



El Circo un Sueño que se volvió una profesión, historia de vida de David Ortiz Amaya

David Fernando Ortiz Amaya

Código

11382124385

Universidad Antonio Nariño

Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Bogotá D, C., Colombia

2023

El Circo un Sueño que se volvió una profesión, historia de vida de David Ortiz Amaya

David Fernando Ortiz Amaya

Proyecto de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

Licenciado En Artes Escénicas

Director (a):

Angélica Nieves

Línea de Investigación:

Pensamiento Profesoral para las Artes Escénicas.

Grupo de Investigación:

Didáctica de las Artes Escénicas.

Universidad Antonio Nariño

Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de educación

Bogotá, Colombia

2023

NOTA DE ACEPTACIÓN

El trabajo de grado titulado
*El Circo un sueño que se vivió una profesión, historia de
vida de David Ortiz Amaya*

Cumple con los requisitos para optar
Al título de Licenciado En Artes Escénicas.

Angélica del Pilar Nieves Gil
Firma del Tutor

Yuly Andrea Valero Rozo
Firma Jurado

Luis Eduardo Nieves Gil
Firma Jurado

Bogotá D.C., 01/ 06/2023

Contenido

	Pág.
	1. 82.
	93.
104.	¡Error! Marcador no definido.5.
	126.
	157.
	167.1.
	167.2.
	168.
	239.
249.1.	¡Error! Marcador no definido.9.1.1.
249.1.2.	¡Error! Marcador no definido.9.1.3.
	309.1.4.
	339.2.
	379.2.1.
	379.2.2.
399.2.3.	¡Error! Marcador no

	definido.9.2.4.	
	429.3.	
	449.4.	
	469.4.1.	
469.4.2.	¡Error! Marcador no	
	definido.10.	
	4910.1.	
5710.2.	¡Error! Marcador no	
	definido.11.	
8211.1.	¡Error! Marcador no	
	definido.12.	
	9013.	
9914.	¡Error! Marcador no definido.15. Referencias	
Bibliográficas		97

Dedicatoria

A mi hija, mi esposa y mi madre,

Tres faros de luz en mi camino,

Tres ángeles que iluminan mi jornada,

Tres corazones que late en mi destino

En este logro, les dedico mi alma,

Mi agradecimiento y mi gratitud,

Por ser mi apoyo, mi fuerza, mi calma,

Por ser mi familia, mi hogar, mi virtud.

Que este proyecto sea su triunfo también,

Porque cada éxito es suyo también,

Y cada paso que doy, lo hago con su bien,

Porque cada uno de ustedes, es mi todo también.

Agradecimientos

En este momento de mi vida, no puedo dejar de agradecer a aquellas personas que han sido clave en el logro de mi proyecto de grado.

A mi madre, quien siempre ha creído en mí y me ha apoyado en cada paso que he dado. Sin su amor y aliento, este logro no habría sido posible.

A mi esposa, quien me ha sostenido en los momentos más difíciles y me ha dado la fuerza para seguir adelante cuando todo parecía perdido. Su confianza en mí ha sido mi mayor motivación.

A William Saavedra, quien me ha acompañado en este camino y siempre ha estado dispuesto a brindarme una ayuda cuando más lo necesitaba. Su presencia y su apoyo incondicional han sido una verdadera bendición.

A mi tutora y maestra, Angélica Nieves, quien siempre me ha exigido lo mejor de mí y me ha guiado cuando me quería desviar del camino. Gracias a sus consejos y enseñanzas, he aprendido a ser un mejor profesional.

Y por último, pero no menos importante, quiero agradecer a la Universidad Antonio Nariño y su programa de Convalidación de Saberes y sus maestros. Gracias por compartir su conocimiento con nosotros, los maestros artistas, y por darnos la

oportunidad de obtener un título universitario. Este logro no habría sido posible sin su compromiso y dedicación.

1. Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1	13
Figura 2	14
Figura 3	16
Figura 4	35
Figura 5	38
Figura 6	39
Figura 7	41
Figura 8	42
Figura 9	47
Figura 10	51
Figura 11	54
Figura 12	56
Figura 13	57
Figura 14	58
Figura 15	59
Figura 16	62
Figura 17	66
Figura 18	67
Figura 19	68
Figura 20	69
Figura 21	73
Figura 22	74
Figura 23	75

2. Lista de Anexos

[Anexo1 Drive con entrevistas realizadas.....101](#)

[Anexo2 Análisis de las Fuentes.....101](#)

3. Resumen

Este trabajo presenta la historia de David Ortiz Amaya, artista de Circo y formador en el municipio de Chía, a través de la narración de los principales episodios que trazaron el camino en el que hoy se desempeña: el Circo. El enfoque de esta investigación en cualitativo, la metodología la Historia de vida, consistió en recopilar información, sobre el proceso de formación y recorrido artístico de David Ortiz, centrándose en dos categorías principales: "Artista de Circo y *Clown*" y "Pedagogía del *Clown* y los Malabares", busca también destacar la importancia de la historia de vida en el contexto académico para el Circo y la relevancia de la pedagogía del *Clown* y los Malabares en la formación de nuevos artistas. Este proyecto de grado contribuye al campo de conocimiento del Circo y la pedagogía del *Clown* y los Malabares, con el cual se busca enriquecer el conocimiento sobre esta disciplina artística en Colombia.

Palabras Clave: Historia de Vida, Circo, *Clown*, Malabares, Pedagogía, Artista

4. Abstract

This work presents the story of David Ortiz Amaya, a circus artist and trainer in the municipality of Chía, through the narration of the main episodes that shaped the path he currently follows: the Circus. The focus of this qualitative research, using the Life History methodology, consisted of gathering information about David Ortiz's training process and artistic journey, focusing on two main categories: "Circus Artist and Clown" and "Clown Pedagogy and Juggling." It also aims to highlight the importance of life history in the academic context of the Circus and the relevance of Clown pedagogy and juggling in the training of new artists. This degree project contributes to the field of knowledge of the Circus and Clown pedagogy and juggling, seeking to enrich the understanding of this artistic discipline in Colombia.

Keywords: Life History, Circus, Clown, Juggling, Pedagogy, Artist

5. Introducción

Este trabajo de grado se constituye en la culminación del proceso formativo del maestro artista de la Licenciatura en Artes Escénicas, la modalidad de este proyecto es la Experiencia Artístico-Pedagógica al Estado Actual de la Práctica, a través de la historia de vida, la experiencia forjada, el aprendizaje construido de manera formal e informal de David Ortiz. Sus avances, aportes, alcances, preguntas y proyecciones aportan al crecimiento del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas y se inscriben en la Línea Pensamiento Profesoral.

Como parte de esta línea de trabajo, se realizó la sistematización de la Práctica Artístico-Pedagógica en el Circo, desarrollada por el maestro David Ortiz Amaya en el municipio de Chía, Cundinamarca. El proyecto de investigación surge de la necesidad de sintetizar los aspectos más relevantes de la historia de vida de David Ortiz Amaya, quien convirtió su sueño circense en una profesión. La importancia de esta sistematización radica en mostrar cómo el Circo se convirtió en una profesión y cómo surgieron espacios de formación de Circo en la Casa de la Cultura de Chía, enfocados en la formación de artistas de Circo y *Clown*. La indagación tuvo como objetivo describir la experiencia de la formación artística, determinar la influencia del ambiente de aprendizaje y del proceso de educación artística y reflexionar sobre la práctica Artístico-Pedagógica del Circo.

En esta sistematización el lector encontrará la propuesta estructurada de David Ortiz Amaya, la metodología implementada, cuya presentación discurre en tres capítulos.

En el primer capítulo se reseña la historia del Circo desde sus inicios, pasando por diferentes lugares desde la llegada de Europa a América, hasta su aparición en el municipio de Chía en Colombia.

El capítulo dos se centra en la reconstrucción del relato y la historia de vida de David Ortiz Amaya, que incluye la narración escrita de los aspectos más relevantes de su vida como Artista de Circo en Formación y como Formador, desde 2002 hasta su etapa actual como maestro de Circo en la Casa de la Cultura de Chía.

En el capítulo tres se narra, desde la información recolectada (bitácoras, entrevistas e imágenes) el recorrido , y las vivencias que experimenta el artista de este proyecto, esto visto desde el despertar del gusto por el Circo y el Clown, transitando por el aprendizaje constante, las experiencias, los fracasos, las frustraciones, y el tomar decisiones cruciales en su formación no solo profesional y artística, sino personal; y así, tomando esta formación como un estilo de vida, donde la búsqueda constante de la reflexión y la introspección se convierten en herramientas esenciales para el crecimiento profesional del artista.

A través de esta investigación, se ha evidenciado la importancia de impartir el conocimiento; de capacitar, preparar y entrenar en el desarrollo de artistas apasionados que trabajan con convicción y convierten el arte del Circo y el Clown en su estilo de vida, ejemplo de ello la historia de vida de David Ortiz Amaya para el Circo en Chía; este último sin ninguna pretensión de reconocimiento; sino que con una visión de impregnar esta pasión a los futuros artistas circenses del municipio.

Se recomienda observar este proyecto no solo desde la formación normativa, sino desde el proceso de vida y crecimiento del autor, desde los sentimientos y emociones que pretende reflejar en su escrito, y se aclara que, desde luego se verá plasmada la visión del artista, esto, sin quitarle valor a lo académico, a lo histórico. y al proceso universal que rige esta profesión.

6. Justificación

Este trabajo de grado surge de la necesidad de presentar, exponer, compartir la experiencia Artístico- Pedagógica en el Circo a través de la Historia de Vida de David Ortiz Amaya, artista de Circo y formador en el municipio de Chía. En ese orden, este texto busca reconocer las características que contribuyeron al desarrollo del Circo en la región, en la medida de que desea discernir cómo las pedagogías del Clown y los Malabares influyen en la formación de nuevos artistas de Circo. Destacando la historia de vida en el contexto académico del Circo, lo que contribuye a la comprensión y apreciación de esta disciplina artística.

El trabajo se apoya en una metodología basada en la investigación cualitativa, específicamente en el análisis interpretativo del quehacer artístico y pedagógico de David Ortiz Amaya. A partir de la narración reflexiva de su historia de vida, este escrito evidencia la importancia de este tipo de enfoque en el contexto académico para el Circo, y realiza la relevancia de la pedagogía del Clown y los Malabares en la formación del Arte del Circo.

Este proyecto de grado aporta a los campos de conocimiento del Circo, y las pedagogías del Clown y los Malabares, al demostrar la trascendencia de la historia de vida en la formación y desarrollo de artistas de Circo. Con estos elementos de juicio, se coadyuvaría al enriquecimiento del entendimiento sobre esta disciplina artística y al adiestramiento de futuros artistas y formadores de Circo en el municipio de Chía y más allá.

7. Objetivos

7.1. Objetivo general

- Sistematizar los aspectos relevantes en la historia de vida de David Ortiz Amaya, para trazar la identificación de las estrategias artístico-pedagógicas y su influencia en el desarrollo del Circo en el municipio de Chía.

7.2. Específicos

- Caracterizar el proceso de formación circense de David Ortiz Amaya, a partir de la reconstrucción de las formas de aprendizaje de las técnicas del *Clown* y los Malabares.
- Describir las etapas más significativas del ejercicio artístico-pedagógico en el Circo vividas por David Ortiz Amaya.
- Identificar los procesos metodológicos de formación y creación que implementa David Ortiz Amaya en los grupos de jóvenes y adultos de Circo y *Clown* de la Casa de la Cultura de Chía.

8. Planteamiento del Problema

El planteamiento del problema de esta investigación surge de la estrecha relación entre mi historia de vida y mi trayectoria artística en el campo del Circo. A lo largo de mi experiencia profesional, me he enfrentado a diversas problemáticas y desafíos en el ámbito de la formación circense. Estos desafíos personales y artísticos han despertado en mí la necesidad de reflexionar sobre la pedagogía del Circo y el Clown, así como de buscar métodos de enseñanza y aprendizaje que contribuyan al fortalecimiento de estas disciplinas.

La relevancia de este estudio se basa en la falta de investigación y reconocimiento que rodea al Circo como disciplina artística y pedagógica. A pesar de su potencial educativo y su valor como expresión cultural, existe una brecha evidente en la investigación, lo que limita su desarrollo y consolidación. En este contexto, mi proyecto de grado busca cerrar esta brecha y aportar conocimiento valioso mediante la exploración de mi historia de vida en relación con el Circo.

La integración de mi experiencia personal y artística permitirá enriquecer el campo del Circo como objeto de estudio. A través de la reflexión pedagógica y el análisis de los métodos de enseñanza y aprendizaje del Circo y el Clown, se pretende promover prácticas educativas más efectivas y generar un mayor reconocimiento en los ámbitos cultural y académico.

En resumen, el planteamiento del problema se sustenta en la intersección entre mi historia de vida y mi trayectoria artística en el Circo. La falta de investigación y reconocimiento en torno al Circo como disciplina artística y pedagógica ha motivado mi

búsqueda de métodos de enseñanza y aprendizaje que fortalezcan esta forma de arte. A través de esta investigación, se espera contribuir al desarrollo y consolidación del Circo como campo de estudio, enriqueciendo el conocimiento existente y fomentando su reconocimiento en los ámbitos cultural y académico.

9. Antecedentes UAN

En el ámbito de las artes escénicas, se reconoce la relevancia de la metodología de la historia de vida como una herramienta de investigación en el campo cultural y académico. La Universidad Antonio Nariño, a través de su Licenciatura en Artes Escénicas y el programa de Convalidación de Saberes, ha promovido esta metodología como una forma de comprender los procesos artístico-pedagógicos de manera más profunda. A continuación, se presentan algunas referencias que aportan a esta investigación a manera de antecedentes.

8.1 La historia de Sandra Patricia Forero

Dentro de los antecedentes de investigación, se destaca la historia de vida de Sandra Patricia Forero, una reconocida maestra y artista escénica en el campo del teatro. Aunque Sandra Patricia no es originaria del municipio de Chía, su experiencia artístico-pedagógica ha sido un referente en la comprensión de los procesos pedagógicos y formativos en el teatro, lo cual resulta valioso para esta investigación, el mencionar a esta maestra artista, tiene como objetivo, reconocer la influencia que su investigación generó en la construcción del trabajo de investigación de David Ortiz Amaya, y cómo sus experiencias, se relacionan con esta historia de vida, su conocimiento, su visión, y sus enseñanzas, fueron factores que sumaron y aportaron al desarrollo de nuevas ideas y recursos, entre ellos el servicio de la enseñanza a población en situación de vulnerabilidad, el ejercicio de socialización de muestras artísticas a todo tipo de público, en espacial labor social del teatro. Todos estos factores aplicables en el municipio de Chía. El ejemplo de esta maestra artista movilizó en el autor de esta investigación, la intención

de aportar a la vida de los artistas de Chía, ese amor, y pasión, por las diferentes formas de expresión artísticas que se han mencionado anteriormente.

8.2 La danza como una expresión vivida

Andrés Juan Suárez Moscoso es un talentoso maestro artista escénico proveniente del municipio de Chía, su trabajo de investigación que le generó al autor de esta investigación la necesidad de incluir la danza en sus rutinas circenses, pues a través de su corporalidad el artista expresa su pasión, entrega, sentimientos, conectando así al público con lo que el artista pretende expresar; es por ello que para el autor este maestro artista se convirtió en un referente para dar continuidad a un proceso más completo en la preparación y capacitación de los nuevos artistas del municipio de Chía. Es por ello, por lo que, el autor de esta investigación empezó a incluir en su cátedra rutinas e historia de la danza, de esta manera preparar de una forma integral a los nuevos artistas del municipio de Chía.

Al integrar estos antecedentes en el estudio, se refuerza la elección de la metodología de la historia de vida y se resalta su aplicabilidad en el campo de las artes escénicas. La historia de vida de Andrés Juan Suárez Moscoso, en conjunto con la experiencia de Sandra Patricia Forero, permiten comprender los procesos pedagógicos y formativos en las disciplinas artísticas, del teatro y la danza.

La Universidad Antonio Nariño y los antecedentes de investigación previos han validado la utilidad de la metodología de la historia de vida en el campo de las artes escénicas. Estos antecedentes, respaldan la investigación y permiten resaltar la importancia

y relevancia de la historia de vida de un artista local en el contexto específico del Circo, la pedagogía del Clown y los Malabares en el municipio de Chía.

Antecedentes Nacionales

La elección de la tesis de Sebastián Serna Quintero, "El Circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en Medellín, 1955-1972", como uno de los antecedentes para la investigación se basa en su relevancia para comprender las estrategias artístico-pedagógicas y la influencia del Circo en un contexto local específico, como en Medellín durante esa época.

La tesis de Serna Quintero proporciona una base valiosa y pertinente para explorar la influencia del Circo en una comunidad específica. Al centrarse en las prácticas circenses en un lugar y tiempo determinados, su investigación establece un precedente importante para analizar la trayectoria de David Ortiz Amaya y su contribución al desarrollo del Circo en el municipio de Chía.

La tesis de Sebastián Serna Quintero es de suma importancia para este proyecto de grado, ya que su enfoque en las prácticas circenses en Medellín durante un período específico permite tener una visión más amplia y contextualizada sobre el Circo en un contexto local similar. Sus hallazgos y análisis enriquecen la investigación al proporcionar un marco conceptual sólido para analizar la historia de vida de David Ortiz Amaya y su labor artístico-pedagógica en el desarrollo del Circo en Chía.

Antecedente Internacional

La elección de estos antecedentes es fundamental para este proyecto de grado, ya que permiten establecer una sólida fundamentación teórica y contextualizar la investigación en el ámbito de la formación circense. Por un lado, la tesis de Celso Antonio Pereira Varela, realizada en la Universidad Internacional de la Rioja, se centra en la inclusión de las artes circenses en el ámbito educativo, con un enfoque particular en los juegos de Malabares como recurso pedagógico. Su propuesta de intervención tiene como objetivo desarrollar y mejorar la competencia motriz del alumnado en el tercer ciclo de Educación Primaria. Esta propuesta se basa en una revisión bibliográfica exhaustiva pero concisa, que refleja los antecedentes históricos y culturales fundamentales para comprender mejor las relaciones entre Circo y escuela en la actualidad. Se articula a través de elementos curriculares como objetivos, contenidos y criterios de evaluación, y se lleva a cabo desde un planteamiento metodológico que combina la libre exploración, el descubrimiento guiado y la resolución de conflictos.

Por otro lado, se busca profundizar en los procesos metodológicos de formación y creación implementados por David Ortiz Amaya, en los grupos de jóvenes y adultos de Circo y Clown de la Casa de la Cultura de Chía. Mediante el análisis y la comparación de estos procesos con los planteados por Pereira Varela, se pretende enriquecer la comprensión de la relación entre el Circo, y la formación artística en el contexto específico de la Casa de la Cultura de Chía. Esta comparación permitirá identificar similitudes, diferencias y posibles áreas de mejora, y así ofrecer recomendaciones más sólidas para la formación circense en dicha institución.

En síntesis, estos antecedentes brindan soporte teórico sólido, ayudan a contextualizar esta investigación, y enriquecen el enfoque metodológico al analizar y comparar los procesos implementados por Pereira Varela y por David Ortiz en la Casa de la Cultura de Chía. Esto sin duda contribuye a la calidad y relevancia de este proyecto de grado en el ámbito de la formación circense.

10. Diseño metodológico

Esta investigación es de tipo cualitativo y se sustenta en la metodología de historia de vida. Se centra en dos momentos superlativos del desarrollo artístico-pedagógico del maestro y artista David Ortiz Amaya. Para recolectar los datos necesarios se emplearon diversas fuentes de información bibliográfica, incluyendo periódicos, fotografías, libros y videos. Igualmente, se utilizaron técnicas de recolección de datos como entrevistas a estudiantes de la Casa de la Cultura, también replicadas con miembros de los grupos Tiquines Cabeza Malabar, Clon de Clown y Lunaticlown de Chía, junto con maestros que jugaron un papel primordial en la formación artística de David Ortiz Amaya. Con la ayuda de estas técnicas y recursos, se espera obtener una comprensión más profunda y completa del desarrollo artístico-pedagógico de este maestro.

En el presente trabajo de grado se empleó una metodología basada en un curso intersemestral, donde se trabajó con la técnica de investigación cualitativa conocida como "historia de vida". Esta técnica se utiliza para recuperar y transmitir la memoria personal o colectiva a través de relatos. Como primer paso se construyó una línea de tiempo personal, destacando los momentos apreciables en el recorrido artístico-pedagógico. Posteriormente,

se trabajó con las categorías de análisis "Artista de Circo y Clown" y "La pedagogía del Clown y el Circo". Para estas categorías se buscaron referentes bibliográficos que respaldaron el relato de la historia de vida.

11. Marco Teórico

11.1. Artista de Clown y Circo (DISCIPLINAR)

11.1.1. El gran espectáculo del tiempo: una travesía por la historia del Circo

El Circo es considerado como una práctica milenaria que ha existido desde muchos años atrás, en las civilizaciones antiguas se veía representada esta manifestación cultural del Circo de diferentes maneras, como lo expone Beatriz Siebel:

En Occidente, los egipcios representaban en las paredes de roca en las grutas de Beni-Hassan a sus malabaristas con tres pelotas, unos 3. 500 años antes de Cristo. Y dejan numerosas constancias del avanzado arte de los equilibristas y los acróbatas a caballo, representados en Tebas y en Menfis. La vigorosa tradición circense hace que se denomine hasta hoy [como] 'pirámide egipcia' [a] la columna humana en las pruebas acrobáticas (1993: p. 9)

En la tradición circense aún existen diversos números y espectáculos que conservan su nombre, aunque en estas épocas no se le conocía ni se le llamaba Circo. Una de las técnicas que se practica en el Circo en la actualidad es la acrobacia, una práctica que viene

de la gimnasia; en efecto, los occidentales reglaron la forma de transmitir su cultura y la adecuación de los ejercicios físicos, pero antes que los occidentales, otras culturas, incluso con antelación a las griegas o las romanas, ya habían logrado codificar estas experiencias, como es el caso de las culturas china, india y africana:

Los pueblos de China y la India, así como los aborígenes africanos, australianos y americanos tenían siglos practicando la 'educación' de la actividad física, como medio de preservar la salud, cumplir con los trabajos para sobrevivir y estar preparados para luchar contra otros pueblos, bien sea en la conquista o la defensa, o bien, para la recreación, como lo hicieron civilizaciones precolombinas con los juegos con pelotas. (Grossi, 2012: p. 2)

El entrenamiento físico de la gimnasia ha prevalecido en las diferentes culturas de diferentes maneras, *v. gr.*, el arte rupestre permite ver las primeras manifestaciones acrobáticas treinta mil años antes de nuestra era, durante la época paleolítica en las cuevas de Addaura, en Palermo, Sicilia; allí se pueden visualizar estas representaciones acrobáticas por medio de la cerámica (Grossi, 2012).

En la sociedad occidental con los romanos se empiezan a exteriorizar las primeras referencias del Circo como se conocen en la actualidad, donde este arte otorga solemnidad en los recintos cerrados de forma oblonga. No obstante, en ese momento aún no se hablaba de Circo, por lo que las técnicas utilizadas distan de las discernibles hoy en día, sin embargo, la idea de presentar espectáculos en público en un escenario circular data de la época romana, dado que allí se reproducían las batallas épicas; por eso la arena era un espacio inigualable para que conjugaran varios artistas, atletas, domadores, luchadores

(Seibel,1993). Así mismo, en esta época predominaban los espectáculos de gran formato; por ende, lo más sobresaliente era la dramatización de las grandes batallas y de la lucha entre los gladiadores. En consecuencia, estos atletas eran utilizados en la arena para divertir al pueblo que asistía en masa para observar los espectáculos.

Luego de la caída del Imperio Romano (476), en la Edad Media desaparecieron estos escenarios e irrumpieron las compañías trashumantes, los saltimbanquis, acróbatas que realizaban ejercicios de saltos y equilibrios, cuyas actuaciones se ejecutaban en espacios al aire libre; esos intérpretes solían ser artistas callejeros que reflejaban un carácter popular. A su turno, los juglares generalmente iban de pueblo en pueblo narrando historias, leyendas, tocando instrumentos y cantando, ofreciendo diversos espectáculos. Estas compañías eran acechadas por las autoridades cristianas, quienes las perseguían constantemente, por ello fueron forzados a efectuar espectáculos cortos; es así como empiezan a aparecer nuevos personajes; equilibristas, manipuladores de muñecos, los domadores de animales como osos o monos, números a los que se adicionaba la exhibición de fieras exóticas, como sucederá luego en el Circo moderno.

Para aquel entonces, las compañías trashumantes deciden inculcar su conocimiento generación tras generación; consecuentemente, los secretos de equilibrio sobre la cuerda, las acrobacias, prestidigitación y malabares se enseñaban conforme corrían los años. Durante el siglo XVI los artistas ambulantes cómicos se unieron en Italia, iniciando las primeras compañías profesionales de teatro dedicadas a la improvisación, hecho que generó novedades en las formas de representatividad y en los escenarios, como por ejemplo, los erigidos sobre ‘cañamazo’, un bosquejo que más tarde fue denominado como

la Comedia del Arte. (Seibel, 1993). La Comedia del Arte descuella para configurar la aparición del Circo moderno en Inglaterra, fundado por Philip Astley en Londres en 1778 (Seibel, 1993), Astley descubrió que al ejecutar acrobacias encima del caballo en forma circular, obtenía mayor estabilidad de acuerdo con la fuerza centrífuga. Gracias al éxito que conquistó, empezó a introducir diferentes números que aún se mantienen vigentes en el seno del circo actual, ya que integran las diferentes disciplinas propias del Circo como el malabarismo, las acrobacias, amén de la participación de saltimbanquis, músicos y bailarines (Seibel, 1993). Estos espectáculos se exhibían de manera desarticulada, sin un hilo conductor entre ellos y eran anunciados por un jefe de pista.

11.1.2. Tras la pista de los animales del Circo

Con Philip Astley arriba la introducción de los animales en el Circo como acto principal y base de sus presentaciones, su espectáculo estaba compuesto por acrobacias sobre los caballos, a partir de ahí, esta idea se replicaría en diferentes lugares de Europa y grandes personas dedicadas a la equitación empezarían a crear espectáculos para ser presenciados por un público, como es el caso del maestro Leton Cristoph de Bach:

Quien estableció un Circo perdurable en 1808 [en Viena], su *Circus Gymnasticus* se convirtió en un lugar importante en un circuito itinerante emergente a través del cual fluían los mejores talentos, lo que permitió a los gerentes en diferentes lugares variar su programa durante largas temporadas. (Arrighi y Davis 2021, p.25).

A principios del Siglo XIX se subraya el gran influjo de las personas consagradas a la equitación en la creación de compañías de Circo con animales en Europa; esos colectivos cada vez incorporaban más actos entre acróbatas, cómicos y destrezas con animales como

monos, perros, osos y leones. Este ocurrió en los inicios del Circo ruso, puesto que Jacques Tourniaire funda la primera estructura permanente en dicho país eslavo; más exactamente, él adjunta gran variedad de especies salvajes en el espectáculo:

El zar Nicolás le encargó a Tourniaire que construyera la primera estructura circense permanente de esa ciudad en 1827, lo que dio origen a la cultura circense rusa que florecería a lo largo del siglo XIX. Tourniaire también fue uno de los primeros propietarios de circos en invertir fuertemente en una colección de animales salvajes, que con el tiempo se convertiría en una de las características definitorias del Circo. (Arrighi y Davis, 2021: p.26).

Así las cosas, se evidencia que el uso de los animales en el Circo durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX se extendería por toda Europa, donde estas criaturas ya no solo se exhibían como un exotismo, sino como acompañantes artísticos, que realizaran algún acto; desde ahí intervienen domadores de fieras salvajes como tigres y leones. Esta tónica no solo se quedó en Europa, sino que llegó a Sudamérica; en Colombia, *v. gr.*, uno de los grupos más célebres por su trabajo con animales era el Circo de México de los Hermanos Gasca, porque ellos tenían elefantes, tigres de Bengala, caballos, osos, monos y perros; por ende, los Gasca sostuvieron su espectáculo con animales hasta 2013 (Figura 1), cuando se aprobó en Colombia la Ley 1638 del 2013¹ que prohíbe el uso de animales en los circos.

Figura 1 *Animales en el Circo*

¹ Ley 1638 del 2013 *Por medio de la cual se prohíbe el uso de animales silvestres, ya sean nativos o exóticos, en circos fijos e itinerantes.*
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=53625#:~:text=Prohibici%C3%B3n..Sentencia%20C%2D283%20de%202014>



Nota: Presentación de acto circense con elefante (Fuente: Circo Hermanos Gasca, Facebook, 2011).

Con la aprobación de la Ley 1638 del 2013 las autoridades nacionales y locales no podían expedir licencias a ningún Circo que tuviera en sus espectáculos animales, de ahí que estos Circos debían adecuar sus espectáculos sin animales y entregar los que les pertenecían a las autoridades competentes para que se hicieran cargo de ellos. Aunque en 2013 se promulgó esta Ley, de antiguo existían compañías, que surtían espectáculos de índole circense sin animales —como lo señala la Figura 2—; es el caso de Muro de Espuma de Bogotá, cuyo lema es “donde el único animal es el hombre”, eslogan usado en los diferentes eventos que efectúan.

Figura 2

Eventos de circo sin animales



Nota: imagen del Festival internacional de Circo, donde se evidencia con la frase que no se autorizan circos con animales. (Fuente: Muro de Espuma Circo Teatro, Facebook, 2016: abril 17).

11.1.3. Bajo la carpa de la memoria: la historia del Circo en América

Tanto en América como en Europa, las antiguas civilizaciones ya vislumbraban indicios de prácticas artísticas asociadas al Circo; concretamente, Sebastián Serna en su investigación *El Circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en Medellín. 1955-1972* asevera que: “cada civilización ha manifestado con su estilo propio, manera de ritual, ceremonia, deporte o espectáculo, actividades vinculadas al Circo como la danza, la música, el humor, ejercicios de riesgo, resistencia, equilibrio, fuerza y destrezas corporales” (2020: p.45).

En concordancia con el anterior argumento, se colige que el Circo es una expresión divulgada de diferentes maneras desde los inicios de las civilizaciones, pero propiamente la versión que despunta ahora en su carácter empresarial aparece en el siglo XIX, momento en el que se estrenan compañías de artistas callejeros venidos del continente europeo a estas latitudes. Empero, no sería sino hasta la llegada de una compañía británica

que se configuraría el Circo en América, según se lo reconoce en este tiempo; luego esta misma compañía llegaría a Cuba a exponer su show por primera vez en 1799, según Serna:

En Estados Unidos, el jinete inglés John Bill Ricketts, aprendiz de Charles Huges, fundó una escuela de equitación en Filadelfia, capital de la época. Al año siguiente, en 1793, ofreció el primer espectáculo a modo de Circo en el continente. Seis años más tarde, la capital cubana presencié el primer *show* de Circo moderno, a cargo de la compañía del inglés Philip Allison, el *Real Circo Ecuestre*, y en 1808 la misma compañía visitó a Nueva España. Estos dos últimos lugares, al igual que los futuros países de Argentina, Chile y Brasil, se han destacado a lo largo de la historia por la cantidad y calidad de sus “prácticas circenses” (2020, p.48).

De acuerdo con este pasaje de Serna, se agrega que en Cuba, Chile, Argentina y Brasil principiaron a desarrollar la práctica circense, a causa del ascendiente de esta compañía británica, que era una pionera con varias de sus homólogas que nacieron del Circo moderno en Europa. No obstante, fue en México, Cuba y Argentina que se añadieron las habilidades circenses con idiosincrasias propias de estos países. Similarmente, en México se construiría el primer Circo fijo a inicios del siglo XIX, debido al ascendiente del Circo moderno que llegaba desde Europa. Para este momento México aventaja por tener artistas de alta aptitud, sobre todo en la especialidad del trapecio volante (Serna, 2020). De esta manera México se posiciona como uno de los grandes referentes del Circo en América, con una gran calidad en los espectáculos que ostenta.

Figura 3.*Trapecio volante*

Nota: Imagen de demostración del Circo del Sol consumando un espectáculo de trapezio volante en el show *Alegría* (Fuente: *Cirque du Soleil*, s.f.)

En Argentina aparece el Circo de manera peculiar, pues las dinámicas de su advenimiento se dan con un estilo propio, en el que se mezclan las tendencias modernas con el teatro, entremezclando pantomimas, de esta forma se configura el Circo criollo, ocurriendo que: “como en todas las familias adscritas al espectáculo, las habilidades del Circo criollo argentino se transmitieron de padres a hijos, motivo por el cual, a lo largo de dos siglos, mantuvo una estructura y una estética similar” (Serna, 2020: p.50). De ahí se desprende que en la cultura circense de Argentina se crea una identidad propia definida por su calidad y tradición, en avance con los demás países de América del Sur, al punto de considerarse como una praxis propia de este país. Dicha habilidad se empezó a transmitir de generación en generación, y se convirtió en una herencia entregada de los más viejos a los jóvenes, hasta la actualidad con espectáculos de gran nivel.

11.1.4. La carpa de los recuerdos: la historia del Circo en Chía

“Yo empecé haciendo Malabares como de casualidad, no los conocía, pero en el colegio a mí me gusta mucho jugar fuchi, esas cosas de la vida que le dicen a usted; usted va hacer esto el resto de su vida”; con estas palabras describe Carlos López (2022: 3 de noviembre, comunicación personal) conocido en Chía como ‘Charly Palmera’, en conversación personal, sus inicios en la técnica de los Malabares en el municipio. Fue uno de los primeros malabaristas del municipio de Chía a mediados de 2000. Como la gran mayoría de artistas de Circo de la época debuta de manera empírica a través de una etapa de exploración. Cabe acotar que, antes de 2001, en Chía no existían agrupaciones que se dedicaran a la actividad circense, sino que la mayoría estaban enfocadas en el teatro de sala. La técnica de los Malabares aflora como una nueva alternativa para los jóvenes que en ese instante se encuentran con el Circo de una manera casual y espontánea.

La Casa de la Cultura para aquel entonces se torna en un espacio donde se conjugaban varias artes, porque, al mismo tiempo que el teatro, el Circo emerge en los espacios no convencionales. Justamente, Pedro Beltrán, artista y maestro de Artes Escénicas, en el colegio cumple sus primeros acercamientos al teatro de sala, examinando actos con los zancos, logrando así impulsar el teatro de calle, pues como él mismo lo dice, en esa época no se movía esa variante dramática, sino únicamente la hecha en recintos cerrados, a propósito de las obras que se trabajan con Mario Delgado (antiguo director de la Casa de la Cultura de Chía), b. gr., como *La pasión de Cristo*, que se escenificaba en el parque de Chía, la cual involucraba elementos como los zancos, en un nuevo formato teatral para espacios no convencionales.

El Circo en Chía asomó de un modo empírico; por ende, la mayoría de los referentes de esa época eran los grupos de teatro de calle de Bogotá como el Teatro Taller de Colombia, que incluía zancos en sus obras. Los festivales como el Iberoamericano de teatro o El Festival Internacional de Teatro de Calle Al Aire Puro de Bogotá arrancaron como una fuente de inspiración para los artistas escénicos del municipio, invitándoles a inquirir nuevas técnicas; por ello, Pedro Beltrán decide inaugurar un espacio en la Casa de la Cultura para el cometido del teatro de calle con un eje central, los zancos. La concha acústica fue el epicentro de esta gran movida, debido a que allí se encontraban los artistas a ejercitarse con los zancos, aunque en ese momento no se hablaba de Circo, jóvenes como Cesar Crisóstomo, Carlos López, David Ortiz, William Jiménez, se empezaban a reunir; todos ellos tenían un interés particular en esa técnica. Empero, esto fue más allá, puesto que, al foguearse en varios festivales en diferentes municipios, brota un gran atractivo por los Malabares, desembocando este suceso en la incursión de esta nueva técnica, ya que los albores de ella marcarían la pauta para los embriones del Circo en Chía.

Carlos López ('Charlie Palmera') fue uno de los primeros que decide educarse en Bogotá, después de una participación en el Festival Internacional de Mesitas del Colegio; tiempo después conoce allí al grupo Nemcatocoa, que lo invitan a la escuela de Circo en Fontibón. En efecto, este plantel es fundamental para el crecimiento del Circo en Chía, pues gracias a él, Carlos López asistía dos días a la semana, período en el que se familiarizó con los M

alabares, la acrobacia y los sainetes actuados por payasos. Valga añadir que el director del grupo fue Pedro Beltrán, quien, sumado a los anteriormente enunciados, irrumpe en los Malabares.

Un día llegué a la clase de zancos normal, y le dije: — “Pedro, es que estoy aprendiendo hacer malabarismo”, y me responde: — “Pedro, ¿cómo así? ¿Malabares?”. — “Sí, estoy aprendiendo a hacer Malabares y estoy yendo a una escuela en Bogotá; allá estoy aprendiendo, qué tal si con lo que ya hay de la escuela de zancos hacemos una escuela de zancos y de Malabares”. Entonces lo que se hacía era que yo iba a Bogotá, tomaba las clases y lo que aprendía allá venía y lo enseñaba acá en el grupo (C. López, comunicación personal, 3 de noviembre2022)

Así nace el primer grupo de Circo en el municipio de Chía, Tiuquines Cabeza Malabar, en 2002, germinó como un sueño que poco a poco se fue volviendo una profesión para algunos de sus integrantes.

Tiuquines, vocablo que significa “hombres ágiles y fuertes” en lengua muisca, es un concepto que encarna a estos jóvenes integrantes del grupo de zancos; para internarse en estos procesos se requería de la fuerza y también de la agilidad para poder manipular estos elementos; por ende, este grupo se convierte en precursor del teatro de calle en Chía. Paulatinamente se transformó en un grupo dedicado a la práctica del Circo, allí atisba la necesidad de llamarse Tiuquines Cabeza Malabar. El grupo suscita nuevos procederes de interpretación teatral en los espacios no convencionales, más exactamente en la calle, con la creación de su primer obra titulada *Sueño de Circo*; con esta representaron al municipio

entre 2002-2005 en los diferentes certámenes del departamento a los que eran invitados como: el Festival Estudiantil de Nocaima, el Festival del Ocaso del Sol Naranja en el municipio de La Mesa Cundinamarca y el Festival Internacional de Teatro de Calle en Mesitas del Colegio.

Igualmente, estos jóvenes que criaron su trabajo más por la pasión de indagar en cosas nuevas, se percataron que el Circo, más que un pasatiempo, podría ser sustancia de su vida, siendo uno de los primeros conjuntos del municipio que se atrevió a tomarse la calle como el escenario de presentación, mientras proseguían sondeando las diversas técnicas circenses, logrando así el reconocimiento por parte de la Casa de la Cultura, como el primer grupo emblemático de este arte.

Tiuquines Cabeza Malabar es la base de los inicios de la práctica de Circo en Chía. Artistas como Ximena Vásquez quien, además de pertenecer a la primera agrupación circense de la jurisdicción, es la primera malabarista del municipio, por lo que su talento adquiere amplio relieve en el movimiento; ella era célebre como “la chica del fuego”, por su gran pasión y respeto hacia este elemento; según sus propias palabras:

El Circo no se abandona porque es mi vida, no somos una sola cosa, somos una cantidad de cosas; somos fuego, somos aire, somos agua, somos todos los elementos comprendidos en un solo cuerpo, y que tú puedas usar ese fuego es mágico (X. Vásquez, comunicación personal, 3 de noviembre 2022)

Con estas palabras Ximena Vásquez relata lo que significa el fuego para ella; por lo tanto, al poder jugar con este fenómeno se adentra en las honduras del Circo: Así mismo, *Tiuquines Cabeza Malabar* fue el colectivo que desplegó la posibilidad de que los sueños

de cada uno de los integrantes se fraguasen. En ese sentido, la gran mayoría de artistas circenses del municipio coinciden que este compendio de artes para ellos es un todo que no pueden soltar, porque desde que llegó a sus vidas se ha vuelto un arte donde pueden ser libres; por eso, Tiquines Cabeza Malabar es una visión que se vuelve una profesión, cuyo legado se traslada a nuevas generaciones, aportando al crecimiento del movimiento circense, que se mantiene vigente hasta la actualidad.

11.2. Bajo la carpa de la perseverancia: el entrenamiento del artista de Circo

11.2.1. Entre la tierra y el cielo: la acrobacia básica como arte

En este acápite se recalca de entrada que es de suma importancia mantener un entrenamiento constante si se quiere ser un completo artista circense; por ello, el ensayo del equilibrio para el artista de Circo es una pieza fundamental de su formación; consiguientemente, se debe identificar cuál es la técnica que se desea cultivar para realizar un adiestramiento adecuado. Los equilibristas han existido en el Circo desde sus orígenes, de ahí que se configure como una de las técnicas más importantes para el Circo, por tal motivo ha sido ley fundamental para mí quehacer artístico trabajar desde este punto.

Izquierdo Sotolongo² planteó una serie de ideas que asimiló a través de su experiencia en distintas pistas acrobáticas en Cuba y en las quince repúblicas que conformaron la

² “Natural del municipio de Güines de la actual provincia Mayabeque. De formación autodidacta, comenzó su trabajo profesional en el cuarteto Los Mayonic, el cual tuvo gran aceptación tanto en Cuba como en el extranjero, trabajó como profesor de montaje de número en la Escuela Nacional de Circo de Cuba donde contribuyó grandemente en la formación de estudiantes y profesores. Sus presentaciones se caracterizan por un alto dominio de la técnica equilibrista circense” (Escuela Nacional de Circo de Cuba, 2020: octubre 13).

disuelta Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS), valga la redundancia, donde aprendió diferentes metodologías, como experto de la acrobacia enfatiza el equilibrio como dominio esencial para la técnica: El acto del equilibrista demanda mucha habilidad para desafiar la ley de la gravedad; este hecho impone muchos años de entrenamiento para ser ejecutado con precisión.

Lo principal de estos actos y que los define claramente es la batalla que libran él o los ejecutantes en contra de la fuerza de gravedad de la tierra, manteniendo objetos de todo tipo en equilibrio en posiciones difíciles o adoptando infinidad de posturas con el cuerpo, apoyados en áreas extremadamente reducidas (Izquierdo, 2015: 27).

En el proceso del entrenamiento personal, he asumido el acto del equilibrista como una parte importante en el desarrollo de las técnicas de acrobacia de piso especialmente en las paradas de cabeza y de manos, pues en estos ejercicios se trabaja con el equilibrio y la fuerza de gravedad; por ejemplo, al realizar la parada de cabeza el equilibrista desafía la gravedad, se encuentra en una lucha constante para permanecer en esa posición y no dejarse caer; en el caso de la parada de manos sucede lo mismo, pero esta posición ya implica el dominio de más partes del cuerpo, pues ya no se apoya sobre la cabeza, sino sobre las manos y es allí cuando las muñecas y los hombros se tornan primordiales para el soporte suficiente de todo el peso del cuerpo sobre ellas.

He desarrollado rutinas de entrenamiento inspiradas en I. Sotolongo, que comprenden ejercicios de diferentes calidades de movimiento, empezando por las invertidas; estas consisten en una postura en la que el cuerpo está en una posición distinta a la habitual, en este caso, los brazos, las manos y la cabeza están abajo y los pies hacia arriba; un ejemplo

a ras de piso se encuentra con la parada de cabeza; ésta consiste en un apoyo invertido sobre la cabeza generando así un equilibrio sobre la misma. A diferencia de la inversión de cabeza, en la parada de manos el apoyo invertido se realiza sobre las manos; estas dos técnicas son muy propias del Circo y son utilizadas con frecuencia en los actos.

11.2.2. Malabares del pensamiento: una metodología creativa

La numerología —también referida como las notaciones transposicionales— es un método de aleccionamiento de los Malabares a través de los números; éste permite que se puedan escribir patrones para poder crear la rutina de los Malabares. Paul Klimer fue su inventor. Para entender esta técnica me he auxiliado en el texto *Pedagogía del malabarismo, una herramienta educativa que potencia el desarrollo integral*. Analizando las diferentes categorías que se proponen allí en cuanto a la enseñanza de la numerología del malabar, comprendí que es una didáctica muy eficiente para aprender y enseñar malabarismo:

La numerología [reside en las] combinaciones de números que representan el orden del lanzamiento de los objetos a través del tiempo, además de la altura a la cual llegan y con qué mano se atrapan. Por ejemplo, la cascada de tres pelotas se escribe “333” y se lee “tres, tres, tres”. La hipótesis es que los lanzamientos suceden en una línea de tiempo, con un ritmo constante y alternando las manos: derecha, izquierda, derecha, izquierda, etc. (Palominos A., 2017: p. 28)

Esta es una referencia que utilizo bastante a la hora de enseñar Malabares, porque ayuda al estudiante a percibir el movimiento al momento de realizar los ejercicios, al

adjudicar un número a la altura y al lanzamiento, así pues, el aprendiz comprende cómo debe consumir el lanzamiento del objeto permitiendo así un aprendizaje más consciente.

Según los registros históricos, hay disciplinas que han prevalecido en el Circo y que nunca se han desligado de él; gradualmente, este arte se ha configurado hasta llegar al estado en que se advierte ahora; entre las técnicas actuales se destacan los equilibristas, acróbatas y malabaristas. Estas técnicas se han reproducido con múltiples fórmulas en distintas épocas de la humanidad, utilizándose con variedad hasta plasmarse como una disciplina específica del Circo. Aparte, en los Malabares se encuentra una gran pluralidad de juego, para esta clasificación se usará la propuesta hecha por James Ernest (citado por Blass, 2000. Cfr. Inverno, 2003), quien clasifica los elementos según las acciones que el malabarista realiza con estos:

Malabarismo de lanzamiento: Lanzar y recibir cualquier número de cosas, normalmente en función de figuras complejas. Virtualmente idénticos a los Malabares de equilibrio dinámicos y estáticos.

Malabares giroscópicos: Son aquellos que tienen la propiedad de virar y poder aprovechar este rasgo para manipularlos.

Malabares de contacto: Manipulación de un objeto, o grupo de estos, con mayor inmediatez en el cuerpo, usualmente con ínfimos lanzamientos y giros.

Swings: Son aquellos que se logran al hacer circunducciones con las extremidades superiores usando como eje el hombro, codo, y/o muñecas combinadas con rotaciones del implemento en diferentes planos.

Objetos de malabarismo y manipulación no convencionales: Son aquellos que fusionan variadas acciones que desarrolla el malabarista a partir de las características del objeto (citado por Blass, 2000. Cfr. Inverno, 2003; Cfr. Palominos, 2017, p. 24-27).

11.2.3. Tras los pasos del *Clown*: explorando el entrenamiento del artista de *Clown*

Al emprender la preparación para el *Clown*, hay que intentar averiguar en el interior de cada persona, esta pesquisa ocurre por medio del juego como relación, comunicación y aprendizaje. Todos tenemos un *Clown* adentro. La búsqueda de su propio *Clown* ayuda a razonar que el entrenamiento debe adentrarse en la persona y descubrir la esencia de su ridículo, Lecoq (1997) afirma que:

El descubrimiento de que una debilidad personal podía transformarse en una fuerza teatral, fue de la mayor trascendencia para la puesta a punto de un acercamiento personalizado de los Clowns a la búsqueda «de su propio Clown», que se ha convertido en un principio fundamental (p. 212)

La maestra británica Caroline Dream plantea que: “hace unas décadas un grupo de intrépidos pioneros se encargaban de la enseñanza del *Clown*: Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Pierre Byland, Annie Fratellini, entre otros, pero en los últimos años el número de profesores ha aumentado considerablemente” (2012, p. 34). Esto faculta hallar diferentes métodos de aprendizaje, que van desde la búsqueda de su propio ridículo, por medio de ejercicios de improvisación que admiten que cada uno descubra el payaso que habita en él, o a través de formas sensoriales, trabajo de la mirada y “ruptura de la cuarta pared” para

comunicar al público lo que sucede en el escenario. Hoy existen distintos modos de aprenderlo, sin que haya una verdad absoluta sobre cuál método es más eficaz. “El maestro de *Clown* se convierte en un guía para encontrar su *Clown*, pero cada uno descubrirá el suyo propio, a través de sus experiencias y formas de aprendizaje” (Dream, 2012).

Es decir, toda debilidad puede volverse una fuerza que será potenciada en el escenario, por lo que el intérprete no debe esconder por miedo al ridículo; o sea, este brío al exteriorizarse puede ser tan enérgico y eficaz que llegará a hacer reír con suma facilidad. Para el maestro francés Jacques Lecoq; “El *Clown* no existe separado del actor que lo interpreta”. (2017: p. 210) Por eso, desde allí parto en cada entrenamiento.

11.2.4. Camino Autodidacta

El aprendizaje autodidacta en el Circo ha tomado un gran auge a partir del siglo XXI con la llegada del internet, pues este ha habilitado que los Malabares, la Acrobacia y el Circo se visualicen a través de plataformas como YouTube; también ha concedido que malabaristas de todo el mundo interactúen por las redes intercambiando conocimientos. Al realizar búsquedas en YouTube se encuentra gran cantidad de tutoriales: *v. gr.*, con las oraciones “aprender a hacer Malabares”, o “ejercicios básicos de acrobacia”, se ubica un sinnúmero de canales que enseñan el paso a paso para ser un malabarista.

Con todo, antes del Internet existían formas de adelantar una ruta autodidacta, por medio de videos o libros que mostraban ilustraciones, de los ejercicios; así mismo, siempre ha sido significativo observar a los artistas de Circo que visitaban nuestras ciudades, o que pertenecían al contexto familiar; *v.gr.*, el malabarista Francis Brunn absorbió el

conocimiento de su padre, el cual fue un autoinstruido en los Malabares. Por consiguiente, el próximo pasaje ahondará brevemente en su biografía.

Francis Brunn nació en Aschaffenburg, Alemania, el 15 de Noviembre de 1922. Su padre mientras era prisionero en la Primera Guerra Mundial, vio a un malabarista de un Circo cercano. Copió los movimientos con tres piedras y cuando fue liberado le enseñó a Francis y a su hermana Lottie Brunn.

Entre sus realizaciones más increíbles estaba la de girar dos aros en las piernas, dos en los brazos, girar una pelota en un dedo de la mano del brazo que gira los aros, equilibrar dos tacos de equilibrio con bolas encima y jugar dos aros con la mano que queda libre, todo simultáneamente.

Él era un malabarista que para creer lo que hacía, había que verlo. Fue uno de los primeros malabaristas en presentar diez argollas en show; más adelante, se desempeñó en Ringling Bros Circus (el mayor Circo del mundo en la época). Interactuó con diversas celebridades como Jerry Lewis y Frank Sinatra, además de participar en presentaciones particulares en la Casa Blanca de los Estados Unidos en 1951 para el presidente Eisenhower. (Palomino *et al.*, 2017: p. 16).

Merced a la semblanza vital de Brunn, por medio de él sale a relucir un malabarista desenvuelto por obra de su formación autodidacta imitando los movimientos que observaba; dicho proceder se reiteró con nosotros en los inicios del Circo en Chía, ya que los malabaristas nos reuníamos para ver los videos del *Circo del Sol* por las transmisiones de Señal Colombia, de allí tomábamos movimientos que realizaban los artistas del Circo y los repetíamos hasta lograr emularlos, según los que escogiéramos. Por otro lado, en

Sudamérica se encuentran varios ejemplos de artistas que han desarrollado sus propios métodos autodidactas, obteniendo valía mundial en el campo del malabar, a saber, el chileno Germán Villavicencio, cuyo espectáculo es de muy buena factura, alabado en más de cuarenta países:

Él, más conocido por su personaje “Mr. Copini”, destaca por el alto nivel artístico alcanzado en sus espectáculos e intervenciones callejeras en los que la técnica del malabarismo junto al humor y la improvisación actúan como un nexo para encantar al público. Con formación autodidacta, constancia y rigurosidad, Germán ha recorrido más de cuarenta países de cuatro continentes presentando su espectáculo en encuentros, festivales y espacios públicos. (Palomino *et al.*,2017, p16).

Cambiando de tercio, en Colombia se ha pensado en los últimos años al Circo como una profesión, aun cuando quienes se aprestan en su praxis inician de una manera autodidacta, ya que infortunadamente existen pocas escuelas de Circo; a pesar de esa relativa escasez, en Bogotá hay varios espacios de Circo dedicados a la enseñanza de las diferentes técnicas (Aéreos, Malabares, Acrobacia, *Clown...*), pero ninguna de ellas certifica un título profesional; o sea, en este país opera solo una entidad que otorga el diploma como técnico en Artes Circenses, el Sena —Servicio Nacional de Aprendizaje—, si bien desde la Mesa Nacional de Circo se aboga por la profesionalización mediante la creación de un programa curricular en esta materia

11.3. Circo y *clown*: donde la risa se convierte en arte y la pasión en profesión

La instrucción para el artista de Circo acontece en multiplicidad de modalidades, a saber, en Europa florecen varias escuelas de Circo con gran fama, como por ejemplo el Circo Carampa en España; la *Salto, International Circus School* en Portugal; en América: El Circo del Mundo de Chile; similarmente, en Argentina existe la carrera de Circo en la Universidad Tres de Febrero; análogamente, en México se localiza la Escuela de Circo de Puebla; en estos claustros³ las artes circenses se imparten con carácter profesional.

En Colombia existen dos escuelas importantes que han forjado procesos formativos, estas son: Circo para todos y la Carpa de Circo Juan Bosco Obrero en el barrio La Estrella en la Localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá; la segunda ofrece una titulación técnica. Además, en Colombia existen academias y espacios de aleccionamiento a lo largo del territorio nacional tales como: La Gata Circo de Bogotá, La Ventana Circo de Bogotá, el Colectivo Escénica Transeúnte de Pasto, el Circo Herencias de Cali y la Fundación Circo de Medellín. Estos planteles capacitan por medio de talleres de corta y larga duración abriendo espacios a nuevos artistas del Circo en el territorio nacional, aunque no confiere una titulación académica, los tiempos de entrenamiento en técnicas de acrobacia, aéreas, Malabares y *Clown* cooperan al surgimiento de procesos artísticos de creación de calidad. Semejantemente, una de las escuelas que aportó mucho al movimiento circense en Bogotá fue la escuela de Circo Ciudad, ubicada en la Localidad de Ciudad Bolívar, que nace bajo

³ Artes del Circo (s.f.), *Universidad 3 de Febrero en Argentina*: <https://untref.edu.ar/carrera/artes-del-circo>
 Escuela de Artes Circenses (s.f.), *El Circo del Mundo*, Chile: <https://www.elcircodelmundo.com/quienes-somos/escuela-de-artes-circenses>
 Home (s.f.), *Salto International Circus School*, Portugal: <https://www.saltocircus.com/>
 Curso Profesional (2023), *Carampa. Escuela de Circo*, España: <https://carampa.com/escuela-de-circo/formacion-profesional>

el apremio de educar jóvenes artistas circenses en esta Localidad, y fomentar el Circo, de acuerdo con lo ilustrado enseguida por Carlos Caicedo y Hendrick Wilches:

Circo ciudad [es una] iniciativa propuesta por el Fondo de Desarrollo Local de Ciudad Bolívar, con apoyo de la Unión Europea para el desarrollo comunitario de esta Localidad, cuyos objetivos principales son fomentar la práctica y formación artística y democratizar la cultura incluyendo a poblaciones marginales en los programas educativos y la oferta artística de la ciudad, además de buscar mejorar las relaciones entre los profesionales de este arte y los jóvenes con vocación artística, contribuyendo a cultivar la justicia social desde el terreno de las artes (Caicedo y Wilches, 2019: p.30)

De allí se desprende gran parte del movimiento circense al sur de Bogotá, si bien esta escuela no expide una titulación académica, sí realiza formación perdurable en el tiempo; como resultado de esto han aparecido compañías de Circo profesional que se gestaron en la carpa de Circo Ciudad, como es el caso de la agrupación Pasos de Payaso, que nace de los procesos de la primera generación de estudiantes formados en esa instalación.

11.4. La pedagogía de *Clown* y Circo

11.4.1. Juegos teatrales en la pista del Circo

Keith Johnstone es considerado por muchos como uno de los padres de la improvisación teatral; es un experto en creatividad, estatus y espontaneidad. A lo largo de mi trabajo artístico he implementado su teoría a menudo en mis clases, para trabajar

específicamente el estatus⁴, pues para el *Clown* es muy conveniente empeñarse con ese criterio, o sea, saber cuándo se está arriba y cuándo está abajo, “cada inflexión o movimiento implica un estatus, pues ninguna acción es casual o realmente ‘sin un motivo’” (Johnstone, 1990, p23), por ejemplo, en los diferentes payasos como en la pareja del Carablanca, Augusto y Contra Augusto⁵ se evidencia un claro ejemplo de nivel de estatus, ya que uno siempre mantiene el estatus más arriba que el otro; con todo, también se puede notar que por momentos se cambia este factor; por ende, aquello se comprueba más a las claras cuando entra en escena el Contra Augusto, dependiendo la situación o la acción que induce que él descienda:

Una de las situaciones clásicas en los tríos podría ser: el Carablanca propone un juego o prueba para humillar al Augusto ante el público, y una vez hecho el Carablanca se va. Entonces entra el Contra Augusto, y el Augusto que por un momento se cree inteligente trata de hacerle el mismo juego que a él le hizo el Carablanca. Pero el Contra Augusto ya sabe de qué va el juego (pues está compinchado con el Carablanca) y el Augusto vuelve a caer en la trampa por segunda vez (Navarro, 2023).

⁴ “Posición que una persona ocupa en la sociedad o dentro de un grupo social, Según la sociología, los tipos de estatus sociales son: **Estatus adscrito o asignado:** Aquellos que resultan por medio de factores sociales previos tales como raza, género, edad, ciclo de vida, clase, casta, etc. **Estatus adquirido:** Resultan de la asignación a la persona basándose en méritos o acciones”: Wikipedia (s.f.), Estatus social. *Wikipedia. La Enciclopedia Libre.*

⁵ La conocida pareja de Carablanca y Augusto, conocidos como payasos de circo tradicional. Como dijo Sebastià Gasch, «por separado el carablanca es el *clown*, y su pareja el Augusto, y cuando actúan juntos ambos son payasos». “Payasos Tradiconales” (s.f.), *Crownplanet.*

Estos ejercicios de estatus los utilizo frecuentemente en mis clases con el propósito de que los estudiantes puedan identificarlos y así mismo utilizarlos en el *clown*. Además, es dable mencionar la pertinencia del trabajo del foco, porque el estudiante comprenderá la necesidad de cedérselo a su compañero, ya que, si siempre sólo uno lo acapara, redundará en que el espectáculo recaiga en un solo payaso; en cambio, al aprender a entregar esta preeminencia en la puesta en escena en el momento adecuado causará que la rutina, número o espectáculo sean más interesantes para el público.

11.4.2. Bajo la Carpa Creativa

En el Circo existen estructuras de creación de un acto cuyas premisas se incorporan a la hora de crear un número; es decir, en el libro *El Circo y la Física* de Héctor Yzquierdo desglosa como se debe estructurar un acto circense, el cual para el autor debe tener un buen inicio y final; en concreto, contando con un buen principio, el artista ganará confianza y logrará concentrar su energía y no se dispersará mientras ejecuta el acto. Si se inicia con inseguridad, el artista será más propenso a cometer errores; para prevenirlo, se constatará que los actos deben poseer una línea de tensión dramática, la cual despegará e irá *in crescendo*, evolucionando por un grado de dificultad alto, escalando hasta su clímax, cerrando con una imagen o algo que sorprenda, (Yzquierdo, 2015); con esa tónica el espectador se mantendrá atento y no se distraerá. Para Héctor Izquierdo:

Existen actos circenses apoyados en la construcción de una serie de imágenes con un alto grado de dificultad, estructuradas con un orden que va de menor a mayor, o sea, atendiendo al aumento de los niveles técnicos y también a la variedad de

imágenes por lo que siempre mantiene al espectador motivado (Yzquierdo, 2015: p. 218)

De acuerdo con esto, la creación de un acto circense es esencial, por tanto, se organiza de manera que la primera imagen que sea puesta ante el público impacte y atrape al espectador; no necesariamente tiene que ser la más compleja o problemática, pero sí se procurará envolver al espectador, por lo que el acto se adelanta en un grado ascendente de dificultad, al compás de los niveles técnicos de lo que se esté presentando.

12. El Circo un sueño que se volvió una profesión, historia de Vida David

Fernando Ortiz

En esta reconstrucción de mi historia de vida artística, relato cómo mi sueño de Circo se convirtió en una profesión y se cristalizó a través de los años, para desembocar en el maestro artista que soy en la actualidad en el municipio de Chía. Todo inició en 2001, cuando asistía al Colegio Antonio Nariño de Cajicá y empecé a tantear mi pasión por el arte circense. Me invitan a ser parte en la comparsa por el cumpleaños de Cajicá, a mí me interesa acompañar dicho número en zancos; por esos días se encontraba Pedro Beltrán⁶ montando esos utensilios cerca a mi casa en Chía, yo le pregunto qué cuánto me cobra por enseñarme a montar en ellos, comentándole que solicitaba aprender en una semana, debido a que al cabo de ese lapso se realizaría el cortejo de la comparsa del colegio en el

⁶ Director del grupo Tiuquines Cabeza Malabar 2022-2009; artista escénico del municipio de Chía, Magíster en Investigación Educativa. Universidad Militar Nueva Granada; Docente en Educación Física, Recreación y Deporte. (Corporación Educativa John F. Kennedy), Maestro en Actuación (Teatro y Circo) y Dirección Escénica. Egresado de la Facultad de Artes (ASAB), Bailarín y coreógrafo en arte danzario

cumpleaños de Cajicá. Yo vivía en Chía, así que recuerdo que en la parte de atrás de la casa teníamos un lote grande y allí recibí mis primeras clases de zancos. Así fue cómo aprendí a caminar en esos implementos ¡en ocho días!, por lo que logré participar en mi primera comparsa, mientras yo cursaba décimo grado. Recuerdo que el desfile duró cuatro horas, así que terminé agotado; pese a ese cansancio, la sensación de estar en los zancos me gustó mucho y desde ahí no he dejado de montar en ellos (Figura 4).

Figura 4

David Ortiz Montando Zancos en las calles de Chía, Cundinamarca



Nota: Camila Durán, (2011). Archivo propio.

Luego me enteré de que en la Casa de la Cultura brindaban unos cursos que se llamaban inter-veredales, así que decidí comparecer a aquellos desde 2001 hasta 2004, el objetivo de estos tutoriales era descentralizar los procesos de formación de la mencionada entidad y difundirlos por las veredas de Chía. Así fue como principié a asistir ese mismo

año, pero mi interés en estos cursos se centraba en aprender a tañer la guitarra. En ese entonces, yo vivía en el centro de Chía, y de la Casa de la Cultura salía un bus del municipio que llevaba a los maestros a las veredas para dictar clases de diferentes artes (pintura, artesanías, danza, teatro, música), todos los sábados de 2:00 pm a 5:00pm. El curso que yo tomaba, era en la vereda Fagua, ahí conocí al maestro de música Camilo Romero, quien me enseñó a tocar guitarra; él pertenecía a un grupo de música andina llamado Chie, así fue como empecé a interesarme por esa corriente sonora, por lo que a continuación creamos un grupo en la vereda con el cual realizamos actuaciones desde 2001 hasta 2003, con este conjunto intervinimos en todos los eventos de la Casa de la Cultura y de la Alcaldía de Chía, tales como: La Fiesta del Campesino, la Semana Cultural, El festival del Maíz y las muestras que se realizaban a principio y final de cada año en la Casa de la Cultura.

Yo participaba en los cursos Inter veredales, en los talleres de música; por aquella época mi interés radicaba en aprender a tocar guitarra, por esto, por pura casualidad en ese mismo espacio de los cursos veredales estaba Pedro Beltrán, quien, recuérdese, me había enseñado a montar en zancos, en 2002 él abrió un taller de Zancos por parte de la Casa de la Cultura en la concha acústica de Chía, por lo que él sabía que esa técnica me encantaba. Consiguientemente, me invitó a pertenecer a este taller, y pronto laboré con él en los zancos. En ese año salió un proyecto para realizar una comparsa que dirigiría Mario Delgado, ahí conocí a mi primer maestro de teatro; debido a ese suceso, decido inscribirme en los talleres que él realizaba los sábados en la Casa de la Cultura. Desafortunadamente, por inasistencia de los matriculados el proyecto solo duró un semestre, sin embargo, yo continué entrenando zancos con Pedro Beltrán.

En el grupo de zancos había un compañero a quien le cautivaban mucho los Malabares: Carlos López (Charlie Palmera); un día él llegó a la clase de zancos haciendo Malabares con tres pelotas, su gesto me llamó mucho la atención y empecé a practicar durante la fiesta de cumpleaños de mi sobrina; en tal piñata yo recogí tres pelotas que habían caído de allí y decidí encerrarme en un cuarto a lanzar las pelotas, sin poseer mucha idea de cómo iniciar; sin embargo, esa tarde practiqué cuatro horas hasta que mantuve las tres esferas flotando en el aire sin dejarlas caer; progresivamente, los integrantes del taller nos abocamos más por los Malabares; después de manipular tres bolas averiguamos más sobre los Malabares, con el propósito de aprender más cosas sobre esta técnica.

En septiembre de 2001, Pedro Beltrán recibió una invitación para presentarse en la Semana Cultural de Chía, evento que fue nuestra primera presentación, debíamos realizar un espectáculo de Malabares, si bien solo sabíamos hacerlos con tres pelotas, a la vez que recién habíamos fabricado nuestras primeras clavas⁷. En ese entonces nos gustaba mucho trabajar con el fuego. Pedro Beltrán sabía escupir flamas, por eso, él nos enseñó, primero nos ejercitábamos con agua, luego expulsándola, tratando de que esta se expeliese como un chorro dirigido y no disperso; después era factible ensayar con el combustible; por una parte, la gasolina la utilizábamos para encender la antorcha hecha con tubo de cortina y estopa en la punta; por otro lado,-el ACPM se colocaba en la boca, procediendo a soltar llamas por la boca. En esa coyuntura yo era quien dominaba los zancos, hacia Malabares y arrojaba fuego por la boca; era fascinante ver como el fuego se convertía en figuras que se

⁷Elementos de madera o plástico que va aumentando su diámetro desde su empuñadura a su extremo, tiene una apariencia parecida a los pinos de bolos son utilizadas para hacer malabares.

las llevaba el viento, en tanto era muy sugestivo ver cómo los compañeros parecían dragones flamígeros.

Decidimos organizar una estructura del espectáculo en la que yo hiciera Malabares con mis compañeros en el piso, y luego ellos realizaban algo de esta rutina para que yo subiera en los zancos y saliera vomitando fuego, esa fue la primera actuación que acoplaba Malabares, zancos y fuego, acaecida en la Semana Cultural de Chía de 2002, y allí fue cuando nació el primer grupo de Circo de Chía [Figura 5], aún no teníamos nombre.

Figura 5

Presentación de Circo, Coliseo de la luna de Chía.



Nota: Tiuquines en escena; archivo propio (2002)

Luego de que Carlos López se dirigió a la escuela Nemtequeba Circo, en Fontibón, Novena Localidad de Bogotá, nos orienta en lo que él aprendía; así se avanzó más en la familiaridad con los Malabares; más tarde curioseamos en elementos como clavos, diábolo antorchas de fuego. Entonces se decide crear el Grupo Tiuquines Cabeza Malabar, tras esta

fundación nos reuníamos casi todos los días en la Casa de la Cultura y durábamos horas practicando Malabares y acrobacia, en ocasiones nos congregábamos a ver el Circo del Sol cuando lo emitían por Señal Colombia. Recuerdo que nos inspiramos en el espectáculo *Quedam*, para concebir nuestra primera creación que se llamó *Sueño de Circo*; con este montaje participamos en varios eventos como el Festival de Teatro Diosa Luna 2003 con la comparsa inaugural por las calles del municipio (Figura 6), hasta arribar al Parque Principal de Chía donde se daba apertura oficial al certamen.

Figura 6

Grupo Tiuquines Cabeza Malabar



Nota: Comparsa de Tiuquines Cabeza Malabar en el Festival de Teatro Diosa Luna en el municipio de Chía, Cundinamarca, Colombia. Fuente: archivo propio (2003)

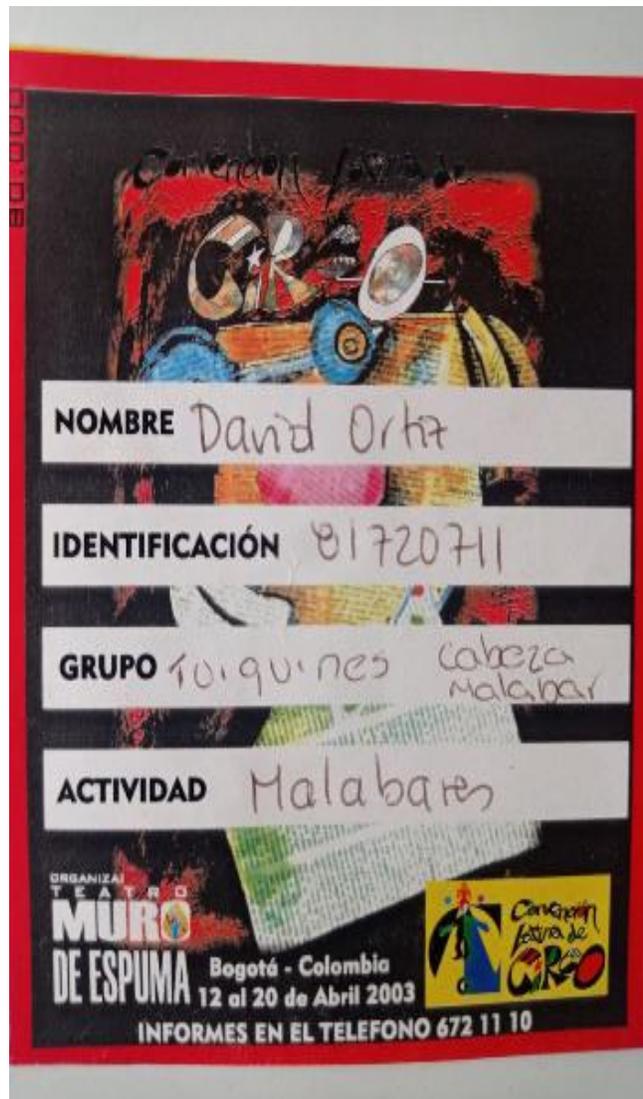
En 2003 ya éramos el grupo representativo de la Casa de La Cultura de Chía, para ese año yo ya había terminado mis estudios de secundaria y debía decidir qué carrera seguir,

en mi casa mi mamá quería que estudiara una ingeniería, por ese motivo me inscribió en una academia en el barrio Suba de Bogotá para que estudiara programación y mantenimiento de computadores, pero yo, para no perder el sustento que ella me daba, accedí a su petición, aunque simultáneamente leía dos libros que me enamoraron más del teatro: *Un actor se prepara* y *El manual del actor* de Konstantin Stanislavsky, egregio actor, director y pedagogo del teatro ruso, después domiciliado en EE. UU. Recuerdo que estuve matriculado dos semestres, pero en lugar de ir a clases a la academia, acudía a la biblioteca de Suba de 8:00 am a 12:00 m, pues este era el horario de clases. Justo en ese tiempo tomé talleres en el teatro Tecal, durante los sábados del primer semestre de 2003, con el maestro Crispulo Torres, director del grupo, hoy Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, en el Proyecto de Convalidación de Saberes (2010).

Desde 2002 siempre trabajé en el Circo, pero fue en 2003 cuando participamos en el primer evento de Circo que marcó mi vida y me condujo a sumergirme más en ese arte, la I Convención Nacional de Circo organizada por el grupo Muro de Espuma. Cuando concurrí al evento, conocí un panorama más amplio del Circo y todas sus técnicas, la Convención se desarrolló en el Centro Comunitario de Servitá en Bogotá, allí llegaron malabaristas de diferentes lugares del planeta, también en ese evento recibí mi primer taller de *Clown* con el maestro Felipe García, director de la compañía de Circo Muro de Espuma. Después de este acontecimiento, volvimos a Chía a compartir lo que aprendimos con nuestro grupo Tiuquines Cabeza Malabar. En 2003 nuestro grupo es invitado al Festival de Teatro El Ocaso del Sol Naranja, celebrado en La Mesa, Cundinamarca, a presentar *Sueño de Circo*, un espectáculo que mezcla técnicas del teatro, Malabares, zancos y acrobacia dirigidas a todo tipo de público.

Figura 7

Escarapela de participación en la I Convención de Circo



Nota: escarpela de participación de mi primera convención de Circo. Fuente: archivo propio (2003)

Diseñamos el vestuario y maquillaje de acuerdo con nuestras disponibilidades de presupuesto y conocimiento, pues dedicábamos la mayor parte de nuestros días a entrenarnos en la Casa de la Cultura, con breve tiempo para otro empleo. Con esta obra

estuvimos en diferentes certámenes locales, departamentales y nacionales como el Festival Internacional de Mesitas del Colegio.

Figura 8

Certificado de participación



Nota: diploma de participación en el V Festival Internacional ¡Viva el Teatro Callejero en Mesitas del Colegio! de 2003. Fuente: archivo propio (2003)

Esta participación fue muy importante para el Circo en Chía, ya que era la primera presentación de un grupo del municipio en un festival internacional, esta despejó las puertas para registrar el trabajo que se plasmaba en Chía; a partir de ese momento empezamos a mostrarnos durante dos años consecutivos en los diferentes festivales del departamento de Cundinamarca.

12.1. *En la Cuerda floja: Entre acrobacias o melodías*

Entre 2002 y 2005, al mismo tiempo que pertenecía al grupo de Circo Tuquines Cabeza Malabar, había fundado el grupo de música andina Huitaca; más exactamente, en 2003 a la Casa de la Cultura también había llegado Aminta Bazanta, hermana de Totó la Momposina; merced a su presencia, se impartieron talleres de música, en los que nos enseñaron a tocar gaitas y tambores. A raíz de esa instrucción se crea el grupo **Chimila**, al cual también pertenezco; los ensayos con los grupos se intensificaban cada vez más, porque se proclamaban mayores compromisos. En lo personal me gustaba mucho cada uno de los espacios en los que estaba, siendo una etapa de constante aprendizaje, tanto en la música de gaitas y tambores como del Circo.

Con el grupo Chimila fuimos invitados al Festival de la Cumbiamba en Cereté, Córdoba en abril de 2004; recuerdo mucho esa fecha porque fue uno de los mejores regalos de cumpleaños que pude recibir, al compartir tarima en uno de los festejos más importantes de la música de gaitas y tambores, a este certamen asisten los máximos exponentes de esta vertiente sonora, con tamboreros de la talla de la dinastía de los Batata, quienes acompañaron en su música a Totó la Moposina y a los Gaiteros de San Jacinto; además, era la primera vez que nos subíamos con el grupo a tocar en el estadio de Cereté Córdoba con su aforo lleno.

A medida que pasa el tiempo, emana una dualidad en mi vida por cuál de las dos artes me debo decidir, si por el Circo o por la música, pues los compromisos con los grupos se acrecientan, mientras que el tiempo no da para estar en todos los colectivos antes mencionados, aparte, la situación económica se dificultaba, aunque las oportunidades en ese instante provienen más de la música, razón por la que decido viajar el 10 de junio del

2005 a Bolivia a estudiar a la escuela de los Kjarkas, mi meta era estudiar música andina, en oposición de ese deseo, por apuros económicos solo alcanzo a cursar un mes, mientras que los ocho restantes me quedo en el país laborando en los semáforos como malabarista.

En el oficio de los Malabares logro recorrer lugares de Perú y Bolivia, v. gr, Lima durante ocho días, pero es a La Paz, Bolivia, donde llego en julio de 2005, mi arribo coincide con la fecha de las tradicionales Entradas Folclóricas Universitarias, un evento que me dejó maravillado pues por las calles principales de La Paz desfilaban los alumnos de las universidades con trajes y danzas autóctonas, entre las más representativas se puede nombrar a Tata Danzante, Sicuris, Ticca, Danza Arete, Carnaval Tupiceño, Llamerada, Tinkus, Tobas, Calcheños, Tonadas, que en sí son miembros de esta revista.

En La Paz vivo durante ocho meses, los primeros tres en la casa de la Maestra Silvia Rivera Cusiquiansqui. Con ella aprendo gran parte de la cultura Aymara, pues ella es un gran referente de la sociología en Bolivia, en el momento que llego ella es catedrática en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y en simultaneidad con este suceso, ella declara una huelga de hambre, en protesta contra los malos manejos dados a los recursos en esta universidad. En el tiempo que estuve allí, ella me habló de la hoja de coca, e inauguró un proyecto que consistía en crear productos a base de este vegetal, tales como: harina o lasaña. Mientras aprendía al lado de ella, a finales de 2005 se realizó una feria de la Coca, en la cual yo le apoyé representando un espectáculo de Malabares en este evento.

Bolivia experimentaba una transición muy importante pues ese año eran las elecciones presidenciales y se sentía la tensión política. Evo Morales es elegido presidente, de modo que el 22 de enero del 2006 se realiza la ceremonia de posesión; así las cosas, en la calle El

Prado, una principales de La Paz, se cerró ese día, en tanto se montó una tarima frente a la iglesia San Francisco, allí salimos todos a las calles a ver este gran evento, llegaban personas de diferentes lugares del mundo a ver este acontecimiento, pues era el primer mandatario indígena electo en la historia de Bolivia, fue una gran fiesta, en razón a que grupos como Inti-Ilumani y Piero acompañaron esta transmisión de mando, había un gran jolgorio que duró toda la noche. Por este motivo, yo me enfrasqué por saber más de las Ciencias Sociales.

La situación económica en Bolivia, no obstante, obstaculizó mi rebusque, porque yo ya no podía trabajar en los semáforos, en vista de que siempre intervenía el carro de las autoridades de Migraciones, quienes me detenían y me sellaban el pasaporte, conminándome a que tenía pocos días para salir del país; ante este obstáculo, mi alternativa era salir a la frontera, a una locación denominada Desaguadero, límite entre Perú y Bolivia, sellaba mi pasaporte de abandono y daba la vuelta para entrar por el Kasani; allí ingresaba por el Copacabana, aunque eso sí, el paisaje era majestuoso, pues se podía colindaba con el lago Titicaca, Copacabana es una ciudad muy turística, a donde afluye gente de diferentes lugares del mundo, rodeados de muchos artesanos, malabaristas y viajeros llamados ‘mochileros’. Luego de ese ciclo de salir y volver a entrar al país, vuelvo en febrero de 2006 a La Paz, e intento de nuevo trabajar en los semáforos para subsistir, no quería irme, sin embargo, solo pude ir dos días seguidos, ya que al tercero los funcionarios de Migraciones me vuelven a recoger y me sellan el pasaporte, dándome dos días para marcharme de Bolivia, entonces decido devolverme a Colombia definitivamente, en un viaje que duró 15 días por tierra hasta retornar a Chía.

Al regresar en febrero de 2006, quien era la cabeza del grupo Tuquines ocupaba el cargo de director del Festival de Teatro Diosa Luna, así que entro a colaborar en la organización del certamen, como parte del gremio teatral, coyuntura en la que resuelvo no trabajar más en la música. Sin embargo, después de la realización del Festival de Teatro en abril de 2006, me alejo del Circo hasta mitad de 2008; por falta de dinero opto por entrar al programa técnico en Mesa y Bar del Sena, continuaba practicando Malabares pero ya no como antes, a solas y en los tiempos libres, pues en sincronía que estudiaba, trabajaba en los hoteles como mesero y, aunque mantenía contacto con el gremio teatral, no cooperé en actividades de este durante esa fase vivencial.

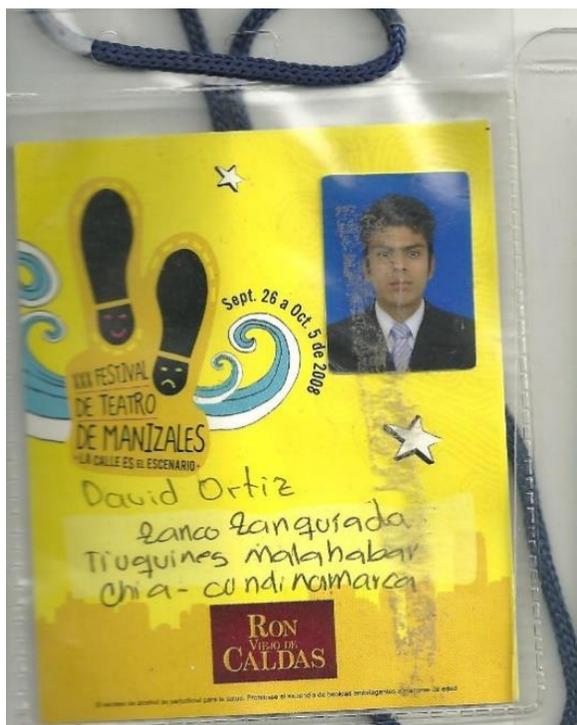
Durante dos años no integré ninguna agrupación, pero a principios de 2008 retomo el teatro trabajando con el grupo de Chía Fahrenheit 451, allí trabajé en la puesta en escena de *Don Quijote de la Mancha*, pese a culminar ese montaje, no me sentí muy a gusto con el teatro de sala, pues siempre quería estar haciendo Malabares o montando zancos, y allí debía ceñirme mucho a la puesta en escena desde la dramaturgia y no desde el Circo, así que decido retirarme de este grupo.

En septiembre de 2008 se revela la oportunidad de participar con el grupo Tuquines Cabeza Malabar en el Festival de Teatro de Manizales (Figura 6), este festival realiza una edición especial, montando la apertura con un evento denominado la Zanco Zaqueada, al cual asistieron zanqueros de todo el país; fueron tres días de fiesta alrededor de los zancos habían eventos de carreras, actos histriónicos encima de ellos y un desfile inaugural que proponía realizar la fila más larga de zanqueros, levantando una pierna cogiendo la del compañero, para poder competir por el Récord Guinness. Según un artículo de la *Revista*

Semana publicado el 9 de noviembre de 2008 y redactado por María Antonia León, el evento inaugural se describe como "una representación de una ciudad que, por estar construida en medio de las montañas, parece montada en zancos. Será la delegación más grande de zanqueros jamás realizada en el país, y romperá un récord Guinness". (León, 2008). Así se ejecutó el estreno, de ahí en adelante, el encuentro de zanqueros se replicó en otras regiones del país.

Figura9

Escarapela de participación. XXX Festival de Teatro de Manizales



Nota: XXX Festival de Teatro de Manizales. "La calle es el escenario". septiembre de 2008. **Fuente:** archivo propio (2009)

El Festival de Manizales fue muy importante para mí, pues me había alejado un poco del Circo, pero con esta reanudación de mis participaciones en este arte, en ese septiembre

de 2008, retomo el interés por él, y vuelvo a dedicarle el tiempo, idéntico a cómo lo trabajaba hasta antes de 2006. En el segundo semestre de 2008 decido aspirar a un cupo en la Universidad Pedagógica a estudiar Licenciatura Básica con énfasis en Ciencias Sociales; me presento y paso a los exámenes de admisión e ingreso en el primer periodo de 2009. Simultáneamente, decido constituir el grupo de Circo Clon de Clown en Chía; nuestro primer espectáculo fue de Malabares, y acabó seleccionado para ser exhibirse en el Festival de Teatro de Chía Diosa Luna, con el dinero que devengamos allí, se sufragó un taller con la Maestra Colombiana Carolina Mejía⁸, quién en ese momento-codirigía *Médico a palos* de Molière en La Clowmpañía, su grupo; ella, quien además era maestra de Artes Escénicas de la Escuela de Teatro de la Casa de la Cultura de Chía, nos propuso abrir un taller permanente de *Clown* que duró todo 2010 allí aprendimos la técnica del Clown por medio de juegos teatrales, a retener la energía y la búsqueda de su propio ridículo; esta experiencia forjó las bases del grupo Clon de Clown de Chía, compañía fundada y dirigida por mí durante cinco años.

12.2. Chía en la Pista: La Aparición de Nuevos Grupos de Circo y su Viaje del Sueño a la Profesión

⁸ «[Carolina Mejía es] Maestra en Dirección de la ASAB (2008) y Máster en guion de la Universidad Nacional de Colombia (2015). Fundadora de la Compañía Rueda Roja junto a Mario Escobar. Ha escrito y dirigido obras como: «? (*un café*)» (2008), “*No te escupo la cara...*” (2012), “*Docto animal*” (2017) y la serie “*Carnicería Freudiana*” (2015), entre otras. Coordinadora y docente de la Escuela Municipal de Artes de Chía (2010 – 2012) y de la profesionalización en teatro de la ASAB (2013). Asesora escénica de la ópera “*Bastían y Bastiana*” para la Universidad del Norte (2014) y directora de montaje en la Academia Charlot (2017). Lectora de Proyectos (2012 – 2015) y libretista (2017-2018) de Canal RCN. Ha escrito contenidos publicitarios para Direktor films, Mccan y Casa-e. Publicó la obra “*Rituales para una muerte segura en casa*”, en el libro “*Sin título*” de la Clínica de Dramaturgia de Bogotá 2015. Directora de *El Diván Rojo* de Fernando Gaitán y de *Fallaste corazón* (2018), obra de su autoría, codirigida por Alejandra Borrero y producción de Casa E. Programadora artística de Casa E (2017-2018). Directora de “*Tejiendo Pueblo*”, colectivo artístico» (*Kiosko Teatral*, s.f.).

Según *Clown y Perfil* (s.f), la compañía Clon de Clown es un colectivo de experimentación escénica que fusiona técnicas circenses: acrobacia, *clown*, zancos, monociclo, Malabares, teatro, y maquillaje artístico (párrafo X); este grupo nació bajo mi dirección como ex integrante de Tuquines Cabeza Malabar en 2009 con cuatro integrantes: Nicolás Novoa, Nicolás Pachón, Jefferson Valderrama y David Ortiz; como su nombre lo indica, aunque se trabajan las diferentes técnicas de Circo, se alega el imperativo de profundizar específicamente en la técnica de *clown*. Este grupo es cardinal para esta nueva oleada de artistas de Circo, pues, aunque Tuquines Cabeza Malabar marcó una época importante para el desarrollo del Circo en Chía, son Clon de Clown y Charlie Palmera quienes visibilizan el Circo en el municipio, por ello, se transforman en hitos para los nuevos cultores que inician en la práctica de los Malabares.

El grupo Clon de Clown se divulga en la escena local creando un espectáculo de Malabares a la par que Charlie Palmera sobresale en el parque con *Los ruedos*⁹, a partir de ahí surgen los encuentros para la práctica del Circo en sitios públicos, ya que se realizaban encuentros motivados por Clon de Clown, para que todos los interesados en aprender tuvieran ese espacio para la práctica de los Malabares. Sergio Carreño quien es el director y fundador de Malabar Circular, recuerda como en 2012 fue motivado por estos encuentros realizados por Clon de Clown;

Una vez estaba pasando cerca a mi casa en el Parque El Paraíso, vi que había unas personas haciendo Malabares, solo me acerqué y pregunté, estaban los integrantes

⁹ Espectáculo de Malabares que se presenta en la calle, por lo general en plazas públicas parques o espacios no convencionales, la mayoría de las veces el público que va llegando, se sitúa alrededor del artista generando una especie de semicírculo para ver el espectáculo.

de Clon de Clown, quienes me invitaron a los encuentros de Malabares a los espacios y también me invitaron a una presentación, después de eso empecé hacer Malabares porque antes lo hacía por hobby (S. Carreño, comunicación personal, 3 de noviembre de 2022).

Al igual que Sergio Cesar Sandoval y Julián Cruz recuerdan haber asistido a estos encuentros realizados en lugares públicos; esto permitió al Circo ampliar un poco más su impacto en el municipio; así emergen estos nuevos artistas en la práctica del Circo. Entretanto, en el terreno nacional el Circo entra en auge, pues el trabajo de agrupaciones como Muro de Espuma, La Gata Circo y otros son grandes referentes del tanto en Bogotá como en el ámbito nacional. Estas agrupaciones impulsaban la formación a través de la organización de convocatorias a diplomados, talleres, convenciones de Circo. De la mano de Idartes y la Universidad Pedagógica Nacional, Muro de Espuma realizó el Diplomado de Dramaturgia para el Circo (Figura 10); este evento fue un notable aporte para las artes circenses, amén de una iniciativa para la gestión de los espacios académicos que desbrozó campos para la dramaturgia del Circo.

Figura 10

Clausura del Diplomado de Dramaturgia para Circo, Muro de Espuma, IDARTES y Universidad Pedagógica



Fuente: archivo propio (AS, 2013)

En este momento se gesta la imperiosidad de topar nuevos cauces formativos para el Circo en Chía, por lo que nos encontramos frente a las nuevas posibilidades a través de Internet, pues se tenía mayor acceso a la información, con la aparición de sitios como YouTube, que ofrecen la visualización de tutoriales y de percatarse del quehacer de exponentes conspicuos que habitan otras partes del mundo.

Para dimensionar las repercusiones de este contacto con el ciberespacio, en la época que aparece Tuquines Cabeza Malabar, no se tenía acceso a esta información de forma tan sencilla, los mayores referentes a disposición en esa época eran los que se veían en los festivales como el Iberoamericano de Teatro, el Festival de Teatro de Calle al Aire libre de Bogotá, o en las convenciones de Circo; tal alternativa, por supuesto valiosísima, era periódica, sí bien, se topaba al alcance siempre que se tuviese un recurso económico.

Desde 2009 se produjo un aumento significativo en la oferta de talleres de *clown* en Bogotá. Esto me brindó la ocasión de asistir a una variedad de clases y talleres nacionales e internacionales para mi formación en dicha técnica. Tuve la fortuna de aprender de algunos maestros destacados en la materia, entre los que se encontraban Carolina Mejía de la Clownpañía en Bogotá, Caroline Dream, proveniente de Inglaterra, David Lichtenstein y Payasos Sin Fronteras en Estados Unidos, y Gabriel Chamé Buendía en Argentina. La experiencia adquirida en estos talleres fue fundamental en mi carrera, permitiéndome crecer como artista y palpar diferentes pericias y enfoques en el arte del *clown*.

Gracias a estos talleres y a la experiencia conseguida, pude compartir lo aprendido con otros integrantes del laboratorio de *clown*. Este espacio fue central para la construcción del conocimiento hacia el Circo y para consolidar lo aprehendido en los talleres y clases, permitiéndonos aplicar los conceptos en la práctica de manera efectiva. En la continua búsqueda de mi educación, con el grupo Clon de Clown en enero de 2010 decidimos anotarnos a un taller intensivo de *Clown* con la maestra Carolina Mejía, el que se desarrolló durante cuatro días, con una duración de cuatro horas diarias, luego de ese taller la maestra nos propone abrir un taller permanente, siendo ella la coordinadora de la Escuela Municipal de Artes de Chía en la Casa de la Cultura. Gracias a su labor se despliega el primer taller de *Clown* en la Casa de la Cultura los sábados de 2 a 5 de la tarde, taller que duró todo 2010 y fue impartido directamente por la Maestra Carolina Mejía. Las risas, el juego, la diversión atraían a más personas que se acercaban a este mundo del *clown*. Con posterioridad, Clon de Clown decide crear un espacio llamado el Laboratorio de Clown, dictado por el suscrito en el espacio que nos facilitaba el grupo Fahrenheit 451 de Chía. El laboratorio de *Clown* era un canal para que artistas de Circo y

comunidad en general que quisiera un roce mayor con el *Clown*, o imbuirse en la información gravitante con él; nos podían encontrar una vez a la semana.

De hecho, siempre he tenido gusto por compartir el conocimiento, en esa época estuve muy influenciado por la Universidad Pedagógica, al mismo tiempo que me formaba como *clown*, estudiaba Ciencias Sociales (CC. SS.), en concreto, varios de mis lineamientos teóricos de la enseñanza los aprendí en esa Alma Máter; asimismo, una de las peculiaridades que definían al grupo Clon de Clown era su labor social, como rememora Jefferson Valderrama integrante y uno de los fundadores del grupo Clown de Clown:

Desde el inicio de Clon de Clown, algo que a mí me marca mucho es el tema social, empezamos a tener presentaciones en prisiones, fundaciones; recuerdo la presentación en la cárcel acá en Zipaquirá (Figura 11) esto jamás se me va olvidar en la vida y siempre la cuento, cuando estábamos en la oficina del director con la risa maquillándonos y estrenando vestuario un veinticuatro de diciembre, cuando ¡listo muchachos, salgan! Salimos y solo el hecho de cruzar la puerta fue algo súper fuerte y empezamos a caminar por los pasillos y ver todo el tema de las celdas, el hacinamiento, la gente, quedamos como... ¿qué está pasando? Bajamos las escaleras y ver todo el contexto de ahí, ver a los niños con sus padres un 24 de diciembre, y estábamos de espaldas donde era la presentación; de un momento a otro... cae un micrófono y todos estábamos tan asustados que nadie se atrevía a coger ese micrófono, recuerdo que cogí ese micrófono y poco a poco nos fuimos soltando pero después de eso fue una sensación muy linda, de haber podido generar risas en personas privadas de la libertad, en sus hijos, en sus esposas que los

acompañaban esos días, y creo que fue una sensación grupal que nos llevó a seguir haciendo este tipo de cosas sociales, que fue hermosísimo (J. Valderrama, comunicación personal, 5 de noviembre de 2022).

Figura 11

Presentación del espectáculo de Malabares, cárcel de Zipaquirá, Colombia.



Nota: archivo de Laura Cadena (2012).

Esta experiencia marca la vida de Jefferson Valderrama, en su manera de ver el Circo, comprende otra manera que le permite a través de la risa, transformar la realidad de las personas, así sea tan solo por segundos.

El Circo logra abrirse espacio en el Festival de Teatro de Chía, porque Clon de Clown y Charlie Palmera crean el grupo Motorola, participe de la programación de este Festival de Teatro; esto posibilitó que más personas se aproximasen a los espectáculos de Circo creados en esa época en el municipio. Concomitante con este suceso, se destinan recursos para estos grupos, lo que nos permitió invertir en nuestras creaciones, comprando

elementos de Circo, utilería y vestuario. En agosto del año 2012 un amigo mimo, Pepito Ron, de Perú, me dice que viene para Colombia una *Clown* Argentina, María José Pérez Colman, yo la recibo, tomando la decisión con el grupo Clon de Clown de organizar el primer Encuentro de *Clown* de Chía, llamado *Lunaticlown*, acometimos la creación de lo que sería el primer evento de Clown en el municipio.

12.3. ***Lunaticlown: un espacio para los nuevos Artistas de Circo del municipio***

Luna *clown*, *Clown* Luna, *Lunaticlown*, ese nombre me agrada porque se identifica con el municipio y con la esencia de lo que somos, así nace el *primer encuentro* de *Clown* en Chía, el grupo Clon de Clown se reunía en el Salón Comunal del barrio La Primavera, así como varios grupos que en esa época no contaban con espacios para ensayar, generando intercambios con la comunidad para utilizar dichos recintos; consecuentemente, el grupo retribuía a la comunidad con una presentación o apoyando alguna actividad neurálgica para los pobladores del sector.

Un día se reúnen los integrantes de Clon de Clown, quienes optan por embarcarse en la locura de realizar un Encuentro de *Clown*; esto clarea el vórtice para que artistas locales, nacionales e internacionales presenten su trabajo en diferentes coordenadas del municipio; este evento, que nace de un sueño del grupo por ver el *Clown* como una profesión, se guía por los propósitos adicionales de afianzarse como generador de intercambio cultural con *clowns* de otros lugares, manteniendo su esencia de carácter social, esparciendo la magia del Circo a lugares del municipio y trabajando para y con la comunidad. El Primer Encuentro se llevó a cabo en agosto de 2012, y duró todo un fin de semana desde el viernes hasta el domingo en la noche, desarrollándose con intensidad y júbilo; así, durante

el día, se verificaban los talleres y conversatorios, sucedidos luego en la noche con las presentaciones, en este certamen inaugural participaron: María José Pérez Colman, desde Argentina; Pasos de Payaso de Bogotá (Figura 12); Carolina Piñeros (Bogotá); el grupo del tercer semestre de la Casa de la Cultura de Chía y Clon de Clown (Chía); con la incorporación de estos cinco grupos se logra crear el primer encuentro de *Clown* en Chía.

Figura 12

Grupo pasos de payaso obra: “Pasos de Payaso”



Nota: *I encuentro de Clown Lunaticlown, agosto de 2012*. Fuente: Laura Cadena (2012)

Durante esos tres días estos grupos se presentaron ante los habitantes de Chía, por lo que se vivió una gran fiesta de los *clowns* en el municipio, era la primera vez que varios artistas del municipio se reunían en torno al *Clown*, por tanto, fue una bella experiencia para los grupos locales que se iniciaban en este mundo, ya que podían compartir experiencias del *Clown* de otros lugares, como, por ejemplo Pasos de Payasos y María José Pérez (Figura 14), estos grupos compartieron su saber a través de coloquios y talleres (Figura 13), allí los participantes interactuaban con estos creadores y se nutrían de su pasión y conocimiento para continuar por los caminos del *clown*.

Figura13

Conversatorio, I Encuentro de Clown Lunaticlown, Chía



Fuente: Laura Cadena (2012)

El sendero que se abrió en el Encuentro para el conversatorio fue de enorme valor para los payasos del municipio, ya que se divulgaron los diferentes procesos de los grupos participantes, con reciprocidad de experiencias entre ellos, retoñando aprendizajes a granel; además, fue un espacio para mostrar su obra, consolidando avances que se llevan a cabo sobre el payaso en el municipio.

Figura 14

Obra El Encuentro de Argentina, I Encuentro Lunaticlown



Fuente: Laura Cadena (2012).

Valga indicar que el Encuentro era un evento autogestionado que no gozaba del apoyo de las entidades gubernamentales como la Casa de la Cultura, pero sí abrió el umbral para que grupos como FUNDACEL, Fahrenheit, Cabeza de Calabaza, abrazaran este evento y desde sus posibilidades aportaran para que él se cumpliera, a menudo, estos grupos prestaban sus equipos; luces, telones y casas para hospedar a los invitados al encuentro de *Clown*. El Encuentro de *Clown Lunaticlown* se realizó durante cuatro años consecutivos; por allí pasaron payasos, de diferentes nacionalidades, así como artistas locales; era una fiesta popular que se vivía durante una semana en Chía, todo en torno al Circo y al *clown*, donde hubo foros, talleres y presentaciones para toda la comunidad del municipio.

Lunaticlown busca rescatar la fiesta popular como espacio de intercambio y expresión colectiva, movilizar el arte en espacios no convencionales y proponerlo como respuesta a situaciones de pandillaje, drogadicción y violencia social a través

de talleres, seminarios y presentaciones en escuelas y barrios (Golovolador, 2015: párr. 2)

Así las cosas, *Lunaticlown* devino en un espacio para los nuevos artistas del municipio, además de un impulsor de la difusión de los procesos nacientes de grupos como Molekus Circo, el dúo Isaris, integrado por Cesar Espinoza e Isis Mendoza, y Malabar Circular, fundado por Daniel Amaya y Sergio Carreño, que aún hoy continúa aportando a la escena de Chía. Este último grupo innova en los Malabares, recurriendo a elementos no convencionales, como se puede apreciar en su obra *Circo de lo cotidiano* (Figura 15). Este grupo de jóvenes del municipio, quienes se empeñan en el malabar por curiosidad, y luego se asientan en el Circo, como impronta de sus vidas hasta convertirse en una profesión.

Figura 15

Obra Circo de lo Cotidiano malabar Circular



Nota: Imagen de autoría de Hans Philip. Fuente: Malabar Circular. Facebook (2016).

Como en la época del grupo Tiuquines, estos nuevos colectivos crecen bajo el apoyo de las entidades gubernamentales, con el magro recurso que se lograba gestionar se compraban los instrumentos de Circo, sin embargo, se denota que estos proyectos

sobreaguan mientras cuentan con apoyo económico, pero se desvanecen con el tiempo, pues los fondos son cortos en contraste con todo el esfuerzo que los artistas invierten en sus creaciones. Tal y como se vivió la experiencia de Tuquines, él tuvo su apogeo mientras fue grupo representativo de la Casa de la cultura, en cuanto disfrutó de los desembolsos que le permitieron seguir con sus montajes. Otra muestra de ello es el Encuentro de *Clown Lunaticlown*, que aunque subsistió por cuatro años consecutivos, no se prolongó debido a la anemia presupuestaria. Hoy en día, *Lunaticlown* aún funciona como una agrupación de Circo en el municipio, pero en el campo de organización de eventos para la presentación del Circo y festivales propios de este arte, el certamen ha desaparecido.

En 2014, tuve la oportunidad de viajar por Sudamérica con el grupo Clon de Clown para cuajar una gira con dos montajes diferentes. Por un lado, nosotros presentamos un espectáculo de Malabares (Figura 16), y por otro, la obra titulada *Payaseando*, en la que se trabajan técnicas de clown y Malabares. Ambas producciones se exhibieron en países como Perú, Bolivia y Argentina, mientras yo ofrecía talleres de Clown en cada uno de los lugares donde nos presentábamos.

Durante el periplo, nuestro principal objetivo era brindar un momento de alegría y diversión al público, mientras compartíamos las habilidades y conocimientos adquiridos a lo largo de los años en el mundo del teatro y las artes circenses. Fue una experiencia enriquecedora tanto para nosotros como para la gente que asistió a nuestras presentaciones. En cada país que visitamos, encontramos un público muy receptivo y entusiasta, lo que implicó a seguir brindando lo mejor de nosotros en cada espectáculo y taller. A su vez,

tuvimos la oportunidad de conocer diferentes culturas y formas de vida, lo que amplió nuestra perspectiva y nos perfeccionó personal y profesionalmente.

Figura 16

Presentación Show de Malabares grupo, Clon de Clown, parque de los periodistas Lima, Perú



Nota: Fuente propia (año, 2014)

Llegamos a Argentina, allí nos presentamos con este trabajo en un lugar que se llama la Pochoclera Cultural; este es un espacio comunitario dedicado al teatro popular; durante tres meses realicé talleres, y presentaciones para la comunidad de Moreno, provincia de Buenos Aires, consolidando varios procesos de *Clown* en este espacio, la gira por Sudamérica es inestimable en mi formación docente, pues allí empecé a realizar los primeros cursillos formales como profesor de *Clown* y Circo.

La idea principal de este viaje era llegar a Buenos Aires, para capacitarme en el *Clown* con la maestra Raquel Soqolowich, no obstante, es un reto pendiente que no se conquistó

por la dificultad de poder contactar a la maestra, cuando por fin la localizo, en mayo de 2014, ella me dice que en el momento se encuentra dando un taller, pero lastimosa y únicamente para personas que ya hayan cumplido algún curso o encuentro con ella, mas en febrero ella siempre realiza un seminario de *Clown* para nuevos estudiantes; me devuelvo para la provincia de Moreno en Buenos Aires y me quedo dos meses más realizando talleres en La Pochoclera Cultural, y retorno a Colombia con la idea de finiquitar el IV Encuentro de *Clown Lunaticlown*.

En 2015 vuelvo a Buenos Aires, para tomar el taller de *Clown* en febrero; Argentina atravesaba un problema considerable de inflación, máxime que el peso argentino se devaluó mucho; por esta razón no puedo pagar el taller con la maestra, aunque ya había comprado tiquetes en avión para quedarme durante el par de meses que duraba el taller y devolverme, por tanto, aunque no me anote al curso con la maestra, recorrí lugares de Argentina donde enseñaban Circo, en particular, había un grupo llamado Trivenchi, allí yo iba todos los días a recibir talleres a la ‘gorra’¹⁰, alusivos a las técnicas de telas y Malabares. Al volver a Colombia me presento a una convocatoria para participar en el IV Laboratorio de Circo Cuerpo y Equilibrio para una Vida Más Sana, organizado por el Ministerio de Cultura desde la fundación Dialekta y Ecocirco. Este laboratorio fue un encuentro donde sesenta artistas circenses fueron seleccionados para estar en Ecocirco con todos los viáticos de alimentación, hospedajes y talleres financiados durante once días; en la mañana recibíamos talleres con la maestra Teresa Celis Ramírez¹¹ Este taller versó

¹⁰ ‘Gorra’: término que se usa entre los malabaristas para cobrar de manera voluntaria lo que las personas puedan aportar por tu trabajo.

¹¹ Acróbata y equilibrista desde 1986 para diversas compañías de circo como Skin and Blisters, D.N.T.T. Circus, Ekil y Brios, y Vai Vai, con quienes ha participado en diversas giras por Europa, Asia y Australia. Es

sobre entrenamiento físico para el Circo, se centró en ejercicios de flexibilidad, fuerza y resistencia, en la tarde se orientaron los módulos de *Feldenkrais*¹² con la maestra Haike Irina Amelia Stollbrock¹³ Y el taller de *Rigger*¹⁴ con el maestro Vasco Amos Massingue de Senegal¹⁵; en éste se ilustró todo lo relacionado con la seguridad en alturas vinculada con el Circo: manejo del arnés, diferentes tipos de nudos en la cuerdas de seguridad, así como aspectos del anclaje y distribución de las fuerzas para colgar una tela, o una lira.

Para el artista de Circo es muy determinante aprehender sobre la seguridad, tanto en la parte artística como pedagógica, pues así se pueden evitar accidentes o lesiones que perjudicarían la integridad de los artistas o estudiantes, por consiguiente, al finalizar cada

cofundadora y coordinadora pedagógica de la Escuela de Circo Rogelio Rivel. Coordinadora artística del Proyecto Flic Flac Circ para escuelas de primaria y del programa interregional de intercambio pedagógico Cataluña–Toulouse–Aragón. Durante nueve años fue alumna y posteriormente asistente del payaso y acróbata Roger Andreu ‘Rogelio Rivel’. De formación acrobática y deportiva, ha colaborado como artista en algunas producciones del Circ d’Hivern de Nou Barris. Ha dirigido Combinados de Circo y espectáculos como *Zog, el planeta de Zog* (1998) y codirigió con Leandre Ribera el espectáculo *Rodó*, producción de 2005 del Circ d’Hivern de l’Ateneu Popular de Nou Barris que mereció el Premio Nacional de Circo 2005 (*Dialekta*, 2015)

¹² Esta técnica consiste en realizar una serie de ejercicios de lugares del cuerpo que desconocemos o poco usamos, sin generar ninguna tensión o dolor; la idea es poner en funcionamiento estas partes del cuerpo de manera que los automaticemos y podamos aprovechar más nuestro organismo en la práctica circense.

¹³ Médica general de la Universidad Nacional de Colombia; es artista escénica y certificada en movimiento somático. Estudió en el Instituto para Estudios Somáticos- ISM, en Amsterdam, programa aprobado por Ismeta – International Somatic Movement & Therapy Association. (Min-Cultura, 2015b).

¹⁴ El encargado en el Circo de la seguridad e instalaciones de las Alturas y equipos acrobáticos.

¹⁵ Se ha desempeñado como *Rigger* Profesional en el Cirque Bouffon y Director Técnico en la Escuela Circo Vertigo desde 2010 hasta la fecha.

Asistente de *Rigger* en el Cirque du Soleil (Milán, Italia) y en el Tour Inmortal de Michael Jacksson; hizo parte del staff del 15º Festival Internacional de Circo Città di Latina, en el 2013, como Asistente Técnico junto al Director Tommy Cardarelli.

Especialista en seguridad y montaje artístico en aire y suelo, se desempeña actualmente como entrenador, orientando a diversos artistas de circo, teatro y danza que requieren conocimientos especiales en temas relacionados con su seguridad. (Min-Cultura, 2015a).

módulo en el encuentro se intercambiaban saberes entre los participantes donde cada uno proponía un taller y así entre todos retroalimentamos nuestra cognición.

En 2015 se realiza el último encuentro de *Clown Lunaticlown*, así que desde 2016 deja de ser un festival y se convierte en un grupo de Circo; pese a la desazón por la clausura de ese ciclo —ojalá temporal—, en ese año asumo la dirección artística, concibiendo varias obras como *Entre copas* (Figura 17), una creación colectiva basada en los *clowns* rusos del grupo Licedei¹⁶; es un trabajo donde se recrean diversos lances de amor hacia una mujer, al tenor de dos *clowns* despechados y enamorados de la misma dama que desahogan sus penas con el alcohol, generando circunstancias de humor y Malabares, hasta que en el desenlace se reconcilian, demostrando que todos los conflictos se pueden arreglar pacíficamente.

Figura 17

Clown Topa, obra Entre Copas del Grupo Lunaticlown



Nota: Dalay Mojica, archivo propio (2017).

¹⁶ Licedei es el primer y más importante grupo de teatro-Clown de Rusia. Se formó en 1968 en Leningrado por Slava Polunin, quien lo dirigió por quince años.

Animal Circus (Figura 18) es una obra que comprueba que el proceso creativo y estético parte de la experiencia individual y colectiva de todos los artistas involucrados, generando una lluvia de ideas que se asienta en la elaboración de un proceso escénico, con la finalidad de analizar y debatir las premisas máximas que generen la interacción, acción y reacción de la obra frente al espectador, con la meta de despertar conciencia general frente al maltrato. La creación colectiva coopera en desarrollar tanto la puesta en escena (donde se perfilan los personajes y el espacio escénico), como el diseño de vestuario, utilería y ensamble con la banda sonora. En este montaje se enfatizaron las técnicas del *clown*, Malabares y acrobacia para retratar la vida de los animales en el Circo que son vejados por los domadores. En esta dramatización observaremos como los tigres del Circo son lastimados por una domadora que, desconociendo sus derechos animales, arremete contra ellos sin consideración alguna. Cansados de la mortificación que sufren, optan por resarcir sus derechos mofándose de ella, para que al fin comprenda la significación del buen trato a los animales, declinando trabajar en el Circo con ellos.

Figura 18

Obra *Animal Circus* Grupo *Lunaticlown*



Nota: Fuente propia (2018)

En línea fue una obra seleccionada para representarse en el Festival de Teatro Diosa Luna en 2019 (Figura 19); Tatiana Camargo, egresada del Teatro Libre, la dirigió; más tarde, nos invita realizar un taller basado en la técnica de las calidades de movimiento de Rudolf Bon Laban; de este módulo nace este espectáculo, que es una mezcla de dichos conceptos de Bon Laban con sus aplicaciones al Circo.

Figura 19

Obra *En línea*



Nota: Presentación del grupo *Lunaticlown* en el Festival de Teatro de Chía, Fuente: Cultura Chía, Facebook (2019)

El grupo *Lunaticlown* continúa su dedicación a la creación amoldada a su último trabajo bajo mi dirección intitolado *Cirfísica* (Figura 17); aquél proviene de escrutar nuevas formas de hacer Circo y plasmar e imaginar conceptos de investigación en torno a la física y el arte circense; por medio de esta realización se elucidan nociones básicas de la gravedad, la rotación o el movimiento parabólico a través de los Malabares.

Figura 20

Obra Cirfísica Grupo Lunaticlown



Nota: presentación para los niños de la vereda Tiquiza en Chía. Fuente: archivo propio (2022)

13. Circo, Arte y Enseñanza: La Magia que se aprende en la Casa de la Cultura

En 2016 me contratan como maestro de Circo en la Casa de la Cultura; si bien ya se han llevado a cabo procesos de Circo en esta entidad como el recordado Tuquines Cabeza Malabar, nunca se había contratado un maestro abocado específicamente al Circo; pues bien, en este convenio se vincula a un maestro de teatro quien por su propia iniciativa decide trabajar en fortalecer el Circo, pero ante el Estado y la Casa de la Cultura, en adición, se debía impartir la enseñanza de teatro o teatro de calle.

A partir de lo anteriormente mencionado, en 2016, se abre un espacio a los talleres de Circo en el área de teatro, iniciando con ellos en la Casa de la Cultura y en los programas de extensión, empiezo a educar jóvenes de Chía en sus tiempos libres en las técnicas de *clown*, Malabares y zancos; esto alienta la apertura para que florezcan nuevos artistas de Circo desde un semillero.

En 2018, con base en la creación de números cortos en cada uno de los talleres de Malabares y *Clown* se decide crear un espectáculo mixto de sendas técnicas circenses aprendidas en cada uno de los talleres que se ofrecían en ese momento en la Casa de la Cultura, dando despegue al grupo representativo de esta institución, que empieza a mostrarse en los eventos de la citada entidad.

En la escena emergen artistas como Dalay Mojica, Julián Santos, Juan Diego Garibello, Katherine Arenas, David Felipe Royero Cabra y otros; estos estudiantes forjan un nuevo grupo representativo de Circo de la Casa de la Cultura, el cual está bajo mi dirección y cuenta con un repertorio de obras como *Espectáculo de Malabares*, en el que se exponen diferentes números con pelotas, clavos, aros hula-hula, *Clown* y acrobacia.

La obra *no te quedes callada* habla de la violencia de género, puesto que allí se relata la historia de una pareja donde uno de los dos es Violentado Física y Psicológicamente; este montaje se erige sobre la técnica del teatro negro y los Malabares de luces, estos espectáculos durante 2017 y 2018 se han exhibido en los diferentes escenarios y festivales de teatro de Chía, eventos como el Día de las Artes en el municipio y en la Feria de las Colonias en 2018, como grupo delegatario de Circo oficial de la Casa de la Cultura de Chía.

Julián Santos debuta en la praxis del Circo en uno de los talleres que daba en la Junta de Acción Comunal de Nuestra Señora del Rosario; allí aprende malabarismo y se involucra tanto hasta ser invitado a este grupo emblemático de Circo de la Casa de la Cultura; para Julián Santos: “el Circo en la Casa de la Cultura le ha abierto oportunidades, lo alejó de muchas cosas, y la Casa de la Cultura es ese puente entre lo desconocido y la gente. Para él, el Circo personifica todo” (Santos. comunicación personal 3 de noviembre 2022).

Como Julián, muchos educandos que llegaron a la Casa de la Cultura no tenían conocimientos en Circo, pero la entidad produjo mucho para que ellos acertasen con esta pasión, algunos de estos discípulos aún continúan participando de los procesos de la Casa de la Cultura y de los grupos independientes de Circo que existen en Chía; Dalay Mojica, quien se interesó por el Circo, al presenciar una de las presentaciones de los talleres circenses de la Casa de la Cultura dice: “principalmente, por lo que yo me quedé con el Circo, es por el fuego, me encantó el fuego, yo aprendí a hacer *poits*¹⁷ y *hulas*¹⁸, pero era por el fuego”. (Mojica. D. Comunicación personal 10 de noviembre 2022), En síntesis, la Casa de la Cultura es un espacio donde el Circo se visibiliza en el municipio, pues allí existe la facilidad de aprender, perfeccionarse y, además, de actuar en diferentes espacios.

En 2020 se propaga la pandemia del coronavirus, la que cambia las dinámicas de la formación pues fueron seis meses en que los programas de la Casa de la Cultura se

¹⁷ *Poits* técnica de Malabares giroscópicos que consiste en tener dos cuerdas y al final una bola con cintas que se hacen girar con el movimiento de las manos y brazos.

¹⁸ Técnica de Malabares giroscópico que consiste en poner un aro en la cadera, hasta mantenerlo allí solo con el movimiento de la cadera.

detuvieron, pues antes de suscribir la contratación de los maestros, se decreta el estado de emergencia a través de la Resolución 385 del 12 de marzo de 2020¹⁹; por supuesto, esta crisis sanitaria generalizada impide enrolar a los instructores; apenas en junio de 2020 despegaron las clases solamente de manera virtual; pese a ese flagelo, los maestros de la Casa de la Cultura nos adaptamos a la situación que sobrevino por el Covid-19, por tanto, no podemos establecer contacto físico, a raíz de los confinamientos, debiendo acoplar nuestros contenidos y hábitos metodológicos de la presencialidad a la virtualidad, el azote de la pandemia nos afectó tan brutalmente casi hasta provocar la extinción de los grupos que ya se habían aglutinado.

Pese a ese infortunio. el Circo una vez más ha demostrado que es un arte milenario que ha soportado y se ha ajustado a las diferentes circunstancias a lo largo de su historia. Luchando por no desaparecer, afronto el reto de enseñar Malabares y acrobacia de manera remota; entretanto, los estudiantes del grupo representativo continúan su proceso de manera virtual, esto repercute en que nos volvamos más exigentes con la formación autónoma, pues debemos enviar el material por medio de videos a los estudiantes, quienes a su turno lo trabajaban por separado y devolverlos, para que los maestros revisemos el contenido, en aras de que fuese corregido; para tal misión se utilizaron plataformas como Zoom y Meet para dictar clases y de esta experiencia salieron nuevas trazas de hacer Circo.

¹⁹ Ministerio de Salud y Protección Social (2020: marzo 12), Resolución N.º 385. *Por la cual se declara emergencia sanitaria por causa del coronavirus (COVID-19), y se adoptan medidas para hacer frente al virus.*
https://www.minsalud.gov.co/Normatividad_Nuevo/Resoluci%C3%B3n%20No.%200385%20de%202020.pdf

En 2021 el grupo Proyecto Taller Circo dobla poco a poco esta etapa, mientras se retorna a la presencialidad; cabe glosar que los estudiantes llegan a clases con un poco de miedo, porque aún existe el temor del virus, pero se trabaja de manera mixta entre virtualidad y presencialidad, en ese momento reanudamos los procesos de creación y resultan trabajos como *Un viejo historiador* (Figura 21) y *Piratunas*; la primera es seleccionada para representar a la escuela en el Festival de Teatro de Chía en 2021.

Figura 21

Grupo Proyecto Taller Circo, Obra: Un viejo Historiador, Festival de Teatro Diosa Luna



Nota: Fuente, archivo propio (2021)

13.1. Metodología de creación

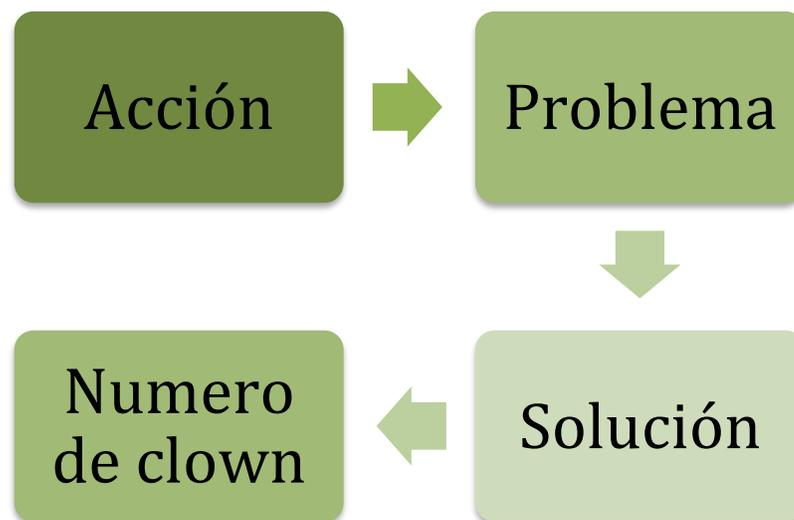
En un principio, los talleres se desarrollan con una intensidad moderada, ya que el objetivo principal es trabajar con los estudiantes para fomentar un buen uso y aprovechamiento de su tiempo libre. Sin embargo, a lo largo del primer año, logramos consolidar un sólido grupo de jóvenes entusiastas en la sede central de la Casa de la Cultura de Chía.

El creciente interés de estos estudiantes por seguir aprendiendo nos lleva a dar un paso más en el año 2017. Es en este momento cuando comenzamos a introducir ejercicios de Clown y Malabares, los cuales son presentados en las muestras que la casa de la cultura organiza a mitad y al final del año. Estas muestras se convierten en una plataforma perfecta para que los estudiantes puedan mostrar los avances logrados en estas disciplinas.

La creación de estos pequeños números surge a partir de una metodología personal que utilizo para desarrollar actos de clown. En este enfoque, solicito a los estudiantes que establezcan tres premisas fundamentales para su actuación como las vemos en la Figura (22). A partir de estas premisas, comenzamos a construir el número durante el semestre, trabajando en conjunto para lograr un resultado final en la escena del clown.

Figura 22

Ejercicio de creación clown



Fuente: elaboración propia.

A lo largo del semestre, los estudiantes exploran diferentes acciones concretas, definen su vestuario y dan forma a una historia que respalde su idea inicial. Todo este proceso contribuye a la creación de un número de Clown único y original, en el cual los estudiantes tienen la oportunidad de expresarse plenamente y mostrar su creatividad.

Este enfoque metodológico no solo promueve el aprendizaje de habilidades artísticas, sino que también fomenta la autonomía y la capacidad de los estudiantes para tomar decisiones creativas. Al proporcionarles una estructura clara y un espacio para experimentar, los animo a explorar su propio potencial artístico y desarrollar un número de Clown que sea verdaderamente suyo.

En los talleres de Malabares, se comienza trabajando con la metodología de la numerología como base. Al inicio, se realizan ejercicios que explican a los estudiantes los patrones básicos de movimiento utilizando una, dos y tres pelotas. La numerología consiste en asignar a cada lanzamiento un número específico que indica la altura y dirección en la que se debe arrojar el objeto (ver Figura 23).

Esta metodología se fundamenta en la idea de que resulta más efectivo enseñar a hacer Malabares cuando se le otorga un nombre a cada movimiento. A lo largo de mi experiencia en la Casa de la Cultura, he observado que los estudiantes encuentran más facilidad para realizar Malabares cuando les asigno un nombre concreto a cada movimiento en lugar de simplemente pedirles que me observen e imiten.

Figura 23

Tabla lanzamientos de la numerología.

	Los números pares son lanzamientos paralelos. Los números impares son lanzamientos cruzados.
0	No se tiene ningún objeto en la mano.
1	Se cambia el objeto de una mano a la otra.
2	Se sostiene el objeto en una mano, el lanzamiento es bajito.
3	Se ejecuta un lanzamiento cruzado; acerca de la altura, un poco más alto que el 2
4	Se realiza un lanzamiento a la misma mano, un poco más elevado que el 3.
5	Se registra un lanzamiento cruzado, un poco más alto que 4.
6	Se efectúa un lanzamiento a la misma mano, un poco más alto que el 5.
7	Se realiza un lanzamiento a la misma mano un poco mas alto que 6.
8	Se realiza un lanzamiento a la misma lana un poco mas alto que el 7.
9	Se realiza un lanzamiento cruzado un poco más alto que el 8.

Fuente: elaboración propia.

Al asignar nombres a los distintos movimientos, se establece un sistema de referencia claro y comprensible para los estudiantes. Esto les permite desarrollar una mejor comprensión de los patrones de movimiento y facilita su aprendizaje. Además, otorgar nombres a los movimientos genera un lenguaje compartido que favorece la comunicación y el intercambio de conocimientos entre los participantes.

La metodología de la numerología en los talleres de Malabares no solo se limita a los aspectos técnicos de esta disciplina artística, sino que también promueve el desarrollo de la creatividad y la imaginación de los estudiantes. Al asignar nombres a los movimientos, se estimula la capacidad de los estudiantes para crear y experimentar con

nuevas combinaciones y secuencias, ampliando así su repertorio de habilidades en el malabarismo.

La numerología aplicada en los talleres de Malabares ofrece un enfoque estructurado y accesible para enseñar esta disciplina artística. Al asignar nombres a los movimientos, se facilita el aprendizaje, se fomenta la creatividad y se promueve una mayor comprensión de los patrones de movimiento en el malabarismo.

14. Interpretación de las fuentes

Para interpretar la categoría de Artista de Circo y Clown se compiló la voz de dos artistas que participaron en el proceso de formación, así como la del maestro que los guió durante 2002-2006. Los artistas en cuestión son Carlos López y Pedro Beltrán, miembros del grupo Tiuquines Cabeza Malabar, y Nicolás Novoa, quien formó parte del grupo Clon de Clown desde 2009 hasta 2014. A partir de sus testimonios se esclarece una inferencia de las categorías de esta investigación. A continuación, se aborda la primera categoría, enfocada en la formación de los artistas de Circo y Clown; para lograrlo, se plantean las siguientes preguntas:

— *¿Cómo fue el proceso de aprendizaje de los Malabares en el grupo Tiuquines Cabeza Malabar?*

El grupo Tiuquines inicia en la práctica de técnicas de teatro de calle, nace a partir de la búsqueda de nuevas formas de representación. El proceso de formación del grupo se da desde un trabajo de investigación a partir de la indagación de cada uno de sus integrantes, quienes inquirían de forma empírica la técnica de los Malabares; progresivamente

aprendieron técnicas circenses tales como: la manipulación de elementos para el desarrollo del equilibrio, la acrobacia y técnicas aéreas. Allí el grupo se involucra directamente con el Circo y, a partir de ese momento, mezcla las técnicas circenses con el teatro. Para 2002 el grupo Tiuquines Cabeza Malabar era el único grupo de teatro de calle que en sus creaciones involucraba las técnicas circenses; de esta forma fueron pasando de ser un grupo de teatro de calle a convertirse en un grupo de Circo.

— *¿Cuáles fueron los referentes para el aprendizaje de Malabares en el grupo Tiuquines Cabeza Malabar?*

En el grupo Tiuquines Cabeza Malabar los mayores referentes de aprendizaje fueron malabaristas en ascenso de Bogotá como Santa, Dani Coco y Nene, a quienes conocieron durante convenciones de Circo. Una dinámica importante fue la participación en diferentes festivales y convenciones circenses, la participación en el seno de estos espacios permitió que el grupo conociera malabaristas de otros lugares. A renglón seguido, el grupo tuvo la oportunidad de ver artistas de diferentes partes del mundo, como Chile, Argentina y España, quienes así se convirtieron en referentes para la emulación. Además, el Circo del Sol particularmente fue una importante fuente de inspiración y un hito de aprendizaje para el grupo, a través de su aparición en los canales de televisión nacionales.

— *¿Cuáles fueron las dificultades que tuvieron en el proceso de aprendizaje de Malabares en el grupo Tiuquines Cabeza Malabar?*

Durante el proceso de aprendizaje, el grupo Tiuquines Cabeza Malabar se enfrentó a dos dificultades concretas, siendo una de las más significativas la falta de un espacio adecuado para la formación en Circo. Debían utilizar parques, plazas públicas o escenarios

como la concha acústica, que no contaban con las especificaciones necesarias para una práctica adecuada de las técnicas circenses. Otro escollo fue el acceso a la información, pues en el municipio era muy limitada hacia 2002, lo que significaba que, si se quería aprender una técnica específica de Circo, debían viajar a Bogotá para buscar talleres, que eran pocos y de difícil acceso para los habitantes de Chía debido a los largos y costosos desplazamientos. Estos inconvenientes demoraron el proceso de aprendizaje en el municipio.

— *¿Cuáles fueron los mayores logros que tuvieron en el proceso de aprendizaje de Malabares en el grupo Tiuquines Cabeza Malabar?*

El grupo Tiuquines, gracias a su disciplina y constancia, logró posicionarse como un grupo consolidado de la Casa de la Cultura de Chía, lo que les permitió viajar a diferentes festivales de órbita departamental y nacional. Entre 2002 y 2004, en los festivales del departamento solamente se veían grupos teatrales, pero Tiuquines Cabeza Malabar comenzó a destacarse con su propuesta circense, lo que llamó la atención, redundando en que fue invitado a diferentes certámenes. De acuerdo con esto, se podría pensar que Tiuquines no solo fue un pionero del Circo en el municipio, sino también en el plano departamental en Cundinamarca.

En esta primera categoría interviene también la voz del integrante del grupo Clon de Clown, Nicolás Novoa. Él integró el proceso de formación de Clown con el grupo Clon de Clown desde 2009 hasta 2014. La interpretación de su testimonio se desdobra en las siguientes preguntas:

— *¿Cómo fue el proceso de aprendizaje de los Malabares en el grupo Clon de Clown?*

El grupo Clon de Clown ha adoptado una carrera autodidacta para aprender malabarismo. Cada miembro investiga el tipo de malabarismo que le interesa y practica de forma individual. En 2009, con el avance de la tecnología surgieron plataformas como YouTube donde se pueden encontrar tutoriales en video para aprender Malabares. Los más populares son los que involucran clavav y pelotas. Posteriormente, se reúnen en grupo para compartir lo que han aprendido. En ese momento asoma la necesidad de desarrollar una conciencia corporal para manejar mejor el objeto de malabarismo deseado. El aprendizaje comienza con el uso de pelotas, debido a que son los elementos más sencillos de arrojar y controlar. Los elementos de malabarismo que el grupo ausculta principalmente para sus creaciones son las pelotas y las clavav, a los que subsiguientemente se añaden herramientas escénicas de Clown para mejorar sus presentaciones.

— *¿Cuáles fueron los referentes para el aprendizaje de Malabares y Clown en el grupo Clon de Clown?*

El Circo del Sol se convirtió en una gran fuente de inspiración y observación para el grupo Clon de Clown, al mismo tiempo que los referentes locales de Chía, Colombia como Charlie Palmera y David Ortiz, jugaron un papel importante en su formación. En 2009 las herramientas tecnológicas como YouTube habilitaron que los malabaristas del grupo descubriesen nuevos exponentes eximios de este arte, como Antoni Gato, considerado uno de los mejores malabaristas de la época. A través de estas plataformas de video se

avistaron muchos otros malabaristas de gran calidad, lo que contribuyó elocuentemente a mejorar las pericias de Clon de Clown.

El Clown afloró en el grupo Clon de Clown debido al menester de topar e idear nuevas puestas en escena de los Malabares. El Circo del Sol fue una gran influencia, en especial, a través de los videos que el grupo divisaba. Así se atestiguó la presentación de diferentes clowns, entre ellos Slava Polunin, creador y director del grupo Licedi Clown en Rusia, quien también participaba en las presentaciones del Circo del Sol con su acto ídem. Al repasar estas proezas estéticas, el grupo comenzó a interesarse en formarse en el arte del clown. Además, otros cultores memorables para el grupo Clon de Clown son los colegas colombianos, en particular la Clownpañía, cuyos miembros en 2009 interpretaron Médico a Palos, una adaptación de la obra de Molière en clave de clown.

— *¿Cuáles fueron las dificultades que tuvieron en el proceso de aprendizaje de Malabares y Clown en el grupo Clon de Clown?*

El grupo Clon de Clown se enfrentó a desafíos en cuanto a la disciplina y el tiempo de sus integrantes. La mayoría de ellos no se dedicaba exclusivamente a la práctica circense, sino que tenían otras obligaciones laborales para su manutención. Como consecuencia de esto, la disponibilidad para ensayar era limitada, lo que ralentizaba el aprendizaje colectivo de las técnicas de Malabares y Clown. Para superar esta contrariedad, los integrantes adoptaron rutinas de trabajo individual y luego pusieron sus ingenios al servicio del trabajo colectivo. Así pudieron avanzar su formación de manera más efectiva y organizada.

— *¿Cuáles fueron los mayores logros del proceso de aprendizaje de Malabares en el grupo Clon de Clown?*

El grupo Clon de Clown cosechó valiosos progresos en la técnica del clown, lo que les permitió mostrarse en Perú, Bolivia y Argentina, granjeándose sensible reconocimiento internacional. Gracias a este logro se tornó en una compañía destacable en el municipio. Durante 2009 y 2014 mejoraron convincentemente tanto su vestuario como su calidad artística, lo que revela crecimiento en la calidad de sus trabajos. La dedicación y la búsqueda constante de perfeccionamiento en el arte del clown han sido fundamentales para las puestas en escena del grupo.

En la segunda categoría de la pedagogía del Clown y el Circo, se ha contado con la colaboración de dos estudiantes de la Casa de la Cultura de Chía y un artista perteneciente al grupo Lunaticlown. Los participantes son Dalay Mojica, Julián Santos y Juan Diego Garibello, este último estudiante e integrante del grupo Lunaticlown; ellos desempeñaron un papel activo en la creación y formación. Con base en sus testimonios se abordan los pasos metodológicos y creativos del Circo y el Clown implementados en la Casa de la Cultura de Chía. Para ello, se han planteado las siguientes preguntas:

— *¿Cómo es la enseñanza de la técnica de los Malabares que aplica David Ortiz en las clases de la Casa de la Cultura de Chía?*

David Ortiz utiliza una metodología lúdica para enseñar los Malabares y el clown. La lección comienza con el juego y marcha gradualmente hacia la técnica de los Malabares. Los alumnos trabajan con diferentes objetos para realizar Malabares como pelotas, clavos, diabólos y potis; él emplea un método ampliamente utilizado por muchos malabaristas: la numerología. Este método implica asignar un número a cada lanzamiento, lo que determina la altura y la forma en que el objeto debe ser arrojado. Con este enfoque los

estudiantes comprenden el movimiento con más dinamismo para el juego de los Malabares. Además, el objetivo del proceso no solo es expandir la soltura del malabarista, sino también crear rutinas escénicas que incluyan el uso del clown. Los estudiantes tienen la oportunidad de crear sus propias rutinas y escenificarlas, lo que labra habilidades escénicas y actorales.

¿En qué manera David Ortiz relaciona la enseñanza del Clown y los Malabares para sus creaciones escénicas?

A través del juego y la búsqueda los estudiantes gozan la oportunidad de descubrirse a sí mismos y llevar a cabo su propia pesquisa en el escenario. Al usar la improvisación y la metodología del clown, los estudiantes pueden rastrear su propia ridiculez y trocar sus debilidades en fortalezas para sus actos de malabarismo. El objetivo no solo es que los estudiantes adquieran aptitudes para realizar Malabares, sino también que desdoblén una puesta en escena más dinámica, en pro de interactuar con el público y romper la cuarta pared. Así mismo, se persigue un equilibrio entre el Clown y el malabarismo, de modo que ambas se complementen y aporten en la creación de los actos escénicos. Por ende, los alumnos tendrán herramientas que podrán utilizar con efectividad durante sus números.

— ¿Cuáles han sido los aportes recibidos de las clases de Clown en la Casa de la Cultura de Chía para pulirse como artista?

Para la práctica del Circo es esencial que los estudiantes de la Casa de la Cultura infundan disciplina y responsabilidad en su aprendizaje. La pedagogía del Circo y el Clown proporciona herramientas como la numerología para asimilación de los Malabares, juegos de improvisación teatral y rutinas de preparación física que facilitan la educación

de las técnicas de Malabares y clown, inculcando disciplina en sus prácticas circenses. Aparte, la formación en estas técnicas ensancha las habilidades escénicas de los estudiantes, e igualmente, las rutinas de Malabares y Clown las impregna con efectividad y dinamismo.

Otro aspecto sustancial acometido en la formación circense es el acondicionamiento físico necesario para plasmar las prácticas. Los estudiantes aprenden a entrenar apropiadamente para la disciplina que han elegido y a conocer las implicaciones de la preparación previa, durante y después de una función. Gracias a esta integralidad, los estudiantes se forman con cabalidad y se pulen como artistas circenses más capacitados.

En la interpretación de las etapas más dicientes del ejercicio artístico-pedagógico de David Ortiz se ha considerado el testimonio de dos estudiantes y compañeros suyos en el grupo. Estos dos discípulos, Dalay Mojica y Juan Diego Garibello, participaron de la formación y creación que tuvo lugar tanto en la Casa de la Cultura como en el grupo Lunaticlown. Para ello se formulan dos preguntas:

— *¿Cuénteme sobre los momentos más importantes que usted recuerda sobre la historia del Circo en la Casa de la Cultura de Chía?*

— "Se tiene conocimiento de que hace mucho tiempo existía un grupo de Circo en la Casa de la Cultura llamado Tiuquines Cabeza Malabar, y el maestro David Ortiz era parte de este. Esto ayuda a los estudiantes de la Casa de la Cultura reconocer este grupo a través de sus clases, según las voces de Dalay Mojica y Juan Diego Garibello. La etapa más expresiva se identifica en 2016, en los talleres impartidos en ese entonces. En ese momento surgió el Circo, gracias a la creación de diferentes talleres que permitieron su

visibilización en los diversos eventos culturales que se llevaron a cabo en el municipio y en los festivales departamentales. La colaboración en trabajos colectivos también propició la aparición de un nuevo grupo representativo de Circo en la Casa de la Cultura, el cual comenzó a presentarse en diferentes lugares. Esto llevó a la creación del Área de Circo en la Casa de la Cultura, posibilitando la apertura de talleres de diferentes técnicas como Zancos, Acrobacia, Acrodúo, Malabares y Clown. Así se amplió la oferta educativa para la formación de nuevos artistas de Circo en Chía.

15. Conclusiones

En conclusión, esta historia de vida destaca la relevancia del método de investigación cualitativo en el ámbito cultural y académico, a través de la experiencia vivencial del artista escénico David Ortiz Amaya. Este trabajo de grado ha permitido identificar estrategias artístico-pedagógicas, como la danza, los Malabares, el juego, y la vida misma, implementadas en este recorrido de formación y capacitación, generando un impacto positivo en el desarrollo del Circo en el municipio de Chía,

Se realizó una caracterización del proceso de formación circense de David Ortiz Amaya, haciendo un enfoque en la reconstrucción de las formas de aprendizaje tales como la numerología o las notaciones transposicionales para la enseñanza de la técnica del malabar, las técnicas del Clown a través de juego, la aceptación y la autenticidad del ser, en la categoría del Artista de Circo y Clown. Y en la enseñanza en la casa de la cultura en la categoría de la pedagogía del Clown y los Malabares.

La formación circense combina bases teóricas como la historia y nacimiento del Circo, la relevancia que ha tenido en la vida del ser humano, el trasfondo cultural, social y político; y bases prácticas como: la danza, el juego, la expresión corporal, el ejercicio, la concentración, las dinámicas, la actuación, la improvisación, proporcionando a los artistas una comprensión integral de las técnicas y principios involucrados. El enfoque disciplinado en el entrenamiento, como el compartido por David Ortiz Amaya, es fundamental para alcanzar un alto nivel de destreza y habilidad en estas disciplinas.

La identificación de los procesos metodológicos como: abrir espacios de formación académica en la casa de la cultura, convocando a la población en general a cursar una formación académica en el ciclo técnico. Esta labor contribuye a cambiar la visión empírica de lo que es el Circo, desde la formación de conceptos básicos, históricos, prácticos, universales y vivenciales del Clown, el Malabar y las diferentes técnicas circenses mencionadas durante el desarrollo de este proyecto, implementados por David Ortiz Amaya en los grupos de jóvenes y adultos de Circo y Clown de la Casa de la Cultura de Chía.

El enfoque metodológico utilizado por el artista se basa en el juego, la experimentación y la exploración personal, este enfoque permite a los artistas el desarrollo de su creatividad y expresión individual. La Casa de la Cultura de Chía ha sido un espacio propicio para la implementación de estos procesos, fortaleciendo así el Circo y la pedagogía del Clown en la comunidad local.

La reconstrucción del proceso de Formación circense de David Ortiz Amaya enfocado en las técnicas del Clown y los Malabares resulta de gran importancia para el Circo en Chía, ya que se reactivó el amor por las artes escénicas en el ámbito de Circo, se abrió un espacio que no existía y se empezó a reconocer el talento de muchos niños, jóvenes y adultos que no contaban con las herramientas, pautas y técnicas de aprendizaje necesarios para el desarrollo de sus talentos y habilidades.

Esta historia de vida y experiencia han logrado dar un enfoque más claro, certero y pedagógico de lo que es el Circo, motivando a los artistas a continuar en su preparación y

formación, viendo como un estilo de vida esta hermosa profesión, siendo un referente para artistas tradicionales y emergentes.

Este estudio, enmarcado en la categoría de Artista de Circo y Clown, contribuye su fortalecimiento a través de las nuevas técnicas y herramientas que se proporcionan durante las clases teórico-prácticas, a los estudiantes y futuros artistas; mediante el reconocimiento de las diferentes manifestaciones artísticas del medio; además, de la interiorización y la percepción que se brinda al estudiante desde la reflexión, la autovaloración, el amor propio y la visión empática del otro.

Se destaca la importancia del trabajo de Ortiz Amaya como docente y su conocimiento de las técnicas del Clown y los Malabares, sus prácticas han potenciado la creación de grupos de Circo y Clown dentro de los que se pueden mencionar: Clon de clown, Lunaticlown y Proyecto taller Circo, en la Casa de la Cultura de Chía y en otros espacios de la región. Esto ha llevado a la formación de jóvenes y adultos en el arte circense, así como a la promoción del Circo como expresión cultural en la comunidad, contribuyendo significativamente a la generación de conocimiento y la valoración de la disciplina circense.

Se concluye que este trabajo de grado representa una contribución valiosa como el reconocimiento de la capacitación y formación por parte del artista, la validación de los talentos y habilidades, la exploración de nuevas técnicas y la formación integral permanente, enfatizando en el campo del Circo y la pedagogía del Clown y los Malabares.

Recomendaciones:

Fomentar la investigación cualitativa en el campo circense: la metodología de historia de vida utilizada en este proyecto de grado ha demostrado ser efectiva para comprender y analizar la experiencia de artistas circenses. Se recomienda a futuros investigadores utilizar enfoques cualitativos similares para profundizar en las historias de vida de otros artistas y explorar las estrategias artístico-pedagógicas que han influido en su desarrollo.

Ampliar la investigación en pedagogía del Clown y los Malabares: La pedagogía del Clown y los Malabares es un área poco explorada en el campo educativo. Se sugiere a futuros investigadores enfocarse en investigaciones que examinen las técnicas, metodologías y resultados de la enseñanza del Clown y los Malabares, tanto en el ámbito formal como en espacios informales, para enriquecer el conocimiento en esta área y promover su integración en la educación.

Estudiar la formación y profesionalización de artistas circenses: La formación y profesionalización de artistas circenses es un aspecto crucial para el desarrollo del campo. Se sugiere a futuros investigadores investigar y analizar los diferentes modelos de formación, las instituciones educativas y los programas de capacitación existentes en Colombia y en otros países. Estos estudios pueden proporcionar información valiosa para mejorar la calidad de la formación y promover la creación de programas académicos especializados en Circo.

Promover la investigación interdisciplinaria en el Circo: El Circo es una disciplina que se entrelaza con diversas áreas del conocimiento, como el arte, la pedagogía, la psicología y la sociología. Se recomienda a futuros investigadores fomentar la colaboración interdisciplinaria en sus estudios, buscando integrar diferentes enfoques teóricos y metodológicos para una comprensión más completa del Circo y su impacto.

Anexos

Anexo 1: Ortiz Amaya, David (2022: noviembre), *Recopilación multimedia en La Nube* [Google Drive] *con las entrevistas realizadas*. Archivo propio, Chía.

[https://drive.google.com/drive/folders/13K43TFvUer2LzldtpsGH82YTcQpzdT9t?usp=share link](https://drive.google.com/drive/folders/13K43TFvUer2LzldtpsGH82YTcQpzdT9t?usp=share_link)

Anexo 2. ____ (2022: noviembre), *Recopilación multimedia en La Nube* [Google Drive] *con el análisis interpretativo de las fuentes*. Archivo propio, Chía.

[https://drive.google.com/drive/folders/1K17P-gLec8cSqPKX9B4EsBs3Cv8jE54z?usp=share link](https://drive.google.com/drive/folders/1K17P-gLec8cSqPKX9B4EsBs3Cv8jE54z?usp=share_link)

15. Referencias Bibliográficas

- Arrigui, G. y Davis, J. (2001). *The Cambridge Companion to the Circus*. UK: Cambridge University Press. <https://n9.cl/p2b1ri>
- Caicedo Eslava, C. y Wilches Rodríguez, H. (2019). *Espacio social en torno al circo social en la ciudad de Bogotá* [Proyecto de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Proyecto Curricular Administración Deportiva]. <https://goo.su/ziU2G>
- Carolina Mejía Garzón (s.f.), *Kiosko Teatral Bogotá*. Directorio Teatral. <https://n9.cl/nyjsa>
- Circo Hermanos Gasca (2011: 2 de diciembre). [Foto] de los hermanos Gasca en *Barranquilla*. Facebook [Fotografía sin encabezado]. <https://goo.su/zW2I>
- Compañía Clon de Clown (2011: julio). *Maquillaje Artístico*. <https://goo.su/FD3Wt>
- Dream, Caroline (2012). *El payaso que hay en ti*. Barcelona: Bengar Grafiques S.L, Colección Clownplanet.
- Johnstone, Keith (1990). *Impro: Improvisación y el teatro*. Traducción: Francisco Huneus y Elena Olivos. Cuatro vientos.
- Jornada de la Cultura. Personalidades del arte circense. Héctor Izquierdo Sotolongo (2020: octubre 13), *Escuela Nacional de Circo, Cuba*. Facebook [Fotografía con encabezado]. <https://n9.cl/g9eca>

- Lecoq, J. (1997). Los caminos de la creación, Buscar el propio Clown, *El Cuerpo Poético*. (Capítulo 3, pp. 210-220), traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, España: Alba Editorial, s.l.u . <https://n9.cl/j2rtp>
- León, María Antonia (2008: septiembre 25), La ciudad en zancos. *Revista Semana*. (Sección Entretenimiento, Teatro), <https://goo.su/b1105Vf>
- María Teresa Celis Ramírez (2015: junio 26), *Dialekta*, Facebook [Fotografía con encabezado]. <https://n9.cl/d3or9>
- Min-Cultura (2015a: agosto 13), Creadores circenses se dan cita en el IV Laboratorio Nacional de Circo 'Cuerpo y equilibrio para una vida sana. *Ministerio de Cultura* <https://n9.cl/nxli1>
- ____ (2015b: agosto 19), Haike Irina Amelia Stollbrock, movimiento somático y Artes Circenses. *Ministerio de Cultura*. Teatro y Circo. Noticias. <https://n9.cl/3301g>
- Muro de Espuma Circo Teatro (2016: abril 17), Facebook [Fotografía sin encabezado] *Muro de Espuma*. <https://goo.su/JdvGw>
- Palominos Sánchez, Álvaro (Responsable e idea original del proyecto); Díaz Collao, Daniela; Jaña Peña, Nicolás; Carreño Doñas, Álex y Soto Navarro, Víctor (2018), *Pedagogía del malabarismo. Herramienta educativa que potencia el desarrollo integral*, Santiago: Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), Cabeza de Martillo. <https://n9.cl/csr9w>

Payasos tradicionales (s.f.) *Crownplanet.com*. Payaso_Clown, Historia. <https://n9.cl/rtmbu>

Redacción Cultura (2015: julio 16.). Golo Volador en Lunaticlown. *Radio Nacional de Colombia*. | <https://goo.su/y1DNJ>

Serna Quintero, Sebastián (2020), *El Circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en Medellín, 1955-1972* (Trabajo de grado para optar por el título de historiador; Asesor: Cenedith Herrera Atehortúa), Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Historia <https://n9.cl/5fb6c>