicional. Por eso, muchos de ellos, en la actualidad muestran un 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 prioridad. A partir de esas

circunstancias no sería raro encontrar un conjunto importante de personas cuya meta al llegar a la madurez sea abandonar la vida en el circo. Dichos ejemplos son posibles —y por cierto existen, aunque minoritariamente—, dado que aun cuando los artistas hayan sido “arrojados al mundo” en el circo y se mueven constantemente en medio de ocupaciones y personas pertenecientes al mismo ámbito, su poder ser, lejos de estar determinado, siguiendo a Heidegger, se hace a cada instante. El asunto es que aun con esta indeterminación basal, a partir de diversas características de la forma de vida en la que se desenvuelven los artistas circenses, es posible decir que todos sus proyectos se estructuran en miras a su vida en el circo tradicional y escasamente con arreglo a alguna situación que pueda darse de manera paralela al mundo en que nacieron y fueron criados.

Más arriba dije que el mismo hecho de que los artistas circenses durante la temporada tuvieran que realizar funciones con extrema periodicidad, permitía que cada una de sus ocupaciones se estructurara con arreglo a semejante actividad. Sin negar la presencia de momentos dedicados al ocio, el día de los circenses comienza y acaba en actividades relativas al funcionamiento de sus empresas. Ensayar dos veces al día, repartir la publicidad sobre las funciones y afinar detalles de la infraestructura (entre otras ocupaciones) forman parte de la rutina de los artistas de circo. De la misma manera, el período entre temporadas se organiza por completo en función de lograr un estreno más vistoso que la forma en que se terminó el año anterior. De ahí que el poder ser de los artistas circenses se “pierda” en ocupaciones relativas al mismo circo. Ellos se hayan inmersos en *lo que se hace* dentro de este mundo, en la manera *cómo se hacen* cada una de esas cosas. Sin embargo, lo mismo podría decirse, según Bourdieu, de quien se desempeña en cualquier ámbito; todos actúan desde cierto estado interpretativo, relativo a cómo se hacen las cosas, y su relación con las prácticas luego alcanza tal grado de familiaridad que simplemente, actuando como hay que actuar, se aseguran los resultados esperados. Por eso, la particularidad del modo de proyectarse de los artistas circenses en el circo tradicional, junto con elementos relativos a su cotidianidad, puede entenderse atendiendo a un hecho ya retratado, definido como el doble movimiento que se ve hoy, compuesto, de un lado, por la movilidad de los artistas “hacia afuera” de su unidad familiar, buscando circos que les ofrezcan mejores condiciones laborales y, de otro, por un movimiento “hacia adentro” que los lleva a reagruparse en torno a su familia, en empresas más pequeñas pero consideradas propias.

Sobre el primer movimiento de inmediato salta a la vista algo de luz: los artistas buscan aquellos 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? Alguien dirá que tal anhelo no necesita ser explicado, pues así como cualquiera quiere ser dueño de la empresa en 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 ausencia de una comprensión en torno al sentido de vivir en un circo tradicional.

Como se dijo anteriormente, a pesar de las fluctuaciones monetarias que involucra consolidar una empresa circense desde cero con un circo propio, representa el anhelo último de los artistas. En muchos casos, las regalías monetarias de esta opción son inferiores a las ganancias que pueden hacerse trabajando para otros en los circos grandes, por eso, no puede entenderse dicha práctica desde una lógica economicista. Debido a todas las circunstancias relativas a la tenencia de un circo pequeño, quedan vedadas las ciudades y espacios desde los que puede accederse a una mayor cantidad de público y, por ende, de recursos. Obviamente, se debe presumir cierta capacidad de producir lo necesario para la subsistencia, de lo contrario nadie se embarcaría en una empresa de ese tipo. El punto es que mientras las ganancias que reporte un circo grande no sean excesivamente superiores a lo que pueden generarse en un circo propio, se preferirá esta segunda opción. Los alicientes asociados a un circo propio han de entenderse atendiendo al hecho de que todo anhelo (cotidiano o último) de los artistas circenses tiene como horizonte su vida y la de quienes los rodean en un circo.

La carpa de circo, junto con ser el ámbito que permite echar a andar toda la “maquinaria circense”, en tanto lugar apto para la realización de funciones, es el espacio alrededor del cual los artistas circenses hacen su vida. Al alero de la carpa se duerme, se cocina, se cría a los hijos, se celebran las fechas importantes, se cultivan amistades, etc. Por muy privados que puedan considerarse ciertos espacios (*trailers* o casas rodantes de cada familia nuclear), no pueden sustraerse a la dinámicas generadas a su alrededor, esto es, a todo lo que, según he indicado, conlleva acompañar la marcha de un circo tradicional a lo largo del país. En estos términos, 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, dejar los vínculos que pudieran haberse construido en una localidad, dirigirse hacia unos sitios, cuándo descansar, cuándo volver etc. son variantes decididas por quienes “llevan” el negocio. Las condiciones de ello ya fueron descritas, aquellos que forman parte del mundo del circo tradicional viven en medio de artistas circenses, en ocupaciones relativas al funcionamiento de una empresa circense. Lo que no se ha dicho explícitamente es que los artistas de circo tienen comprensión de esa situación y saben que cada circunstancia de su vida va con el circo. Ello no implica que al margen de un circo propio los artistas de circo se sientan “fuera de sí”, ya que, como se indicó, su cotidianidad responde a la inmersión en ocupaciones circenses con personas de su misma condición, en el circo que sea. De lo que se trata, es que aun cuando en todas las circunstancias se esté siempre en un circo junto a la familia nuclear, en compañía de otros artistas, el hecho de ser dueño de una empresa circense reviste una importancia fundamental, referida a la capacidad para manejar los “propios tiempos” y –lo más importante— por el simple hecho de poder hacer las cosas en un *espacio propio* según lo que se considere mejor.

<<Siempre, el sueño de cada cabro chico de circo es tener un circo propio y yo luché, luché y nada, estoy más que satisfecho de haberlo logrado, sea grande o sea pequeño, pero tenerlo. Era saber cómo era la otra experiencia de ser, después de empleado a ser independiente, eh, te trae más dolores de cabeza ser independiente, pero puedes tener la satisfacción de haber sido dueño, pero que te trae más dolores de cabeza, te trae más dolores de cabeza...>> (Dueño, mayor de 30 años).

Quienes se desenvuelven en el circo tradicional ubican cada minuto de su existencia futura dentro del circo, en las ocupaciones y en la compañía de artistas circenses, por eso y con tal de alivianar su estar cotidiano, hacerse cargo de un circo propio o quedarse viviendo en uno de la familia más cercana (del padre o de un hermano), aparece como la mejor alternativa. Cualquier posibilidad se abre a los artistas desde y *hacia* la cotidianidad con la que están en el circo tradicional; esto quiere decir que la totalidad de sus vivencias futuras tiene como escenario supuesto su vida en el circo. Por eso, y sin negar el reconocimiento de una identidad compartida con el resto de los artistas circenses, considerarse dueños de las

decisiones referidas a la existencia cotidiana aparece como proyecto deseable, y posible en tanto se ostente cierta propiedad del circo en el que se trabaja. En este espacio, según muchos me comentaron, podrán “hacerse las cosas a la pinta de uno”, teniendo que lidiar únicamente con los anhelos propios y de quienes son los más cercanos.

Pero la presuposición de los artistas circenses de su vida en el circo como el horizonte en el que se supone cualquier vivencia futura, no ha de interpretarse como una comprensión de su actividad carente de todo anhelo, como si lo único que quisieran estando en él sea el paso rápido de las horas. Al contrario, junto con ser su vida dentro del circo el horizonte primero en el que se abre cualquier proyecto, también es considerado el único ámbito donde son posibles cada una de sus realizaciones (aquellas que en última instancia dan dirección a todas sus vivencias cotidianas). La preeminencia del anhelo por tener un circo propio se muestra con mayor premura en relación a las personas (hombres) de edad avanzada. Pareciera ser que los artistas circenses adultos no pudieran realizarse completamente mientras no sean dueños de un circo. Al margen de esa condición, su situación se ve a partir de una deficiencia, como si algo fundamental les faltara. La consolidación de todo circense, llega cuando —por muy pequeña que sea la empresa— es capaz de constituirse en dueño de un circo. Desde ahí que exista el anhelo de los artistas más jóvenes de trabajar para poder ahorrar algo de dinero y brindarle la oportunidad a sus padres, imposibilitados hasta ese momento, de tener un circo. Precisamente porque no puede comprenderse al ser de quienes forman parte del mundo del circo tradicional afuera del circo, la única manera donde puede pensarse su realización es dentro de ese mundo.

<<Pero no por el tema de ganar plata. El día de mañana que yo tenga mi familia, salga pa' 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 pa' 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 pa' sacar un circo pa' él, pa' que él no, pa' 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. Si toda la 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. Lo importante es que semejante posición no ha de entenderse como el afán por hacerse de cierta ganancia en un determinado espacio, ya que lejos de querer obtenerla en desmedro de otros, satisfaciéndose solo, por ejemplo, con el título de dueño de un circo grande, de lo que se trata es de adquirir cierta propiedad sobre las decisiones más cotidianas. El punto, antes que hacerse con la posición más aventajada dentro de un juego, es *materializar el proyecto último dentro de las únicas coordinadas cargadas de sentido, fuera de las cuales nada hay*. La idea es simple: estructurar cada vivencia futura en el circo (independientemente de que en cada circo se haga más o menos lo mismo) según los propios términos, a sabiendas de que cada decisión relativa a la empresa circense tendrá un amplio conjunto de implicancias –de extensión mayor a un ámbito exclusivamente laboral— en la propia vida y en la de los parientes más cercanos. Mediante esta condición, el padre de una familia circense podrá ejercer su rol con toda propiedad, esto es, decidiendo según su criterio (y no siguiendo órdenes al trabajar en otro circo) cómo conducir su empresa, y con ello, según todo lo dicho, estructurando gran parte de la vida de quienes lo rodean (esposa, hijos, hermanos, etc.).

Se comprende de esta forma por qué sostengo que el *para qué* de cualquier proyecto de los artistas circenses tiene por horizonte su condición en el circo. Toda alternativa posible –y fácticamente relevante— para quien siempre ha sido y se ha movido en medio de, se abre hacia el circo. El hecho de que toda posibilidad se abra como tal dentro del mundo del circo, a mi modo de ver, se deja apreciar en este anhelo transversal de formar un circo propio. La totalidad de los ámbitos de la vida de los artistas se estructura al alero de un circo, el que para ellos no sólo se muestra como fuente de sustento, sino de todo lo posible. Las posibilidades de los artistas de circo se dan a cada momento en la ocupación y en el trato con otros artistas circenses en el circo, fuera de eso, no hay para ellos posibilidad “existente” alguna. Si así fuese, la vida propia podría comprenderse fuera de ese espacio, en otra ocupación, en otro ámbito.

<<Bueno, el circo es todo pa' uno po, el circo es todo, es su vida el circo, eh, el circo le ha dado todo lo que tiene uno, lo poco y nada que tiene y eso, es todo el circo. Pa' la gente de circo, uno quiere el circo, de chico uno lo quiere, uno no podría trabajar en otra cosa po, aparte del circo>> (Dueño, mayor de 30 años).

Justamente porque tal posición se comprende como imposible (suponerse fuera del circo), es que existe una necesidad por mantener cierto control en cada uno de los ámbitos de la existencia, donde la tenencia de un circo propio (con los más cercanos) aparece como la forma más adecuada. Al mismo tiempo, y porque en la vida de cualquier artista de circo no hay otro ámbito de realización que tal espacio, es entendible que cada esfuerzo (trabajo en el extranjero, reunión de excedentes trabajando en un circo grande) tenga por miras la consecución del rol que corona toda una vida en el circo tradicional. De ahí que constantemente en el panorama de los circos nacionales se observen un conjunto de circos nuevos, frutos de osadas empresas, cuya apuesta se materializa muchas veces en desmedro de mayor estabilidad económica. Debido a que para quienes forman parte del mundo del circo tradicional no sólo no hay pasado ni presente, sino que tampoco futuro fuera del circo, es necesario mantener cada movimiento de este al propio control, pues de ello depende la realización de cada vivencia propia y de quienes (como familia nuclear) son los más cercanos.

A partir de esta lectura se ve —nuevamente— que la forma de vida de quienes forman parte del circo tradicional, difícilmente puede interpretarse según la manera en que la mayoría de las personas, en la sociedad moderna, se relacionan con su fuente de trabajo. Cualquiera desearía ser dueño de la empresa en la cual se desempeña, pues es evidente que junto con un mejor pasar económico ello permitiría controlar aspectos relativos a la propia vida privada, pero aun en estos casos la relación sigue siendo parcial, pues continúan habiendo un conjunto de situaciones al margen de este ámbito. Habrán elementos de realización propia a margen del trabajo, y la familia de cada uno podrá, en parte, continuar con su vida, ya que los alcances del trabajo propio hacia estos son todavía limitados. Por eso y por muy inmerso que alguien se encuentre en cierto ámbito laboral, no introducirá a cada uno de sus cercanos en el negocio. Ello porque, de una u otra manera, las personas que lo rodean pueden desenvolverse fuera de la actividad laboral del jefe (o jefa) de hogar. Al

contrario, la inmersión de quienes forman parte del mundo del circo es total y así como siempre han sido en él y constantemente están en ocupaciones relativas a la empresa circense con personas que pertenecen a dicho mundo, también saben que *todas sus posibilidades van a ir con ese espacio y que fuera de él no hay oportunidad alguna para ellos*. Dada la mutua implicación entre lo que aquí he definido como “pasado”, “presente” y “futuro”, no debe entenderse esta última dimensión con independencia de las anteriores. Ya que sólo quien siempre ha sido y está a cada instante en medio del circo, puede comprender todo su poder ser exclusivamente desde ese mundo.

Desde estas indicaciones, por ejemplo, puede entenderse la lectura que los artistas del circo tradicional hacen de quienes pertenecen al denominado circo contemporáneo. Para aquellos, estos así como no han estado y no están del todo inmersos en el mundo del circo, tampoco estarán siempre ahí. Se dice al respecto que estas personas tienen otros intereses, y que han llegado a él porque existe cierta bonanza con respecto a todo lo que pueda aceptar el rotulo de “circense”, mas cuando dicha situación cambie, estas personas no tendrán mayores problemas para desenvolverse en otros rubros.

<<Nosotros los del circo tradicional nacemos, vivimos, nos profesionalizamos para el circo, para seguir en el circo, proyectarnos como circo a hacer futuro. Los cabros que no son generacionales que hoy juegan al circo, porque eso yo lo creo que juegan al circo, que encontraron que ahí podían hacer lucro mucho más fácil que estar 8 ó 12 horas en una oficina. No generan esa responsabilidad, no van a hacer circo toda su vida, o sea son contados los muchachos que dicen yo me voy a dedicar 100% al circo y en esto yo voy a vivir por siempre como circo. No pues claro son estudiantes que como hobby toman unas clases, hacen un poco de circo porque quieren unas lucas para sus cuestiones y después dejan el circo>> (Dueño, mayor de 30 años).

Quienes se dedican al circo contemporáneo, aun cuando ganen dinero realizando espectáculos de carácter circense, según la mirada de quienes pertenecen al circo tradicional, ejercen la actividad como hobby, sabiendo que afuera de ella se les abre “todo un mundo”, al que pueden arribar en cualquier momento. Aquellos, a diferencia de quienes

han nacido en un circo, podrán ser en otros ámbitos, y sus posibilidades, es decir, su proyectarse, no supone siempre a su ser en el mundo del circo tradicional.

CONCLUSIÓN: El sentido de vivir en un circo tradicional

1.

“¿Qué están haciendo las personas que pertenecen al circo tradicional?” es una interrogante cuya respuesta difícilmente se deja reducir a una enunciación precisa, pues ello implicaría identificar con una fórmula determinada la *existencia* de un grupo de personas. A pesar de lo anterior, corresponde intentar aunar los distintos matices de esa forma de vida en una suerte de imagen final, no tanto para hallar lo que podría considerarse su fundamento originario, sino para descartar algunas lecturas capaces de encubrir lo que aquí he querido evidenciar. Por eso, a continuación, en vez de buscar una reducción última, pretendo ordenar mediante un marco aglutinante, las imágenes que por el momento pudieran aparecer de manera desorganizada.

En el primer apartado del capítulo anterior he desplegado una serie de descripciones, que han llamado la atención sobre un conjunto de situaciones donde los miembros del circo tradicional llevan a cabo acciones que traen aparejadas ciertos beneficios. La manera de negociar por el precio de los espacios para la instalación de las carpas, y los mecanismos a partir de los cuales son repartidas las entradas de dinero desde los dueños hacia los artistas, entre otras, son muestras de que en el mundo del circo tradicional muy poco es abandonado al azar. Quienes pertenecen a ese ámbito hacen las cosas con un “sentido del juego”, de acuerdo a la forma en que han visto que debe actuarse, mas no aplicando reglas abstractas en situaciones tipificadas. Lo curioso, es que aún a partir de esa espontaneidad son capaces de llevar a cabo acciones *sensatas*, que se muestran del todo razonables, en tanto les permiten –al menos— no atentar contra las posiciones que ostentan en el lugar donde cotidianamente se desenvuelven. Efectivamente, dando un vistazo a los circos tradicionales chilenos se observan “empresas” grandes y pequeñas, artistas consagrados y emergentes, esto es, lugares de privilegio en los que se encuentra un conjunto de agentes que intenta conservarlos, y posiciones relegadas, ocupadas por un grupo de individuos que pretende acceder a mejores condiciones.

Atendiendo a este panorama podría pensarse que lo que ocurre en el circo tradicional resulta análogo, sin más, a lo que acontece en un juego. En efecto, bajo ese prisma parecieran ganar coherencia cada uno de los datos expuestos: un objeto del deseo o

enjeux que moviliza a los agentes (ser dueño de una gran carpa, llegar a ser un artista destacado con participación en circos internacionales etc.); determinadas “cartas de triunfo” (capital monetario acumulado, red de parientes circenses, “talento natural” etc.) capaces de mejorar la posición de quienes las poseen, etc.

Toda esta dinámica en que, desde diferentes posiciones, quienes pertenecen al mundo del circo tradicional intentan hacerse de los premios y recompensas asociados al ámbito en que cotidianamente se mueven, parece indicar que la descripción propuesta en el capítulo anterior reúne las características para ser considerada la constatación empírica de un campo social, equivalente en funcionamiento al espacio económico o a los diferentes mundos del arte. Sin embargo, mirando con atención las imágenes trazadas en el segundo apartado del capítulo anterior, me parece que apelar, desde la teoría de Pierre Bourdieu acerca de los campos sociales, al sentido práctico con el que los miembros del circo tradicional realizan las actividades que permiten el funcionamiento de sus empresas, es insuficiente para interpretar *lo que ocurre* en ellas.

El sociólogo francés, atendiendo a la lógica de los campos observables en la época moderna, sostiene que los agentes constantemente se mueven en espacios *parecidos* a los juegos. A partir de esa indicación, se entiende que en la sociedad moderna existen *diversos* campos y no *un solo* (gran) juego.

<<En las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social constituido por el conjunto de estos microcosmos sociales relativamente autónomos, espacios de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específicas, que son irreductibles a las que rigen los demás campos>> (Bourdieu, 2009:65).

Precisamente porque los campos se articulan en torno a *lógicas específicas*, ninguno de ellos puede considerarse representativo de —algo así como— la “totalidad del mundo”. Por otra parte, del hecho que en la sociedad moderna se constate la presencia de diversos microcosmos sociales, no se sigue que los individuos sean agentes en cada uno de ellos. Para sostener esa afirmación habría que establecer una constatación empírica de la que por el momento no se puede echar mano. A pesar de ello, es posible aseverar que dadas las características de la sociedad moderna, los individuos desarrollan un conjunto de

interacciones que tienen como contexto a *más de un único campo* y que, a lo largo de su vida, forman parte de entramados sociales cuyo despliegue se da en distintas coordenadas²⁹.

Ello puede ilustrarse a partir de la divergencia entre las condiciones en que los individuos fueron socializados y los requerimientos que más tarde deben satisfacer en el espacio en que se desenvuelven laboralmente. El hijo de un técnico industrial, por ejemplo, que de adulto se dedica al arte de la fotografía, para adecuarse a este ámbito, debió desarrollar un complejo proceso de aprendizaje, ajeno a las condiciones en las que creció. De ahí que lo aprendido en el seno de su familia, no representó para él un capital relevante para mejorar su trayectoria en el campo artístico. Situaciones como esa, lejos de estar generalizadas a lo largo de la historia, son particularmente frecuentes en las sociedades modernas. Así, la “disparidad” entre las condiciones de socialización y las circunstancias en las que luego se desempeñan laboralmente los individuos, en la sociedad tradicional, es prácticamente nula. En ella, por ejemplo, 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 se tendrá de adulto. Esta capacidad de la familia para condicionar el destino del individuo en la sociedad tradicional, es bien retratada por el historiador medievalista Jaques Le Goff, cuando sostiene que <<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>> (Le Goff, 1969:381).

Lo que me interesa rescatar a partir de esas “imágenes” es el contraste entre las condiciones de vida en la sociedad tradicional y lo que ocurre en el mundo moderno, desde la perspectiva de los campos. Mientras que en la sociedad tradicional la vida de los individuos (y de su descendencia) transcurría —prácticamente sin excepción— en medio de un único ámbito, en la sociedad moderna ningún espacio alcanza a ser el horizonte en el que se expresan la totalidad de las interacciones. En el mundo moderno, por muy sumergido que alguien se encuentre, por ejemplo, en el campo económico, debe más tarde relacionarse con los miembros de su familia, en un espacio donde el sentido del juego

²⁹ Por “coordenadas” hay que entender, siguiendo a Bourdieu, a la lógica que subyace a cada campo social y que define el sentido del juego. En esos términos, las coordenadas del campo económico son diferentes, por ejemplo, a las coordenadas del campo religioso.

adquirido desde su participación en la esfera económica, difícilmente le asegurará un adecuado comportamiento. El campo económico y el campo familiar, más allá de ser tratados por Bourdieu desde la misma lógica (posiciones, recompensas, estrategias etc.), son juegos diferentes. Al ser este el caso, es claro que el comportamiento de los agentes *en la sociedad moderna* se expresa en juegos que presentan de suyo un “*afuera*”, accesible no sólo desde una perspectiva teórica, sino también de manera práctica, para cualquiera que de paso o con cierta regularidad es afectado por los efectos de un campo. Lo mismo no puede decirse respecto a la participación de los agentes en campos inscritos en la sociedad tradicional, ya que para ellos difícilmente se reconoce un “*afuera*”, pues su vida se circunscribe generalmente a un ámbito único de coordenadas³⁰. En tal caso, el ámbito familiar es el mismo donde más tarde los individuos se desempeñarán laboralmente. Por eso, si quieren entenderse determinadas acciones como formando parte de entramados relativos a juegos y campos *modernos*, los agentes que las llevan a cabo han de tener una *relación ocasional* (no total) con los mismos.

Así, en la modernidad, las personas establecen relaciones en los campos en tanto que *agentes*, pero en cuanto insertos en formas de vida *no son* esa relación, pues al margen de su participación en un campo específico persiste un *remanente*, cuya lectura se sustrae a esa lógica. Su llegada a la posición de turno, las relaciones que adquieren con personas que pertenecen y se desenvuelven en espacios distintos, los momentos y las ansias de esparcimiento fuera del ámbito en el que diariamente se mueven, las metas y los anhelos al margen del ocuparse en tales espacios, entre muchos más, forman parte de aquel “saldo” que se escapa a cualquier descripción del comportamiento de determinados agentes en ciertas coordenadas. Así, dentro de ese remanente pueden ubicarse las relaciones que establecen en otros campos, pero también a la manera en que se desenvuelven dentro de ámbitos que no han logrado constituirse como tal.

De esta manera, las dudas sobre la posibilidad de leer las descripciones desplegadas acerca del circo tradicional en términos de lo que, desde Bourdieu, puede entenderse como la dinámica de los campos sociales modernos, han de resolverse, no sólo constatando la presencia de componentes análogos a los de un juego, sino también según las indicaciones

³⁰ En este espacio, a diferencia de la modernidad, la distinción dentro/fuera carece de relevancia. Entre el ámbito donde se trabaja y el espacio en que se establecen las relaciones significativas (familiares, amorosas, y de amistad) no hay un límite definido (Le Goff, 1969).

recién expresadas. La cuestión estriba en examinar si las personas que forman parte del circo tradicional mantienen *relaciones (ocasionales)* con el mundo del circo. Por eso es necesario determinar hasta qué punto, en relación a los artistas circenses, es posible dar con un *afuera del circo*, o si por el contrario no hay manera de que pudieran comprenderse desprovistos de su “estar en él”. Para tomar posición respecto a semejante dilema hay que volver sobre la última parte del capítulo anterior, donde expuse la “inmersión” que, más allá de los espacios donde se disputan ciertas recompensas, tienen los artistas en ocupaciones relativas al circo tradicional. Tal como ahí sugerí —desde los modos de la “temporeidad” expuestos por Heidegger en *Ser y Tiempo*—, semejante “modo de estar” puede entenderse a partir de tres sentidos, referidos cada uno a una perspectiva temporal distinta.

A fin de expresar la importancia de la organización familiar en torno a la que se estructuran las empresas circenses, remarqué el hecho de que quienes forman parte de ellas tienen por ancestros (padres, madres, tíos, tías, abuelos, abuelas) a otros artistas de circo. Ser artista circense es una condición heredada y no se adquiere en algún momento de la vida. Dado que los artistas de circo nacen en carpas y tienen por ancestros a otros artistas circenses, puede decirse que su existencia transcurre *estando ya en un circo*. En los campos modernos, la inmersión de sus agentes en la lógica del juego es repentina o gradual, pero para quienes forman parte del circo tradicional no hay un “ingreso”, pues *siempre han estado en el circo*. De ahí que, a diferencia de otros oficios u ocupaciones, *al circo tradicional no se arriba, pues no se puede llegar a ser circense si todo pasado ha sido en él*.

Más adelante sostuve que los artistas circenses se encuentran durante el día y a lo largo del año *en medio de* ocupaciones y personas pertenecientes al circo. Lo más llamativo, en vez de reducirse al hecho de que las ocupaciones cotidianas remiten, en su mayoría, a alguna actividad circense (preparar rutinas, reparar infraestructura, vestuario, etc.), es que prácticamente todos los vínculos interpersonales significativos de quienes forman parte del circo tradicional se establecen entre personas del mismo gremio. Es cierto, como sugiere Bourdieu, que los individuos suelen contraer vínculos (amorosos o de amistad) con personas de su misma profesión u oficio (o alguna afín), debido a la compatibilidad que se establece entre la estructuras de su capital (Bourdieu, 1988). El

asunto es que en el mundo del circo prácticamente no hay excepción a esa regularidad, ya que no sólo los amigos o las parejas de quienes forman parte del gremio se hayan circunscritos a ese mundo, sino que también lo están cada uno de sus familiares (padres, hermanos, tíos, primos etc.). Por eso, cuando los artistas circenses se refieren a la “gran familia del circo chileno” remiten a una cuestión que de retórica tiene bastante poco. Ellos se hayan insertos exclusivamente en esta “familia”, y todo *mundo compartido* lo establecen con otros que también pertenecen al circo tradicional. Para estas personas, *estar en medio de ese mundo es una constante*, es decir, parte de todo su presente, en vez de una actualización periódica.

Avanzando en la lectura, hacia el final del capítulo anterior sostuve que los miembros del circo tradicional, además de haber estado desde siempre en el circo y cada vez en medio de otros que, como ellos, pertenecen a ese mundo, erigen también un conjunto de proyecciones (proyectos) que suponen siempre su inmersión en lo circense. En su caso, toda ocupación y anhelo futuro tiene en miras su vida dentro de ese espacio, pues su realización personal no reconoce otro horizonte. A sabiendas de que no hay nada para ellos que no sea “tocado” por el circo en el que se desempeñan, surge el anhelo de tener un circo propio, como única modalidad en que —aun cuando se hagan todas las cosas como se hacen en cualquier el circo— puede organizarse el futuro con las propias manos.

Por todo esto, de acuerdo a la imagen³¹ ofrecida por Heidegger en *Ser y Tiempo*, puede decirse que para los artistas circenses *todo poder ser* es una posibilidad que se abre desde su *ocupación en actividades* que obedecen al funcionamiento de sus empresas, y *en medio del mundo compartido* que construyen con quienes, tal como ellos, pertenecen al circo. A diferencia de otros rubros, o de los espacios que Bourdieu describe en términos de juegos y campos sociales modernos, la gente de circo no entra y sale de él, en uno o en otro momento de la vida. Los artistas de circo tradicional *nacen y mueren* al alero de una carpa de circo, rodeados de artistas circenses. Por ello, cualquier disociación entre su vida (existencia) y el mundo donde se desempeñan laboralmente o intentan (como en un juego) acceder a determinadas recompensas y beneficios, no es más que una quimera. Esta

³¹ Cuando hablo aquí de “imagen” hago uso de la palabra de manera similar a como lo hace Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* en relación a la “imagen agustiniana” (2010, § 1-40). Lejos de remitir con ella a una teoría específica, con determinadas pretensiones, lo dicho por alguien se utiliza como expresión de un cierto quehacer, esto es, como representación de una manera de hacer las cosas.

situación, lejos de implicar que estén trabajando todo el tiempo, habla a favor de que las coordenadas en las que ganan su sustento son las mismas en las que *siempre han estado*, en las que *se mantienen ocupados* y en las que *se proyectan*.

En la vida de quienes, según la propuesta de Bourdieu, se desenvuelven en campos sociales modernos, es posible reconocer una diferencia (que varía de caso en caso) entre su comportamiento en tales coordenadas y su *ser personas*³². Como señalé, por muy sujetos que se encuentren los agentes a la lógica de un juego, la totalidad de sus vivencias (trayectoria) no podrá subsumirse exclusivamente a partir de ese campo, pues o no han sido siempre ahí, o no se mueven a cada instante en medio de él, o no proyectan cada una de sus posibilidades dentro de ese horizonte³³. Por mucho que, por ejemplo, alguien sea un agente destacado del sistema político queda un margen de su ser ajeno a tal espacio. La cuestión es simple: el comportamiento de las personas en una u otra esfera de la sociedad (política, ciencia, religión etc.) no puede considerarse representativo de la manera en que cada una de ellas “está en el mundo”.

En este sentido, a los microcosmos de los que habla Bourdieu para dar cuenta de la sociedad moderna (político, artístico, religioso etc.), *se llega y no se está desde siempre* en ellos³⁴. De ahí que es posible plantear que *ya se era* alguien antes de verse afectado por los efectos de un campo. Puesto que para quienes se desenvuelven en la sociedad moderna no todo mundo compartido se da entre personas pertenecientes al mismo “lugar”³⁵, muchas veces lo que se aprende acá no representa mucha utilidad para luego desenvolverse correctamente allá. Al mismo tiempo, para ellos no todo *poder ser* se reduce al espacio donde obtienen su sustento. Y, de la misma manera, erigen un conjunto de proyectos que no responden a la realización de ciertos anhelos en aquel ámbito.

³² “Persona” entendida como la noción de “ser humano”, más allá de la cual nada hay. En cuanto tal, constituye el orden desde el que se erigen los agentes y los individuos. Para más detalle, en torno al concepto de persona y su relación con los términos de agente e individuo, véase Archer (2010).

³³ La doble disyunción que aquí propongo ha de tomarse en serio. Puede ocurrir que algún campo reúna una de las dimensiones temporales desde las que se ha organizado el análisis sobre vivir en un circo tradicional. Pero, difícilmente un campo moderno podrá ser el horizonte de los tres modos de la temporeidad. En estos existe un “afuera”, que puede darse, sino en el pasado, en el presente o en el futuro.

³⁴ El ejemplo que atenta contra esta tesis es sin duda el análisis que Bourdieu hace de la familia, entendida como campo social. En efecto, las personas siempre han sido en ahí. El asunto es que, en las condiciones de la sociedad moderna, más tarde se desenvuelven en medio de personas que no pertenecen directamente a él y luego establecen un conjunto de proyectos que exceden su participación dentro de esas coordenadas.

³⁵ “Lugar” entendido como “el espacio en el cual no son pertinentes las distancias” (Levy y Lussault, 2003:134).

Cuando afirmo que los agentes entran y/o salen de los campos (modernos), nada más quiero decir que *son antes y después* de su paso por ellos. Sólo en esos términos unos y otros son distintos entre sí, pudiendo desde esa diferencia encontrarse en una *relación*. Por eso, al sostener que las personas entablan relaciones con sus fuentes de trabajo –a partir de la teorización de Bourdieu en torno a agentes y campos— nada más indico que son algo al margen de tal relación y que, por lo tanto, para ellos es concebible un “afuera” del trabajo o del “campo”. En consecuencia, para interpretar con justicia el comportamiento de quienes forman parte del circo tradicional como la serie de prácticas que facilitan (sin mediar cálculo alguno) la consecución de determinadas recompensas o la obtención de diversos triunfos dentro de un juego, también se requerirá que esas personas puedan considerarse *alguien* al margen de su participación en tales circunstancias³⁶. La pregunta que ha de responderse entonces, es si los artistas circenses *son alguien* fuera de su estar en el circo tradicional. Considerando que nunca han llegado a las dinámicas relativas al funcionamiento de los circos pues *siempre han sido en ellas*; que cada una de sus ocupaciones cotidianas remite y se da *en medio de* otros artistas circenses; y que cualquier *anticipo que hacen de sí* se ubica en ese horizonte, *fuera de su estar en el circo tradicional los artistas circenses nada son*. El material expuesto en el capítulo anterior parece ser mejor interpretado si se afirma que las personas que forman parte del circo tradicional siempre están inmersas en ese espacio y que, de cierta forma, su relación con él es total³⁷.

Ahora bien, no hay que dejarse arrastrar por la gramática de aquella sentencia, pues cuando digo que “los miembros del circo tradicional están inmersos en él de manera total”, lejos de indicar que quienes antes estaban fuera luego están adentro, sostengo que para ellos, en realidad, nunca hubo un “afuera”. Para abandonar un espacio es necesario que sea posible ser (algo) fuera de él, como si el propio ser no fuera con tal lugar. Por muy familiarizado que cualquiera se encuentre con las tareas a realizar en cierto ámbito, o por

³⁶ La búsqueda de un “alguien” para los artistas circenses fuera de su estar en el circo, por las características de esta investigación, no puede ser satisfecha apelando a la identidad personal. Desde este punto de vista (de la personalidad y las características individuales), es claro que en cualquier circunstancia, quienes forman parte del circo son alguien. Sobre la diferencia entre identidad personal y social, véase Archer (2009).

³⁷ Esto no implica asumir que entre el mundo del circo y las familias que los componen no existen divisiones. Ello se vio en el capítulo anterior cuando los artistas distinguen a su familia, del circo donde trabajan. Al ser distintos uno y otro implicaría asumir un adentro y un afuera del circo. El asunto es que esta frontera (familia y trabajo) a diferencia de cualquier otro rubro *es difusa*. Como expuse en los antecedentes, las alianzas entre las familias son intensas, frecuentes, y generalizadas, lo cual hace que en tanto se trabaje en un circo chileno no haya un límite nítido entre las personas con quienes se trabaja y las personas que son familia.

muy interiorizado que se tenga el sentido de un juego (de la economía, de la política, o del arte), cada cual podrá considerarse siendo alguien fuera de tales lógicas. A la inversa, para los miembros del circo tradicional el hecho de “ser circenses” no puede considerarse una *propiedad* que a veces posean (o hayan poseído) estando ahí y otras veces no, pues *la manera en que ellos están en el mundo (en su pasado, presente y futuro) es formando parte de circo.*

Al respecto, podrá decirse que lo mismo ocurre en cualquier ámbito, ya que, por ejemplo, un actor (o un músico), aunque de pronto se encuentre trabajando en un rubro completamente distinto, nunca dejará de ser un “artista”. Ello es claro. Desde 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 y lo interiorizado va sedimentándose en el propio “cuerpo”. La diferencia entre quienes forman parte del circo tradicional y quienes se desenvuelven en dinámicas análogas a los juegos, 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, mientras que los otros no. Ambos, desde su *habitus*, están *ocupados en el mundo*. Por eso, reconozco la presencia de un “*habitus* circense”, así como la existencia de un *habitus* similar —guardando las restricciones del caso— para todos aquellos que, por ejemplo, se dedican al rubro de los negocios. Tanto en uno como en otro caso, es esta estructura, estructurada y estructurante lo que posibilita una relación práctica con el mundo. El asunto es que para quienes forman parte del circo tradicional, *los efectos prácticos de esa estructura no deben entenderse como si se expresaran en el seno de un campo característico de la sociedad moderna*. En ese caso, se requeriría que pudiera identificarse para ellos una remanente, fuera de su estar en el circo tradicional, tal como puede hallarse cierto “saldo” en la vida de las personas, al margen de su comportamiento como agentes de algún campo social moderno.

Si la descripción propuesta sobre quienes forman parte del circo tradicional desde los tres modos de la temporeidad en *Ser y Tiempo* es correcta, *la manera en que están en el mundo es en el circo*, y por lo tanto, no presentan remanente alguno más allá de su “inmersión” en lo circense. Dado que toda su existencia es en el mundo del circo, quienes forman parte de él, nada son afuera de ese espacio y, por eso, carece de sentido sostener que

entablan con él una relación. De ahí que la “inmersión” de la que he hablado adquiriera tan solo un sentido metafórico, pues para tomarla desde otro matiz habría que suponer que quienes están fuera del circo, luego se inmiscuyen en él. En ese paso se asumiría una relación entre quienes forman parte del circo tradicional y lo circense, mas, según lo visto, ese no es el caso.

En consecuencia, puesto que no puede decirse que quienes están en el circo entablan con ese ámbito una relación, su estar en él difícilmente puede entenderse como la manera en que el *habitus* circense se expresa en un campo social relativo a la sociedad moderna. Las personas que forman parte del circo tradicional, en contraste con lo que ocurre con quienes se desenvuelven en otros ámbitos (incluso artísticos), no mantienen relación alguna entre su ser y el “lugar” en el que actúan cotidianamente, ya que *son en él. Fuera de los espacios relativos al circo nada hay para quienes ahí se desempeñan, pues la manera en que son se funda en su estar absortos en el circo.* Los miembros del circo tradicional siempre han estado en ese lugar, en medio de artistas circenses, y en posibilidades que se abren en ese mundo. De ahí que todas las prácticas y comportamientos que pudieran leerse como un ir hacia el circo, en realidad, deben comprenderse como un volver a él.

2.

A partir de las investigaciones que explícitamente han tematizado el fenómeno del circo y del contenido de lo que denominé como la comprensión preliminar asociada a él, la primera propuesta desde la que intenté asir el sentido de vivir en un circo tradicional recayó en la manera en que cada cual se relaciona con el ámbito en que diariamente gana su sustento. Siguiendo las reflexiones de Wittgenstein acerca de los elementos que han de ponerse en juego si lo que se desea es entender una forma de vida ajena, propuse a aquella “práctica” para dar con lo que efectivamente realizan quienes viven en un circo tradicional. Al respecto sugerí que quienes viven en el circo, así como quien se desempeña en una oficina o en una sala de clases, en última instancia, podían estar en él *trabajando*. Para discutir la plausibilidad de esa hipótesis fue necesario dotarla, más allá de las palabras involucradas en ella, de cierto contenido. De lo que se trataba, al margen de la cercanía que cada cual mantiene respecto de alguna ocupación (laboral), era de establecer qué podría significar

“trabajar”, en el contexto relativo a la sociedad moderna, considerando la diversidad de ocupaciones reconocibles en su interior. A fin de aunar esa multiplicidad en un paraguas común hice uso de la teoría de Pierre Bourdieu sobre los campos sociales, por su utilidad para entender diferentes ámbitos –incluso aquellos que, de buenas a primeras, se muestran ajenos a todo interés— de forma análoga a la manera en que un conjunto de agentes, mediante un accionar práctico, es decir, sin premeditación, entran en disputa por ciertos bienes.

Durante el ejercicio de elucidación sobre lo que acontece en los circos tradicionales, a partir de la conceptualización de Bourdieu, sostuve que para la aceptación de la hipótesis sugerida (“quienes forman parte del circo tradicional están en él, tal como quien se desenvuelve en un campo relativo a la sociedad moderna”), había que considerar tanto el conjunto de elementos que permiten entender diferentes prácticas al modo de un juego (premios, competidores, estrategias, cartas maestras etc.), como la posibilidad de “entrar” y “salir” de él. Sobre este último respecto, indiqué que en relación a los campos modernos – incluso en aquellos casos de “inmersión profunda”— los agentes podían entrar y salir con relativa periodicidad, para moverse en otras coordenadas. Estos no han sido siempre en ellas pues (de golpe o progresivamente) han ingresado en esas dinámicas y, de la misma manera, tarde o temprano saldrán de ellas – ¡a pesar de poseer un *habitus* afín a estas!—. Precisamente porque los agentes *son algo fuera* de su participación en determinados campos sociales puede decirse que establecen con ellos ciertas relaciones³⁸.

En contraste con esa “imagen”, me parece que difícilmente puede sostenerse que quienes forman parte del circo tradicional entablan con el contexto en que cotidianamente ejercen sus labores una relación, pues respecto de él no presentan ningún “afuera”. Ellos nacen y mueren en una carpa, no sólo factualmente sino también en el entendido de que lo que hacen en la vida –casi sin excepción— se hereda de los padres y se traspasa a los hijos. De esta forma, la situación del artista del circo respecto de lo circense, lejos de entenderse desde la conceptualización bourdesiana sobre las relaciones que en la sociedad moderna se

³⁸ Esta idea no debe comprenderse como una toma de posición en torno a las discusiones de la meta sociología –y a la posición que Bourdieu tomaría en ella—, como si se indicara que la estructura subsiste (ontológicamente) a los agentes, o si al contrario requiere de estos para ser (Aguilar, 2008; Archer, 2009). En ese sentido, cuando se afirma que entre agente y campo existe una relación, a diferencia de lo que ocurre con quienes forman parte del circo tradicional y lo circense, no pretendo afirmar que entre ambos exista una diferencia de *re*, como si un campo social constituyera una entidad “separada” del actuar práctico de los agentes.

establecen entre campo y agente, puede ser mejor captada atendiendo a la *imagen* que se desprende de la teorización de Heidegger sobre la manera en que el Dasein está en el mundo.

Como explicité en el capítulo número II, la propuesta del filósofo alemán, en vez de tomarse con todas sus pretensiones ontológicas, fue recogida exclusivamente a modo de “imagen”, como si representara un determinado actuar. La cuestión consistía en consolidar una alternativa en caso de que la propuesta bourdesiana no se ajustara a la descripción de lo que *ocurre* en el circo tradicional. En esos términos, para distanciarse de la imagen extraída desde Bourdieu, tal alternativa debía reflejar un “modo de estar” en que las personas *fuesen siempre*, en el entendido de que, desde las implicancias de la conceptualización bourdesiana sobre los campos relativos a la sociedad moderna, es posible *dejar de ser* agente en un determinado campo y seguir “siendo”. *No es lo mismo estar en el mundo que estar en un campo moderno*. En ambos las personas/agentes están, antes que nada desde un modo de ser práctico, volcado en la ocupación. Pero con los campos —y especialmente en la modernidad— se establece una relación, mientras que con el mundo no, porque fuera de este nada se es, de manera que el ser propio no puede considerarse al margen de tal estar.

La conceptualización de Heidegger acerca de la manera en que el Dasein es, no reconoce “afuera”. Su pertinencia para esta investigación se reduce a que expresa lo siguiente: si todo modo de ser es un modo de estar en el mundo, entonces más allá de este nada hay. Así, de acuerdo a esta imagen, la forma en que el Dasein está en el mundo puede considerarse *análoga* a lo que se observa con respecto a los artistas del circo tradicional y lo circense. Tal como el Dasein es arrojado al mundo, en tanto todo su haber sido supone su existencia en él, quien vive en un circo tradicional no cuenta con “pasado alguno” que no suponga su condición de artista circense. Así como el Dasein en la cotidianidad se mueve entre entes intramundanos (útiles y otros Dasein) con los cuales se encuentra familiarizado, el artista de circo pasa cada instante (presente) en el trato con entes que, tal como él, pertenecen al mundo del circo. A su vez, para ellos no hay mundo compartido que no involucre la presencia de otros artistas, así como el Dasein coexiste en el mundo con otros Dasein. Por último, tal como el Dasein se presupone a sí mismo en el mundo, quien pertenece al circo tradicional supone toda su existencia atada a esas circunstancias.

A diferencia de lo que ocurre con los lineamientos extraídos de *Ser y Tiempo*, la imagen bourdesiana acerca del actuar de los agentes en campos relativos a la sociedad moderna es acertada pero insuficiente, si lo que se desea es asir el sentido de vivir en un circo tradicional. Sirve para ordenar en un cuadro al accionar práctico de los artistas en lo que respecta a la conducción de sus asuntos, pero *escasamente permite entender*—según lo visto desde los tres modos de la “temporeidad”— *la “inmersión radical” que tienen los miembros del circo en lo circense, hasta el punto de que difícilmente puede decirse que entre ambos existe una relación.*

El contenido informativo de la lectura que propongo para dar cuenta de lo que ocurre en el circo tradicional, puede ganar en novedad si se le analiza en contraste con lo que ocurre con quienes forman parte de la otra variante concerniente a las artes circenses en Chile, a saber, el circo contemporáneo. Según el *Estudio Diagnóstico del Campo Circense Chileno* (CNCA, 2013), los artistas de circo contemporáneo provienen de familias sin arraigo en el mundo del circo, por lo que son la primera generación dedicada a este arte. Ellos han arribado a “lo circense” en algún momento de su vida y, de hecho, muchos incluso pueden determinar con exactitud el instante en que se produjo aquel acercamiento. En la misma línea, varios de ellos se dedican a otras ocupaciones, además de su quehacer en el ámbito circense. La mayoría tiene estudios profesionales en especialidades ajenas al circo, que van desde formación en trabajos de índole burocrática a otras más afines a las artes circenses, como son el teatro y la danza. Tal vez, por estas razones, el conjunto de personas con el que entablan relaciones significativas excede con mucho la red de pares que tienen dentro del circo contemporáneo. Puesto que suelen desempeñarse en otras ocupaciones al margen de lo circense, también puede decirse que se ocupan en el circo de manera “flexible”, en tanto no tienen problema alguno en buscar una ocupación complementaria si el arte circense no les brinda los resultados esperados. De cierta forma, para ellos existe una alternativa a su quehacer en el circo contemporáneo, y así es como no es raro que se proyecten a sí mismos al margen del arte circense.

<<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, 2013:46).

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 es la “realidad” de esa inmersión que sería difícil negar 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, etc. 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 desenvolverse en otros 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 desenvolviesen en un campo relativo a la sociedad moderna, pues sus movimientos están lejos de constituir (todo) su estar en el mundo.

Lo que planteo en relación al circo contemporáneo es extrapolable a los mundos del teatro o la danza. Estos últimos pueden considerarse la materialización de un campo relativo a la sociedad moderna (Gayo y Teitelboim *et al*, 2009). El hecho de que quienes se dedican al teatro, a la danza o al circo contemporáneo hayan, en la mayoría de los casos, arribado a tales espacios en algún momento de su vida, que entablen relaciones interpersonales significativas con personas que se dedican a ocupaciones ajenas al ámbito artístico (CNCA, 2013b), y que proyecten un conjunto de anhelos que no tienen por horizonte su ocuparse en el mundo del arte no alcanzaría a cuestionar esa lectura. La determinación de los componentes análogos a un juego, la observación de cierta inmersión radical de los agentes y la constatación de una estructura de disposiciones afín a las coordenadas en las que se desenvuelven, son elementos que justificarían el tratamiento de

tales ámbitos como si fueran expresiones de los campos modernos a los que se refiere Bourdieu. En efecto, la inmersión de los agentes en aquellos ámbitos artísticos es coherente con las condiciones en que los individuos se desenvuelven en la sociedad moderna. Se nació acá, pero más tarde se realiza una inmersión profunda allá, se vive aquí pero luego se entablan vínculos significativos con personas que se ocupan allí, se está cotidianamente en este lugar, pero también se tienen un conjunto de proyectos al margen de él. Porque aun con toda su inmersión en tales coordenadas, los agentes pueden salir, han salido, o saldrán de ellas, es pertinente sostener que entre ambos (agente y campo) existen relaciones. De esta forma, para tales casos es válido echar mano a la analogía que Bourdieu propone para entender aquellos espacios articulados a partir de recompensas y estrategias (espontáneas), mas no así en relación a lo que ocurre en el circo tradicional.

Como sostuve en el capítulo II, el sociólogo francés arguye que aquellos microcosmos pueden interpretarse como si fueran juegos. Con ello, más que indicar que quienes están ahí asumen su participación con la “liviandad” con que se suelen tomar las acciones en contextos de carácter lúdico, Bourdieu sostiene –desde su noción de *ilusión*— que la inmersión en ellos es profunda (querer ganar como si fuese lo único que valiera la pena); pero dada la manera estratégica en que se desenvuelven los agentes, su comportamiento puede interpretarse como si se expresara en el marco de un juego. Atendiendo a estas consideraciones, si se me pidiera indicar *qué están haciendo* quienes forman parte del mundo de la danza, del teatro, o del circo contemporáneo –aceptando la inmersión profunda que tienen en aquellos ámbitos— sostendría, a modo de analogía, que están en tales espacios *jugando*³⁹. Efectivamente, debido a que su accionar en tales circunstancias no rebosa cada uno de los ámbitos de su existencia (son alguien al margen de ellos), y se mueven en él estratégicamente, la analogía gana en plausibilidad, pues quien juega lo hace para intentar ganar, al mismo tiempo que mantiene siempre cierto acceso a dimensiones ajenas al juego, a saber, cuando se cesa de jugar.

Pero si el actuar de diversos individuos en un determinado ámbito de circunstancias no reconoce un “afuera”, entonces difícilmente habrán fundamentos para indicar que están en él jugando, puesto que los juegos, por su propia condición, son posibles porque al margen suyo hay circunstancias donde no está permitido jugar. De interpretar la inmersión

³⁹ Entendiendo “juego”, en el sentido en que es utilizado por Bourdieu (2005b).

de los artistas de circo tradicional en el circo como un juego, escasamente podría retratarse el hecho de que para ellos no hay un “más allá del circo”, así como para la gran mayoría de quienes se desenvuelven en la sociedad moderna, hay un “afuera” del trabajo⁴⁰. Al describir lo que ocurre en el circo tradicional exclusivamente a partir de la teoría bourdesiana sobre los campos modernos, se perdería lo que, a mi modo de ver, distingue a quienes pertenecen al circo tradicional respecto de quienes pasan la mayor parte del tiempo en una oficina o en una sala de teatro: el hecho de que *todo su ser va con el lugar en el que se desenvuelven, al punto de que al margen de lo circense nada son*. La imagen del juego, ofrecida por Bourdieu, parece ser muy estrecha para capturar lo que ocurre en el circo tradicional, pues para los artistas circenses fuera de este nada hay, mientras que para quien juega a un juego, luego de este existen un sin fin de circunstancias. Ahora bien, si quienes se desenvuelven en un circo tradicional no están en él jugando, ni tampoco trabajando, ¿Cuál es el sentido de vivir en un circo tradicional?

3.

Toda la discusión anterior concluye en lo siguiente: entre quienes forman parte del circo tradicional y lo que respecta a “lo circense” no existe una relación, pues lo que aquellos son no puede comprenderse al margen de su “estar en el circo”. Si (analíticamente) se intentara suprimir semejante “condición” para luego establecer en propiedad el carácter de una supuesta relación entre los artistas y “lo circense”, nada quedaría en el primer polo (de los artistas), pues todo lo que ellos son va con el circo.

La imagen más adecuada para comprender semejante “condición” es, según lo visto, aquella que se desprende del trabajo de Heidegger en *Ser y Tiempo*, en específico a partir de la indicación de que entre el Dasein y el mundo no puede suponerse un vínculo, ya que el ser de aquel es en el mundo. Dado que la inmersión en ocupaciones relativas a lo circense cubre cada instante de la existencia de quienes en él se desenvuelven, y que más allá de él prácticamente nada hay, al preguntarse por lo qué *están haciendo* las personas que

⁴⁰ Lo mismo que se ha planteado para los juegos puede aceptarse para los ámbitos laborales (el trabajo). Tanto en uno como en otro caso la relación que adquieren los individuos, en la sociedad moderna, con tales ámbitos es parcial.

forman parte del circo tradicional (debido a que respecto de él no hay un “al margen”), sería difícil sostener que están en él “trabajando” o “jugando”.

Ahora bien, desde Heidegger es claro que todo modo de ser (investigar, trabajar, dejarse llevar etc.) es un modo de estar en el mundo. De acuerdo a ello, cualquiera podría sostener que entender el actuar de quienes trabajan en una determinada labor o de quienes participan en un juego, también podría realizarse apelando a la imagen extraída desde *Ser y Tiempo*, ya que, después de todo, quienes trabajan, juegan, investigan etc. lejos de estar “fuera del mundo” se hallan inmersos en él. El asunto es que ninguno de estos modos de ser (trabajar, jugar, etc.) expresa una “manera” respecto de la cual no hubiera forma de estar *privado*. Quien juega, luego deja de jugar, y quien trabaja más tarde puede hacer otra cosa. Pero quien está el mundo, a saber, el Dasein no puede cesar de estar en él, y todo lo que de ahí se siga supone este *factum*. La forma en que quienes forman parte el circo están en él, me parece que recoge aquella “imbricación radical” que existe entre el Dasein y el mundo. Por ello, esta última puede utilizarse —en desmedro de la imagen bourdesiana— como recurso analógico con el que interpretar la subsunción que quienes se desenvuelven en el circo tradicional tienen en ocupaciones relativas a lo circense.

Por esta razón, considero que la misma expresión “artistas circenses” resulta engañosa, ya que si bien recoge una dimensión innegable y fundamental del quehacer en el circo, como es que en él todo es conducido a la entrega de un espectáculo artístico (la función), también opaca el hecho de que “lo circense”, lejos de reflejar una dimensión parcial de la vida de quienes en él se desenvuelven, la rebosa por completo. Al hablar de lo artístico en cuanto tal, la noción de “existencia” se toma de manera parcelada, pues se apunta a uno de sus modos (de ser), en vez de considerarse en su totalidad. Por eso, el rótulo de “artista”, aunque es utilizado por quienes forman parte del circo tradicional, difícilmente ayuda a expresar la condición que aquí he querido evidenciar, esto es, que *lejos de ser “lo circense” meramente el arte que practican quienes están en el circo, es el ámbito en que se enmarcan todas sus ocupaciones*. De todas formas, es evidente que a quien sostenga que en el circo tradicional, de igual manera, se realiza un determinado arte, habrá que responderle afirmativamente. Aunque habría que agregar, “sí, pero en *última instancia* eso no es todo”.

Así, considerando que el trasfondo de toda la descripción propuesta descansa, como planteo en la introducción, en los lineamientos sostenidos por Clifford Geertz en su noción de “descripción densa”, sería un riesgo considerar acabada la interpretación de lo que ocurre en el circo tradicional una vez sugerido que todo se trata de practicar un determinado arte. La descripción todavía puede ganar densidad ya que, según lo dicho, se entiende que para quienes forman parte del circo tradicional “lo circense”, lejos de ser la ocupación a la que se dedican, o el juego en el que se hayan cooptados, constituye, más bien, *el lugar desde el que están en el mundo*. Puesto que difícilmente se encuentran “privados de lo circense”, la manera en que se desenvuelven en ocupaciones relativas al circo, puede entenderse como la forma en que, sin más, “están en el mundo”, esto es, en la vida o, como diría Heidegger, en la existencia. De ahí que para responder a la pregunta alrededor de la cual ha girado toda la descripción, a saber, ¿qué están haciendo quienes forman parte de circo tradicional? lejos de indicar que están en él trabajando (disputando determinadas recompensas en un juego, o creando dentro de un determinado arte), lo único que puede sostenerse es que, sin más, que *están en él*. Una vez que he arribado a este punto difícilmente puede continuarse desplegando la descripción en torno al sentido de vivir en un circo tradicional. La interpretación alcanzó su límite y al darle mayor densidad simplemente 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*.

Si al seguir la interpretación propuesta se ha llegado al plano de la *existencia* de un grupo de personas, es claro que una investigación que inquiera por el sentido de vivir en un circo tradicional no se asemeja a una empresa que busca dar con el sentido de una práctica específica. El proceder, caro a la antropología social, no aplica en este caso. La riña de gallos en Balí –después de todo— era una gran puesta en escena, decía Geertz, o el Kula, sostenía Malinowski, correspondía a un circuito que más que un intercambio de carácter económico podía leerse como una plataforma donde lo importante era acaparar prestigio. Nada de eso puede hacerse en relación a quienes forman parte de un circo tradicional, pues buscar una interpretación última, más allá de lo dicho, implicaría fijar el sentido de la existencia de un grupo de personas – ¡su vida misma!—, como si se redujese a otra cosa, lo cual, como sostuve a comienzos de esta conclusión, es una empresa carente de sentido.

Así, se ve que la pregunta propuesta al comienzo de esta investigación era más cercana a “¿Cómo es ser ‘tal o tal’?” que a aquellas interrogantes que pesquistan por el sentido de una exótica religión o de una institución que, de buenas a primeras, carece de toda lógica. El punto es que *ser ‘tal o tal’ (en este caso, miembro del circo tradicional) no es una práctica sino la manera en que, sin más, un grupo de personas está en el mundo, es decir, en la existencia*⁴¹.

Una vez que he arribado a semejante respuesta, ha quedado en evidencia el movimiento que se ha desplegado a lo largo de todo este discurso. A partir del primer capítulo, de revisión de antecedentes, reuní el material que me permitió fundamentar la pregunta principal de la investigación, a saber, “¿cuál es el sentido de vivir en un circo tradicional?”. Para que esta ganara en operatividad (al mismo tiempo que redujera su carga metafísica), tras el segundo capítulo la reformulé hasta llegar a la siguiente interrogante: ¿qué están haciendo quienes forman parte del circo tradicional? Lo paradójico es que tras la exposición de los resultados de la investigación, en el tercer capítulo y de las observaciones necesarias para su interpretación (en lo que he propuesto a lo largo de este último apartado), puede verse que la respuesta, de cierta manera, se hallaba contenida en la pregunta inicial. En efecto, si quienes forman parte del circo tradicional están, sin más, *viviendo en él*, lo que puede expresarse para responder a la interrogante acerca del sentido de vivir en un circo se torna escaso, y nada más queda *mostrar*. Mostrar el hecho de que lo circense es para quienes forman parte del circo tradicional el ámbito en que han nacido, en el que establecen sus lazos más significativos y dónde depositan sus más íntimos anhelos. De ahí que al margen de ese espacio, conformado por elementos y personas que cualquiera –según lo que más arriba denominé la comprensión mediana que cada cual tiene respecto del circo— estaría justificado a llamar circense, muy poco puede decirse de ellos.

⁴¹ Semejante lectura pareciera indicar que el circo tradicional chileno fuese una suerte de sociedad dentro de una sociedad. Por el momento, no corresponde avanzar en esta dirección ya que, por lo demás, los criterios para identificar y distinguir sociedades todavía responden a una discusión nebulosa en la teoría sociológica. A lo más, sugiero observar los contrastes entre la forma de vida de quienes están en un circo tradicional y nosotros, que nos movemos en ocupaciones laborales en las cuales no estamos del todo imbricados.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Omar. (2008). “La teoría del habitus y la crítica realista al conflacionismo central”. En *Persona y sociedad* Vol XXII. Universidad Alberto Hurtado. Santiago. Chile.

Archer Margaret. (2009). *Teoría social realista: el enfoque morfogenético*. Universidad Alberto Hurtado. Santiago. Chile.

Bourdieu, Pierre. (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid. España.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona. España.

Bourdieu, Pierre. (1995b). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. Grijalbo. D.F. México.

Bourdieu, Pierre. (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona. España.

Bourdieu, Pierre. (2007). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona. España.

Bourdieu, Pierre. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI. Buenos Aires. Argentina.

Bourdieu, Pierre. (2009). *La eficacia simbólica: religión y política*. Biblos. Buenos Aires. Argentina.

Bourdieu, P y Passeron, JC. (2003). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Siglo XXI. Buenos Aires. Argentina

Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean Claude; Passeron, Jean Claude. (2005). *El oficio del sociólogo*. Siglo XXI. México

Canales, Manuel. (2006). “El grupo de discusión y el grupo focal”. En *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios*. LOM. Santiago. Chile.

Carrión Liberona, Elizabeth. (2006). *El circo en Chile: hijos de circenses y su inestabilidad educacional*. UNAB. Santiago, Chile, 2006. Tesis.

Chayanov, Alexandr. (1985). *La organización de la unidad económica campesina*. Nueva Visión. Buenos Aires. Argentina.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2013). *Campo del arte circense* www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural. En sección Observatorio

Cultural. Consultado: el 22 de agosto 2013.
<http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatoriocampodelartecircencechileno.htm>

Consejo Nacional de la Cultura y las artes. (2013). *Mapeo de las industrias creativas en Chile*. Santiago. Chile.

Ducci, Pilar. 2011. *Años de circo: historia de la actividad circense en Chile*. FONDART. Santiago. Chile

Evans-Pritchard, Edward Evan. (1976). *Brujería magia y oráculos entre los Azande*. Anágrama. Barcelona. España.

Fernandois, Eduardo. (2003). *Límites de la argumentación en Sobre la Certeza*. Proyecto Fondecyt. En prensa.

Gainza, Alvaro. (2006). “La entrevista en profundidad individual”. En *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios*. LOM. Santiago. Chile.

Gayo, M y Teitelboim, B et ol. (2009). “Patrones culturales de uso del tiempo libre en Chile: una aproximación desde la teoría bourdieuana. En *Revista Universum*. Universidad de Talca. Talca. Chile.

Geertz, Clifford. (2001). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. España.

Guerra, Fernanda. (2005). *El circo en Chile: los parientes pobres del arte. Estrategias de los artistas circenses para enfrentar la exclusión*. Universidad Arcis. Tesis. Escuela de trabajo social. Santiago. Chile. Tesis.

Habermas, Jürgen. (1988). *La lógica de las ciencias sociales*. Tecnos. Madrid, España.

Heidegger, Martín. (1998). *Ser y Tiempo*. Universitaria. Santiago. Chile.

Le Goff, Jaques. (1969). *La civilización del occidente medieval*. Juventud. Barcelona. España.

Lévi-Strauss, Claude. (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós. Barcelona. España.

Levy, J y Lussault, M. (2003). *Diccionario de geografía y ciencias sociales del espacio*. Belin. Paris. Francia.

Luhmann, Niklas. (1998). *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*. Trotta. Madrid. España.

Malinowski, Bronislaw. (2001). *Los argonautas del pacífico occidental: un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas del archipiélago de la Nueva Guinea Melanésica*. Península. Barcelona. España.

- Marx, Karl. (1999). *El capital: crítica de la economía política*. F.C.E. México.
- Mauss, Marcel. (2009). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz. Buenos Aires. Argentina.
- Moulian, Tomás. 1998. *El consumo me consume*. LOM. Santiago. Chile.
- Oxman, Illan. 2009. *Circos tradicionales en Chile: adaptaciones y cambios en el último siglo*. Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. Chile. Tesis.
- Parra, Andrés. (2006). *La permanencia eterna del circo en la sociedad Chilena*. Universidad Andrés Bello. Santiago. Chile. Tesis
- Parsons, Talcott. (1982). *El sistema social*. Alianza. Madrid. España.
- Quine, Willard van Orman. (1986). “Relatividad ontológica.” en *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Tecnos. Madrid. Traducción de J LL Blasco.
- Rebolledo, Julio. (2004). *La fabulosa historia del circo Mexicano*. México: Escenografía.
- Vázquez, M y Ferreira, M. (2006). *Introducción a las técnicas cualitativas de investigación aplicadas a la salud*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. España.
- Winch, Peter. (1994). *Comprender una sociedad primitiva*. Paidós. Barcelona. España. Traducción de José Nicolau y Gloria Llorens.
- Wittgenstein, Ludwig. (1992). *Observaciones a la Rama dorada de Frazer*. Tecnos. Madrid. España. Traducción de Javier Sádaba.
- Wittgenstein, Ludwig. (2010). *Investigaciones filosóficas*. Gredos. Barcelona. España. Traducción de Isidoro Reguera.
- Zuñiga, Rocío. (2005). *El circo pobre chileno: miserias, amores y futuro del inmortal circo chamorro en Chile*. Universidad Andrés Bello. Chile. Tesis.

Otras fuentes

- Bohr, José. (1955). *El gran circo chamorro*. (Película). Santiago. Chile. 107 minutos.