



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**BAJO LA CARPA: PATRIMONIO CULTURAL E
HISTORIA DE VIDA DE LA FAMILIA CIRCENSE EN
MÉXICO**

Tesis presentada por

Anibal Fernando Atayde Villegas

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México

2016

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: _____

Dr. Lawrence Douglas Taylor Hansen

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

DEDICATORIA

Con todo el esfuerzo, dedicación y amor que requirió y a pesar de todas las dificultades y momentos imposibles. Para Bello, Patito, Yeyo y Ratona quienes siempre me han inculcado su pasión por la magia que sólo se encuentra en las carpas.

Agradecimientos

Primeramente a mi Señor Jesús. A mi familia en Aguas, México y demás por todo su apoyo incondicional y por aguantar la distancia.

Al Doctor Lawrence por siempre motivarme a dar lo mejor de mí, hacer tiempo para platicar conmigo y estar al pendiente de mi bienestar. A la Doctora Ana Lilia Nieto por su apoyo y dirección en la elaboración de la tesis, así como a la Doctora Verónica Zárate por sus comentarios y consejos. A la Doctora Margarita y a Irene por siempre estar al pendiente.

A todos los circenses que me abrieron las lonas de su hogar, por ustedes es que fue posible esta investigación.

A todos *MECuanimes* de quienes creo que aprendí más que de los textos, en especial a “la palomilla” que integra el grupo de “Tan poco amor” por brindarme su amistad, por ser quienes siempre vieron por mi bienestar físico, académico, emocional y por ser con quienes compartí la mayoría de los mejores momentos de este posgrado (aunque no quieran ya son parte de mi).

A todos los demás compañeros de El Colef que hicieron llevaderas las maratónicas en la biblioteca. A todos los profesores que pude escuchar durante las clases.

A Torre Fuerte por siempre estar al pendiente de mí desde lo lejos. A mi familia tijuanaense de Centro Familiar Cristiano Torre Fuerte por integrarme como uno más de ustedes desde el primer día.

Finalmente quiero agradecer a CONACYT por financiar mis estudios y a El Colef por el apoyo en la realización del trabajo de campo, así como por todos los conocimientos que adquiriré en sus aulas, con quienes me comprometo a hacer buen uso de lo recibido y a transmitirlo en la medida de lo posible.

RESUMEN

Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México

Este trabajo es una investigación, por el cual, a través de la construcción de una historia de vida general de la familia circense, se identifique el papel que la misma juega en la determinación del patrimonio cultural circense en México. Dicha construcción de la historia de vida se realiza por medio del análisis de una multitud de relatos circenses individuales que incluyen recuerdos familiares desde finales del siglo XIX hasta la fecha. En el análisis planteado, se discute la determinación como patrimonio cultural de las prácticas y memorias circenses. Por último, se plantea que la familia circense interviene en el proceso de creación y en la transmisión del patrimonio cultural al establecer pautas que determinen los bienes culturales valiosos que deban trasmitirse. Sin embargo, con el paso generacional, esas determinaciones se ven condicionadas por la necesidad de adaptarse al entorno en que se desenvuelven.

PALABRAS CLAVE: historia de vida, patrimonio cultural, circo, memoria.

ABSTRACT

Under the Big Top: cultural heritage and life history of the circus family in Mexico

This is a work of research in which, by constructing a general life history of the circus family, one can identify the role it plays in determining the cultural heritage of the circus in Mexico. This life history construction is carried out by analyzing a multitude of individual circus stories that include family memories from the late nineteenth century to date. In the present analysis, the determination as cultural heritage of practices and circus memories is discussed. Finally, it is proposed that the circus family intervenes in the process of creation and transmission of cultural heritage in establishing guidelines for determining valuable cultural items to be transmitted. However, with the passing of the generations, these determinates are conditioned by the need to adapt to the environment in which they operate.

KEYWORDS: life history, cultural heritage, circus, memory

INDICE

Introducción.....	1
I) Marco teórico	
1) Introducción.....	6
2) Memoria.....	6
1) Usos históricos.....	7
2) Nociones de memoria.....	8
3) Patrimonio cultural.....	12
1) Antecedentes y desarrollo histórico.....	12
2) Nociones tradicionales.....	15
3) Nociones contemporáneas.....	17
4) Familia.....	24
5) Circo.....	25
II) Marco contextual	
1) Introducción.....	26
2) El circo.....	27
1) Antecedentes históricos.....	28
2) El circo en China.....	30
3) El circo en Europa y Rusia.....	31
4) El circo en América.....	33
5) El circo en México.....	37
1) Los Suárez.....	39
2) Los Atayde.....	40
3) Los Fuentes Gasca.....	41
4) Los Esqueda.....	42
6) El nuevo circo.....	42
7) Contexto actual.....	44
III) Metodología y Resultados	
1) Introducción.....	45
2) Metodología.....	46
1) Preguntas e hipótesis.....	46
2) Diseño de investigación.....	47

3) Operacionalización.....	55
3) Resultados.....	57
1) Sobre el análisis.....	57
2) ¿Qué se recuerda de los primeros circenses.....	57
3) La educación circense.....	65
4) Nada es como antes.....	74
5) El circo y la familia.....	80
6) La historia de vida.....	85
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	95

INDICE DE CUADROS Y FOTOGRAFIAS

Índice de Cuadros

Cuadro 3.1 Relación de entrevistas.....	49
Cuadro 3.2 Operacionalización.....	55

Índice de fotografías

Fotografía 3.1.....	58
Fotografía 3.2.....	59
Fotografía 3.3.....	60
Fotografía 3.4.....	62
Fotografía 3.5.....	67
Fotografía 3.6.....	68
Fotografía 3.7.....	69
Fotografía 3.8.....	72
Fotografía 3.9.....	73
Fotografía 3.10.....	75
Fotografía 3.11.....	76
Fotografía 3.12.....	78
Fotografía 3.13.....	81
Fotografía 3.14.....	84
Fotografía 3.15.....	85

Introducción

El patrimonio cultural circense mexicano es uno de los acervos culturales que experimenta mayores problemas para perpetuarse en la actualidad. Históricamente, prolongaba su existencia mediante la evolución de sus elementos o adaptándose a las tendencias en manifestaciones extranjeras. Al dar una breve revisión a la historia del circo en México, Revolledo (2003) rescata el trabajo pionero de las familias circenses, las cuales asumieron dichas prácticas como una forma de vida, al igual que tomaron las enseñanzas de los artistas callejeros y las siguen preservando en la actualidad.

Es posible observar una relación entre el patrimonio cultural y la familia circense a través de la reproducción de prácticas artísticas y culturales (disciplinas circenses, cotidianidad en un contexto de trabajo y hogar móviles) que diversas familias circenses presentan a lo largo de su historia. Lo anterior invita a investigar cómo estos grupos han participado en los procesos de construcción y transmisión del patrimonio.

En México no abunda la información académica sobre el patrimonio cultural circense. Se pueden encontrar obras de historia del circo mexicano en general (como la presencia de disciplinas circenses en las culturas prehispánicas) y de los principales circos mexicanos. Existen algunos manuscritos y memorias de las principales familias circenses, en donde se describen varias prácticas artístico/tradicionales de sus disciplinas, así como elementos de la estética que cada núcleo familiar daba a sus presentaciones y locaciones. Dentro de los estudios sobre el circo mexicano, sobresale “*La fabulosa historia del circo en México*” de Julio Revolledo Cárdenas (2003), siendo la principal obra histórica sobre el circo mexicano. A su vez es relevante mencionar la brillante investigación que Julián Carrillo (2014) hizo sobre el circo mixteca en la actualidad, así como la percepción y actividad de las autoridades culturales locales al respecto.

Fuera de México es posible encontrar mayor interés por el mundo del circo. Sobresalen, en particular: el enfoque administrativo y funcional de Ron Beadle y David Könyöt (2006) al explicar el proceso que sigue un espectáculo circense; la crítica social de Kenneth Little (1993) al analizar una “entrada” de payasos y su posterior estudio etnográfico de varios circos europeos; el estudio etnográfico realizado por Silvia Fidela

Contreras Salinas (2010) sobre la familia del circo chileno “Markoning”; y los estudios que realizó Julieta Infantino en Buenos Aires sobre la corporalidad en las artes circenses (2010) o sobre la reconstrucción del género circense (2013). Se rescata también el esfuerzo del historiador Dominique Jando y de The Big Apple Circus en la creación de la enciclopedia virtual sobre circo *Circopedia*¹.

Dentro de las diferentes publicaciones, es relevante el número que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (*UNESCO*, por sus siglas en inglés) dedicó íntegramente al circo en su publicación “*EL CORREO*” (1988). En ésta presentó artículos históricos, de educación, y de su influencia en la literatura y en el cine. El material mencionado expone la importancia del circo como arte y espectáculo dentro de la cultura mundial. Además, en dicha publicación se reconoce como parte irremplazable de las culturas china, rusa, francesa y hace mención de su importancia en la cultura latinoamericana.

Por otro lado, en México el circo no ha sido reconocido institucionalmente como patrimonio cultural; tampoco lo ha sido como arte. Dicha circunstancia difiere internacionalmente; aparte del caso de Chile, también se puede incluir el caso de Italia² y es relevante mencionar el apoyo gubernamental que recibe el circo en Polonia, Rumania y Francia (Revolledo, 2010). El circo en México (al igual que en el extranjero) es una tradición viviente que ha sido heredada generacionalmente. Por su enfoque y desarrollo familiar, contribuye a generar cohesión social, incluso integra expresiones rituales indígenas y autóctonas (Revolledo, 2012).

Es por lo anterior, siguiendo la tendencia internacional, que se considera al circo en México como patrimonio cultural, a pesar de no contar con reconocimiento institucional. En el ámbito internacional el circo está superando los prejuicios que lo asociaban a un arte menor. Sin embargo, en México no se ha seguido esta tendencia, a pesar de que existe una educación superior circense (Revolledo, 2010; Minguet, 2005).

Al retomar los antecedentes teóricos, es posible mencionar que el patrimonio cultural ha tenido su propio proceso de construcción, iniciando con las nociones de “memoria” y

¹ La cual se creó en 2007. En <<http://www.circopedia.org/Circopedia>About>>, consultado el 13 de enero de 2016.

² Ver Law n. 337 (1968) Arts. 1, 9 en

http://www.circusfederation.org/uploads/circus_culture/italian_circus_law_excerpt.pdf

“lugares de memoria” que se plantean a partir de las publicaciones de la revista *Annales* en Francia a principios del siglo XX (Allier, 2008), pasando por las discusiones y por las designaciones políticas que la UNESCO realizó del patrimonio cultural tangible y varios años después del patrimonio cultural intangible (Skounti, 2009), hasta las nociones contemporáneas que lo explican como un proceso cultural (Smith, 2006). En cuanto al circo, es relevante mencionar la discusión europea sobre si éste formaba parte del patrimonio cultural, pues se consideraba “baja cultura” (Minguet, 2005), así como tomar en cuenta los argumentos que llevaron a las autoridades chilenas a reconocer al circo como patrimonio cultural de Chile.³

Para efectos prácticos, es posible ver idealmente a la familia circense como el grupo de individuos nómada, que cohabita el mismo lugar, comparte su historia al transmitir oralmente sus conocimientos, técnicas y valores, se sustenta de la exhibición de sus actividades artísticas y se forma a través de vínculos consanguíneos, emocionales y/o civiles. Sobre el concepto de familia existe un número cada vez más amplio de investigaciones. Sin embargo para esta investigación se toman las perspectivas de familia extendida de Esteniou (2008), Anderson (1980), Lindsey (2002) y Newman y Grauerholz (2002).

Al regresar al fenómeno de estudio, se ha encontrado que en México, los mayores exponentes de circo son los presentados por algunas familias que prestan su nombre a los mismos (Suárez, Fuentes Gasca, Atayde, Esqueda); practican sus disciplinas y comparten la cultura mexicana en el extranjero con la presentación de sus espectáculos. De igual forma en las representaciones menos conocidas del circo en México, se reproduce el esquema familiar tanto en la práctica de disciplinas circenses como en la organización de los mismos. Tal dominio del grupo familiar presupone una relación entre la construcción de la familia circense y la construcción del patrimonio cultural circense a lo largo de la historia. Por ende, el origen familiar del circo desde el siglo XIX, constituiría la base social de la reproducción de este patrimonio cultural. El patrimonio cultural circense, al verse influenciado por el paso generacional de las familias circenses, así como por la diversidad espacial en que se reproduce, permite inferir un proceso de constante construcción. Es de esta forma que se puede tratar como una problemática de estudio.

³ Ver la *Ley 20216* (2007), “Establece normas en beneficio del circo chileno”.

La problemática planteada se liga estrechamente a los sucesos y a los representantes relevantes de la historia familiar con los cambios en los elementos estéticos del circo y con los cambios en las formas de practicar sus disciplinas. Por tanto, se formularon objetivos a lograr durante la investigación. El primero, fue identificar los bienes culturales circenses que se entienden como manifestaciones de patrimonio cultural. El segundo, consistió en encontrar las diferencias que han presentado tras el paso generacional de los circenses. Como tercer objetivo, se identificó la influencia de los circenses en las diferencias encontradas, para finalmente determinar el papel de la familia circense en la construcción y transmisión del patrimonio cultural.

La investigación se realizó a través de un diseño narrativo polifónico, por medio del cual fuera posible construir una historia de vida general de la familia circense a través de cruzar esa multitud de relatos. Para lo anterior, se realizaron entrevistas a integrantes de familias circenses dedicadas al circo por al menos tres generaciones.

Durante el análisis de datos, se ejemplifican los elementos comunes usados en la construcción de la historia de vida con fragmentos de los relatos que identifican los indicadores de patrimonio. De igual forma, se controvierten los mismos en función del apartado teórico. Para explicar y entender al circo y a todo lo que se desarrolla en su interior, se toman principalmente las nociones de memoria que la expresan como la construcción de un fenómeno donde colectivamente se comparte el pasado a partir de las experiencias arraigadas en la mente de los individuos (Erl, 2011; Kansteiner, 2007).

Aunado a lo anterior, se toma al patrimonio cultural principalmente como la construcción social de un proceso cultural que brinda adscripción identitaria, sentimientos de pertenencia, transmisión y creación de creencias, significados, prácticas y estilos de vida, así como la manifestación del pasado a través de prácticas cotidianas (Smith, 2006; Robertson, 2012; Skounti, 2009; Ashworth et. al., 2007).

Se considera que esta investigación permite un acercamiento al fenómeno circense desde dos perspectivas, una con una visión desde adentro del grupo y otra con una visión académica, lo cual permita generar conocimiento a partir de la cotidianidad de un grupo rara vez cercano al mundo académico.

A su vez, ésta investigación aportaría al conocimiento de la historia y de la situación actual del patrimonio cultural y de la familia circense, lo cual facilitaría la comprensión de sus prácticas como artes. Este estudio permitirá observar la construcción y desarrollo del patrimonio cultural desde la perspectiva de la familia en México y posiblemente en el extranjero debido a la característica itinerante del circo. De igual forma, se aportarán elementos que enriquezcan los argumentos de posibles políticas públicas sobre la incorporación de las artes circenses al sistema educativo y sobre el fomento a nuevas, diversas y tradicionales manifestaciones circenses.

La importancia de esta investigación radica en la aportación que se haría al conocimiento del patrimonio cultural circense y al reconocimiento de un fragmento olvidado de la cultura mexicana. El conocimiento generado con esta investigación ayudaría a reconocer algunas prácticas circenses como artísticas y culturales.

Finalmente, la investigación deja fuera elementos del grupo de estudio que brindarían mayor profundidad a la misma y permitirían entender al patrimonio cultural circense no sólo como apropiado por los integrantes de la familia circense, sino por todos los que lo experimentan dentro y fuera del circo, ya sea como practicantes o como espectadores⁴.

⁴ Desde los matices de la noción de patrimonio cultural (como experiencia y como *performance*) de Smith (2006) es posible explicarlo. Sin embargo, se designó únicamente como sujetos de estudio a integrantes de familias circenses.

CAPITULO 1. MARCO TEÓRICO

1. Introducción

Al ser una investigación centrada en recuerdos, historias, puntos de vista personales y prácticas cotidianas de un grupo social, se optó por lineamientos teóricos relacionados a dichos fenómenos. Es por eso que en este capítulo se busca plantear los argumentos y lineamientos que se usan en el análisis de la información adquirida en campo. Con las nociones de memoria y patrimonio cultural se pretende identificar, entender y explicar las características, prácticas, saberes, técnicas, relatos y demás elementos encontrados en la familia circense para intentar comprender su lugar en la construcción y transmisión de lo que integra el patrimonio cultural.

A lo largo de este capítulo se desarrollan los conceptos de memoria, patrimonio cultural, familia y circo. Se comienza con el de memoria, resaltando un poco de sus usos en diversos periodos históricos, y exponiendo algunas visiones actuales del mismo. Se continúa con el concepto de patrimonio cultural al exponer parte de su historia y origen, así como de su desarrollo, para posteriormente analizar los diversos matices y las distintas nociones contemporáneas que se usaran en el análisis de la información recabada en el trabajo de campo. Se sigue con el concepto de familia, del cual se dan unas nociones breves a usar en la investigación. Finalmente, se presenta una breve noción de circo y un concepto de familia circense construido a partir de las nociones expuestas de familia.

2. Memoria

Se cree importante el uso de la memoria como categoría de análisis pues, como se desarrolla a lo largo del capítulo, es una parte elemental en la concepción del patrimonio cultural. De igual forma una gran parte de la información obtenida para la realización de este proyecto proviene de los recuerdos de los integrantes de la familia circense. Por lo que en una primera instancia la visión de memoria de Pinilla (2011) (“un producto cultural que construye a lo largo de la historia un grupo social” (pp. 17)), resulta congruente para continuar con los fines de la investigación. Por lo anterior, es necesario abordar a la memoria con el objetivo de lograr un mejor entendimiento del patrimonio cultural como concepto, como proceso cultural, al igual que lograr un mejor entendimiento de los fenómenos que lo integran.

2.1 Usos históricos

Al comenzar el desarrollo de la memoria como concepto, es pertinente remontarse a la Edad Media, donde se entendía a la memoria como la conmemoración de los muertos. Con los rituales sociales que implicaba, se buscaba evocar la presencia del difunto. De igual forma se consideraba a las necrologías como libros de memoria (Erll, 2011). Continuando con los estudios medievales, Oexle (citado en Erll, 2011) entiende a la memoria como un fenómeno social total, que comprende todas las dimensiones de la vida.

Hobsbawn y Ranger (citados en Erll, 2011) mencionan que a finales del siglo XIX el concepto de memoria se centraba en lo nacional pues era una construcción social basada en las tradiciones inventadas por los grupos de poder.

Posteriormente Aleida Assmann (citada en Erll, 2011) habla del archivo como un acto de remembranza. Lo ve como la circulación de la memoria que mantiene al pasado en el presente como un canon, como un precepto socialmente establecido, es decir, como aquello que preserva el pasado como y en un archivo. Por tanto, ese tipo de memoria existe como documento, como el objeto donde se puede almacenar información, lo cual resulta interesante al incentivar el uso de manuscritos, fotografías y videgrabaciones para conocer la memoria expresada en el ejercicio del patrimonio cultural circense y no sólo la expresión oral y generacional de los recuerdos. Dicha perspectiva permite entender a los contenedores de memoria como objetos que salvaguardan y transmiten el patrimonio cultural de sus usuarios.

A raíz de las presiones que grupos minoritarios comenzaron a ejercer en la década de los sesenta, los cuales buscaban el reconocimiento de su identidad y de su memoria, se diferencia a la memoria de la historia (diferencia que a la fecha ha sido superada tomando ambos términos como complementarios). La memoria resulta entonces como lo “vivo”; como la representación del pasado en el presente o en un momento (época) y medio determinados (Allier, 2008). Dicha separación conceptual resulta en el entendimiento de que la memoria deja de transmitirse generacionalmente como algo vivo, tomando la noción de huella (noción que no se tomará para la investigación, pero resulta relevante como contexto histórico del concepto).

A su vez, surgen tres expresiones de la memoria, donde respectivamente se busca resguardar todo; no olvidar sucesos importantes y tener una separación del pasado (Nora, citado en Allier, 2008). Es así como, al igual que Halbwachs, Nora ve a la memoria como “la vida, con grupos vivos, en evolución permanente y con deformaciones sucesivas” (Allier, 2008).

En 1990, surge en Alemania el concepto de memoria cultural, el cual tenía como objetivo historiar la categoría de memoria, enfatizando las características de dinamismo, creatividad y pluralidad de la memoria cultural (Erl, 2011), buscando el estudio de muchas memorias culturales, no de una sola memoria cultural.

2.2 Nociones de memoria

Para comenzar este apartado, se entiende por memoria a la retención de lo vivido en el pasado; lo que es capaz de vivir en la conciencia de un grupo; al grupo visto desde adentro (Allier, 2008), lo cual se identifica a través de las prácticas circenses y la transmisión de las mismas.

Entrando al desarrollo del concepto, Philippe Petit (2007), en una conversación con el historiador Henry Rousso, se refiere al tiempo actual como el “tiempo de la memoria” por la relación hasta cierto punto íntima que se tiene con el pasado; por la búsqueda de incluir en la historia las formas en que las sociedades viven y piensan su propia historia. En dicha conversación se profundiza sobre la memoria cuando Rousso (2007) la define como “al mismo tiempo el acto de recordar y el pasado en sí mismo”, a lo que Petit responde que la memoria “es la clásica imagen de la huella... es una marca viva y activa, portada por sujeto... una representación mental del pasado que no mantiene con éste sino una relación parcial”. Lo resume como “el presente del pasado”.

Por otro lado, Petit (2007) diferencia a la memoria individual de la colectiva. A pesar de que considera que la colectiva no puede entenderse sin la individual, incluso Halbwachs considera que la memoria individual no puede existir fuera de contextos colectivos. Toma la presencia actual del pasado de diversos grupos sociales en función de que dicha memoria (la individual al igual que la colectiva) tiene la función de preservar la identidad, por lo que permite que la misma se inscriba en secuencias temporales (tradiciones, linajes, sistemas de valores y experiencias).

A su vez Pinilla (2011) considera que “la memoria colectiva es un intento por dar sentido a las condiciones (sociales, políticas, culturales) de un grupo en el presente, por lo cual su construcción tiene lugar en la intersubjetividad, es decir en las negociaciones que se establezcan entre los diferentes miembros del grupo al definir qué se olvida y qué se recuerda” (pp. 17).

De igual forma Misztal (citado en Smith, 2006) considera que diversas comunidades instruyen a sus miembros en la aceptación o rechazo de lo que se considera digno de recordar, lo cual estrecha las relaciones y generaliza la identidad y los valores sociales. Dichas nociones resultan relevantes en el análisis de la familia circense y su contexto histórico y actual, pues las ideas de Halbwachs, Pinilla y Misztal brindan al grupo social una amplia potestad sobre la memoria, dejando de lado, hasta cierto punto, elementos externos del contexto social, espacial y temporal en que se desenvuelve el grupo focalizado.

Continuando con la memoria colectiva, Wolf Kansteiner (2007), influenciado por Halbwachs, ve a la memoria como un fenómeno colectivo manifestado en acciones individuales, como representaciones del pasado que se comparten en el grupo. “Las memorias colectivas tienen su origen en comunicaciones compartidas sobre el significado del pasado y arraigadas en los mundos de vida de individuos que participan de la vida común de sus colectivos” (Kansteiner, 2007:37). Es así que las memorias colectivas se encuentran en todos los ámbitos sociales, desde el familiar hasta el nacional. En el ámbito familiar circense se encuentran en las disciplinas que los artistas circenses practican individualmente pero que han sido transmitidas generacionalmente por su núcleo familiar, siendo identificados al exterior por las prácticas y la forma de realizarlas.

De igual forma Kansteiner (2007: 38,39) ve a las memorias colectivas como “collages multimedia que consisten en parte en una mezcla de imágenes y escenas pictóricas, eslóganes, ocurrencias, y fragmentos literarios, abstracciones, tipos de argumentos y tramos de discurso, e incluso etimologías falsas. También incluyen estatuas, lugares memoriales, edificios”. Por otro lado, conceptualiza a la memoria cultural como cultura objetivada, es decir como las prácticas, representaciones, lugares y escritos destinados a recordar sucesos relevantes para la colectividad.

Kansteiner (2007), al hablar del aporte de Nora, menciona que éste clasifica la historia de la memoria en tres periodos. El periodo premoderno se caracteriza por la relación natural entre las personas y el pasado. El periodo moderno se caracteriza por el aceleramiento de la vida cotidiana en la industrialización y por la producción de *lugares de memoria*⁵ por parte de los grupos de poder. El periodo posmoderno se caracteriza por el auge de las representaciones y expresión de identidades que la cultura mediática presenta del pasado, las cuales tenían escasa relación con las tradiciones.

Erll (2011), al desarrollar la noción de memoria viviente, considera que ésta se nutre de la historia oral, del conocimiento sobre el pasado que se encuentra arraigado en la mente del individuo y que suele circular en los grupos sociales más íntimos (familia, amigos, etcétera). De igual forma ve a la historia oral como una memoria cultural que no sólo recuerda los sucesos contemporáneos sino también distintas formas de recordarlos.

En los estudios de memoria de género, tras analizarlos desde la historia oral, dan cabida al surgimiento de los estudios de la memoria familiar y de memoria familiar intergeneracional. Donde Angela Keppler (citada en Erll, 2011), a través del análisis de conversaciones, ha encontrado que la cohesión de la memoria familiar no se centra en la consistencia de los sucesos narrados, sino en la continuidad y oportunidad de compartir dichos relatos a través del recuerdo compartido. Es a partir de la memoria familiar que se puede comprender cómo se aprende, interpreta y aplica parte del conocimiento histórico desde uno de sus grupos nucleares (Erll, 2011).

La noción de memoria viviente, conjugada con la noción de memoria familiar, permite entender al fenómeno circense desde una perspectiva mucho más profunda, la cual se ancla en la oralidad de los recuerdos, así como en transmisión e interpretación familiar de la cultura circense y de sus recuerdos.

A continuación se presentan nociones de memoria que se consideran pertinentes para entender y explicar la transmisión de saberes y recuerdos en las narrativas y formas de narrativas durante las generaciones, lo cual se usa en el análisis de las narrativas de los integrantes de la familia circense que fueron entrevistados.

⁵ Son los lugares donde se guarda y expresa la memoria colectiva; los lugares donde la memoria actúa, por lo cual dichos lugares perduran, son visitados y remodelados constantemente (Allier, 2008).

Welzer (citado en Erll, 2011) considera que los patrones narrativos transmitidos generacionalmente son tan importantes y significativos como las memorias. Erll (2011) por su lado, comenta que la memoria intergeneracional se enfoca en la formación de la memoria entre las generaciones. En referencia a dichos patrones, Bartlett comenta que dichas estructuras del conocimiento, lo son en función de las presunciones que se tienen de los temas, los objetos, las personas, las situaciones y las relaciones que se tengan con estos. Dichos patrones se adquieren a través de la socialización (citado en Erll, 2011).

Cabe mencionar que Fentress y Wickham (citados en Erll, 2011) definen a la memoria social como una expresión de la experiencia colectiva, la cual identifica al grupo, le da sentido a su pasado y determina sus aspiraciones a futuro. Dicha definición complementa a la de memoria colectiva, pues se enfoca en el arraigo e identidad colectivos, mientras que la memoria colectiva se expresa en las acciones individuales, así como en el arraigo e identidad del individuo. Para el estudio del circo, es verdaderamente útil tomar estas dos nociones, pues se busca entender el papel histórico de la familia circense a partir las expresiones de memoria de sus integrantes.

La memoria transcultural se aleja un poco de los sitios de memoria y se centra en la dinámica de la memoria en el tiempo y el espacio. De igual forma, Erll (2011) entiende la circulación de la memoria como una perspectiva histórica del suceso. Esta noción de memoria permite acercarse a las construcciones heterogéneas de la cultura nacional, a las de clases sociales, generaciones, etnicidades, religiones, subculturas, así como a las interacciones que tienen entre las mismas. Por tanto, la memoria cultural se entiende como la perspectiva que puede ser elegida respecto de cualquier período histórico.

La memoria como un fenómeno social y cultural busca crear una versión socialmente compartida del pasado a partir de experiencias individuales previas, sin importar que los individuos recuerden de forma distinta (Erll, 2011).

Históricamente, la memoria se entendía como el discurso oficial de las altas esferas sociales, se consideraba predeterminada e inatacable y se encontraba en museos, en estatuas, en la nomenclatura de las vías de tránsito; era lo que se debe recordar según la autoridad y los especialistas. Desde dicha perspectiva se considera que la gente común debe participar como

espectadores de la historia en lugar de participar activamente en su creación. Es a partir de la propuesta de la escuela de los Annales en 1929, continuando con el movimiento de la historia desde abajo en la década de 1960, así como los posteriores movimientos interesados en los debates de género y el poscolonialismo que se comenzó a tomar con seriedad la historia común y los intereses ordinarios (Atkinson 2008).

Con el auge del pluralismo se pudo aportar algo distinto e incluso expandir la historia tradicional oficial, pues dicho pluralismo permite que las minorías expresen su pasado tanto individual como colectivo. Esta visión del discurso oficial en conjunta con la visión oficial de patrimonio cultural, actualmente se encuentran presentes en la regulación circense, lo cual presenta diversos obstáculos para el reconocimiento del circo, así como para la reproducción de sus prácticas.

3. Patrimonio cultural

Mucho de la importancia que se le ha dado al patrimonio proviene de sus raíces en la historia, la memoria y la tradición. Hasta cierto punto y en comparación con la historia, con la memoria y con la tradición, el patrimonio ha alcanzado un nivel de mayor presencia en la sociedad. Por esta razón se analizan diversas nociones del concepto, para comprenderlo mejor como categoría de análisis y a su vez identificarlo y relacionarlo más fácilmente en (y con) los fenómenos observados en el campo.

Como esta investigación busca entender el papel de la familia circense en la construcción y en la transmisión del patrimonio cultural, es imperativo tener un concepto claro de patrimonio cultural. Por ende, se desarrolla dicho concepto primeramente con algo de sus antecedentes y desarrollo histórico, para posteriormente enunciar diversas propuestas (de las más tradicionales a las más contemporáneas) que correspondan con el desarrollo de la historia de la familia circense, así como con su cotidianidad actual.

3.1 Antecedentes y desarrollo histórico

El concepto de patrimonio como tal ha estado presente desde la antigüedad, pero en el ámbito del derecho privado, lejano de las nociones actuales del mismo. Fue hasta la 17ª convención

internacional sobre el patrimonio cultural y natural de 1972 celebrada en París que surge una referencia exacta del concepto (Hartog, 2007).

En tiempos del imperio romano, se tenían nociones de conmemoración y salvaguarda del pasado, como la construcción de iglesias en lugares relevantes en la vida de Cristo, así como la actitud que se adopta con los objetos relacionados con la vida y pasión de Cristo, constituyéndose como reliquias. Estos fungieron como insignias de poder del derecho divino e identificaban a la población cristiana, generando en cierta forma un sentimiento de pueblo en los creyentes (Hartog, 2007).

En Japón, desde la restauración Meiji de 1868 se legisló para proteger obras artísticas y arquitectónicas, originando un primer inventario en 1871, seguido de una ley de conservación de santuarios y templos en 1897, la cual presentaba el concepto de tesoro nacional, designando un valor inmaterial al objeto salvaguardado. Posteriormente, en 1919 surge la ley sobre la preservación de sitios históricos, pintorescos, y de monumentos naturales y por último en 1950 nace la ley de protección de bienes culturales, donde por primera vez se reconoce el patrimonio cultural intangible (Hartog, 2007).

Conviene resaltar la propuesta que Alois Riegl presentó en 1903 sobre una clasificación de monumentos basada en el valor de rememoración que tuvieran. Pues según Alois los monumentos se podían clasificar en tres clases según su valor. En primer lugar, se encuentra la clase de los monumentos intencionales, los cuales son todos los que se construyeron en la antigüedad y en la Edad Media. La segunda clase es la de los monumentos históricos, surgidos en el renacimiento, con la particularidad que se aprecian por su valor artístico e histórico. Como tercera clase serían todas las creaciones del hombre, sin importar su significado o destino original, siempre y cuando hubieran superado la prueba del tiempo (Hartog, 2007).

De igual forma, se menciona la importancia de los aportes franceses, pues desde el siglo XIX han legislado sobre el patrimonio y su protección (se enfocaban en monumentos históricos y bienes de interés nacional). Alrededor de 1830, se creó el servicio de monumentos históricos, donde a través de la clasificación y la restauración, el pasado de Francia pasaba a ser formalmente asunto de Estado. En 1887 y posteriormente en 1913 surgen leyes que

establecen la doctrina de los monumentos históricos, la cual protegía monumentos de interés nacional, así como de interés público desde la perspectiva de la historia o del arte (Hartog, 2007).

Primeramente surgió la preocupación por preservar bienes materiales únicos (como lugares históricos). Posteriormente, se tomaron en cuenta bienes materiales culturales y naturales (como obras de arte y paisajes),⁶ para finalmente incluir bienes inmateriales culturales⁷ (como técnicas tradicionales y folclor, lo cual implica que una comunidad esté dispuesta a preservarlas y reproducirlas) (Lowenthal, 1996, Hartog, 2007).

Gran parte del origen del patrimonio cultural se debe a la preocupación que surge por la pérdida o puesta en peligro de bienes (por llamarlos de alguna forma) únicos para algunos grupos sociales, entidades gubernamentales o internacionales (en el caso de esta investigación, la comunidad circense), así como por la nostalgia⁸ generada por la migración.

También ha ayudado al surgimiento del patrimonio cultural, la idealización que se ha hecho del pasado (Lowenthal, 1996). A raíz del auge museístico y conmemorativo surgido en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial, los lugares históricos o de relativa relevancia social se están constituyendo como patrimonio y se empiezan a ver románticamente como aquello que han dejado los antepasados, que resulta valioso culturalmente y por lo que se debe anclarse a ellos (Lowenthal, 1996).

Con el interés que surgió en la década de 1980 (y decretado ese mismo año en Francia como el año del patrimonio) por el patrimonio, lo que se consideraba como tal cambiaba según el país, resultando en concepciones únicas de patrimonio las cuales reflejaban las características propias de quienes las designaban. Se tenía la idea de que el patrimonio cultural era el mortero que mantiene unido a los pueblos, como el centro de la identidad y la autoestima social. Surgió la noción del “todo-patrimonio”, la cual dice que todo puede convertirse en patrimonio o ya lo es (Hartog, 2007, Lowenthal, 1996). Como consecuencia, se constituyó una noción internacional dominante de patrimonio cultural, a la cual posteriormente se le añadieron nuevas categorías de patrimonio y que en la actualidad se busca universalizar

⁶ Convención de París de 1973

⁷ Convención de París de 2003

⁸ Boym define a la nostalgia como el anhelo de otros tiempos (Erl, 2011).

(Hartog, 2007). A partir de la noción de patrimonio que liga al territorio, a la memoria y a la identidad, Hartog (2007) entiende al patrimonio cultural como un deber de recordar.

Tras dicho auge global por el patrimonio, se logró una unión interdisciplinaria interesada en el estudio del patrimonio, la cual incluye desde especialistas en arte hasta sociólogos, quienes no sólo se enfocan en su estudio sino también en su creación, gestión y mercadeo (Erll, 2011). Debido a la obsesión por el pasado surgida de la nostalgia, se buscó satisfacer esa necesidad a través de la explotación turística de cualquier lugar histórico (pues dichos sitios generan nostalgia), ya sea para quienes se encuentren en busca de sus orígenes o busquen reflexionar sobre el presente a través de dichos lugares.

Finalmente, se menciona que la Unesco se ha constituido como la autoridad determinadora de lo que se considera oficialmente patrimonio de la humanidad y por lo tanto de lo que debe ser protegido. En la Convención de 1972, se define a los monumentos, grupos de edificios y sitios como componentes del patrimonio cultural (Erll, 2011). La distinción de patrimonio cultural inmaterial surgió oficialmente en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura celebrada en octubre de 2003 en París.⁹ Dicha distinción se otorgó para reconocer las manifestaciones patrimoniales de las culturas no occidentales, pero de igual forma se ha criticado por la creencia de que fomenta la discriminación entre lo indígena y lo occidental (Erll, 2011).

3.2 Nociones tradicionales

En el análisis que Ashworth y otros (2007) realizan sobre los usos del patrimonio cultural, expresan cierta conexión entre patrimonio, identidad y lugar, que a su vez se encuentra mediada por una serie de figuraciones territoriales sobrepuestas entre sí, las cuales dan pie al

⁹ Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (Unesco, (2003), Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial, de <<http://www.unesco.org/culture/ich/es/convenci%C3%B3n#art2>> consultado el 29 de noviembre de 2015).

conflicto. En general, se entiende al patrimonio cultural como una construcción social. Se enfocan en analizar la idea de patrimonio cultural de la nación y sus usos para promover el nacionalismo, plasmar una visión oficial y nacionalista del pasado y de la cultura. Esta noción de patrimonio implica la existencia de un fuerte sentimiento de pertenencia, así como de un consenso social sobre diversos valores universales.

En cuanto al aspecto identitario del patrimonio cultural anclado a un espacio fijo, Ashworth y otros (2007) conceden que actualmente es una cuestión compleja por el dinamismo de los cambios que genera la globalización. Es decir, se puede controvertir el sentido territorial fijo de la identidad patrimonial para favorecer uno donde el aspecto territorial en la identidad sea irrelevante o este sea cambiante.

En una primera instancia, ésta visión que liga al patrimonio cultural con un lugar determinado pueda ser incongruente con la naturaleza nómada de la familia circense. Tras un análisis más profundo y relacionándolo con la historia de la familia circense, resulta pertinente usarla. Pues si se toma en cuenta que la gran mayoría de poblados y ciudades tienen un espacio tradicional para que los circos puedan presentarse (incluso en algunas ciudades existen espacios característicos donde específicas familias circenses presentan sus espectáculos), el nomadismo circense deja de oponerse a lo expresado por Ashworth y otros; por tanto permite identificar al sentimiento de pertenencia, consenso y adscripción identitaria a la familia circense como patrimonio cultural.

Con respecto al patrimonio cultural ligado a la identidad territorial, sobresale la idea del paisaje cultural, el cual Ashworth (2007) considera que se construye a partir de las prácticas culturales, de las creencias sociales y los símbolos culturales en estas. En sí, los paisajes son interpretaciones de la interacción social simbólica con diversas instituciones políticas y económicas. Por otro lado, Duncan (1990) ve al paisaje como el acomodo organizado de las cosas. Ve al espacio visual y a sus representaciones como elementos de los procesos sociales e individuales que constantemente son modificados por los cambiantes significados culturales y la experiencia de los individuos. Es el paisaje cultural, el sello de la cultura de quienes lo construyeron (Cosgrove citado en Ashworth, 2007).

En el caso del circo resulta relevante tomar esta noción desde una perspectiva ajena al circo y a la familia circense, pero que a su vez enriquece los argumentos del circo como patrimonio cultural. Esto se originó del estudio de la historia del circo en general, donde la presencia del circo en el espacio visual de la sociedad ha sido fundamental. Por tanto es común que aparezcan las típicas carpas circenses en numerosos registros de la historia visual de los pueblos y de las ciudades, teniendo incluso estrecha relación con el circo. Un buen ejemplo es el origen de la colonia Roma (en honor del circo romano) en la Ciudad de México¹⁰ el cual se acredita a Walter Orrin, dueño del circo Orrin.

3.3 Nociones contemporáneas

A partir de las nociones previamente planteadas, principalmente en la de identidad de Ashworth, es posible entrar a las nociones actuales de patrimonio cultural, las cuales retoman elementos de las previas, los expanden y les añaden nuevos elementos. Asimismo, son incluyentes de todos los grupos sociales.

Según Skounti (2009), lo que se designa como patrimonio adquiere la posibilidad de ser reproducido en todo el mundo, independientemente de que persista o no el vínculo con la cultura o el territorio de origen. Dicha posibilidad surge por la movilidad que adquiere el patrimonio al ser tomado por un sin número de personas y entrar al comercio global. El patrimonio cultural en general está íntimamente ligado a un territorio y a la gente que lo ocupa, pero, desde la perspectiva de Skounti (2009), dicho vínculo deja de ser una característica *sine qua non* para su conservación.

A su vez, ve al proceso de patrimonialización como un proceso de reciclaje de la cultura, donde algo que había sido abandonado, transformado o que incluso ya hubiere desaparecido, es rescatado e incluso venerado. Es un razonamiento lógico si se toma en cuenta que la protección que se otorga surge por el estado de peligro e incluso posible extinción en que se encontraban muchas manifestaciones culturales reconocidas como patrimonio cultural.

De igual forma Skounti (2009) considera que el patrimonio cultural se encuentra sujeto a una dimensión material, anclado a un objeto, ya sea conocimiento, sonidos o consecución de

¹⁰ De La aventura de México desconocido (2009), ONCE-TV en <https://www.youtube.com/watch?v=mboKVajDWyE>, consultado el 7 de febrero de 2016

movimientos. No obstante, puede ser transmitido por casi cualquier medio para perpetuarse mientras exista quien lo transmita, una forma de transmitirlo y quien lo reciba. Este planteamiento de Skounti resuena armoniosamente con la visión que más adelante se toma de familia circense, (la cual comprende a todos los integrantes, no sólo a los que se relacionan consanguíneamente) pues aborda esa cualidad de inclusión y transmisión de saberes que se da al interior del grupo, llegando incluso a compartirse con circenses del otro lado del mundo. A su vez, dicho patrimonio cultural se encuentra expresado materialmente en las prácticas del arte circense y en los objetos que se usan para su realización.

Por un lado se tiene la propuesta de Smith (2006), quien expresa una visión del patrimonio cultural más allá de los objetos, una visión más cercana a la japonesa y similar a la idea aristotélica de arte como técnica¹¹, una visión que incluye memoria, lenguaje, historia oral, bailes y métodos profesionales para la elaboración de objetos. Smith (2006) entiende al patrimonio como un proceso cultural, como el proceso de creación de significado, donde el patrimonio es al mismo tiempo una herramienta cultural y un proceso amplio de creación y recreación de significados a través del recuerdo.

De igual forma, ve al patrimonio como una cosa, lugar u objeto material en general, los cuales por sí mismos no pueden considerarse patrimonio. Para ella, el patrimonio es lo que sucede en dichos lugares; es el proceso cultural que enfrenta los actos de memoria con el presente, para precisamente entender al presente. A su vez, dichos elementos materiales sólo son herramientas que facilitan ese proceso cultural. Entonces, desde ésta perspectiva se puede entender al patrimonio cultural circense como las prácticas significativas, interacciones reiteradas y las transmisiones generacionales de las mismas ocurridas al interior del circo.

Dicho lo anterior, Smith (2006) plantea varios matices en su propuesta. Por un lado, plantea la noción de patrimonio como experiencia, donde a través de la transmisión de conocimiento en un contexto, tiempo y forma culturalmente correctos se vive el patrimonio. Incluso por el simple hecho de estar en el paisaje cultural (como un mero espectador) ya se está experimentando el patrimonio. Smith (2006) indica que el patrimonio debe ser

¹¹ El arte era un oficio común; como la elaboración metódica y novedosa de un hacer no necesario, la cual puede cambiar al surgir del sujeto que opta por realizarlo y no del objeto o acto en sí. A su vez lo considera una virtud racional pues enseña reglas y procedimientos para realizar las actividades y responsabilidades diarias de la vida. En resumen ve al arte como una técnica (Aristóteles, 1982).

experimentado para constituirse como tal, desde realizar diversas prácticas, escuchar y/o narrar relatos, estar presente en el lugar de memoria e incluso crear nuevas memorias y prácticas en dicho lugar. A resumidas cuentas, el patrimonio sería la experiencia vivida. Entonces, el patrimonio deja de ser algo estático; pasa a ser un proceso que mientras continua compartiéndose a partir de valores y significados preestablecidos, va creando nuevos.

Entonces, el patrimonio cultural es visto como un proceso que crea y transmite significados a partir de la memoria, que se expresa en prácticas sociales y en la vida misma. Permite abordar el caso circense desde adentro, observándolo a través de los cambios en sus prácticas, saberes y transmisión de los mismos, desde sus orígenes hasta la generación vigente.

Es relevante mencionar el uso que se le ha dado al patrimonio como discurso legitimador en la construcción y el mantenimiento de la identidad nacional. El patrimonio puede brindar autoridad al construir una identidad. Se puede alzar como un recurso de poder de la legitimación política al establecer una identidad cultural que domine la economía y la justicia social (Crouch y Parker, citados en Smith, 2006). Smith (2006), considera que el patrimonio se puede ver como una herramienta política y cultural que ayuda a definir y legitimar una identidad, así como las experiencias y posturas de diversos grupos minoritarios.

De igual manera el patrimonio puede ser una herramienta que encare la identidad y los valores culturales hegemónicos, lo cual permite entender a la familia circense como un grupo en busca de legitimación identitaria a través de sus prácticas patrimoniales. De esta forma puede considerarse que el patrimonio cultural tiene la capacidad de otorgar o de privar de legitimidad, ya sean discursos, prácticas u objetos. En el caso de los objetos, el patrimonio puede manifestarse en estos al hacerlos deseables, no por el objeto en sí, sino por la capacidad simbólica de control que implica la posesión de dicho objeto, dado que simbólicamente el objeto carga con la identidad de un individuo, un grupo o nación (Smith, 2006).

Al desafiar la forma usual en que se transmite el patrimonio, sus mensajes y significados a los de la gente en general, surge la noción del patrimonio como *performance*. Normalmente se consideraba que la transmisión del patrimonio ocurre en un solo sentido (hacia el visitante, a quien busca conocer sobre el patrimonio), se percibía esa transmisión como una actividad de mero consumo. La mera participación en el patrimonio, el solo hecho

de presenciarlo, se considera corporizarlo; se considera una afirmación de la identidad a través del *performance* (Smith, 2006).

Por otro lado, también se considera *performance* a las acciones de poseer, administrar o conservar el patrimonio, pues dichas actividades son culturales y generan identidad (Macdonald, citado en Smith ,2006), ya que a través de dichas actividades se transmiten valores y se expresan identidades que continuamente se practican y se preservan (Smith, 2006). Un punto a resaltar del patrimonio cultural como *performance*, es el de la dramatización o puesta en escena de actos o sucesos históricos, donde es posible la negociación del significado del pasado y del presente (Crang, citado en Smith, 2006).

Si bien este tipo de manifestación patrimonial ha sido criticada por centrarse en entretener y no en educar, se considera que en las prácticas cotidianas del mismo, como un estilo de vida, dicha búsqueda de entretenimiento se constituye como patrimonio cultural. Esa práctica performativa debe ser realizada y previamente interpretada por un experto, de forma que la audiencia pueda recibir el conocimiento correcto, lo cual permite la unión del fin educativo con el del esparcimiento (Smith, 2006). Para el objeto de la presente investigación, ésta aportación permite entender y visualizar a las prácticas circenses de forma más profunda, como expresiones de significados, memoria e identidad y no sólo como coreografías o secuencias de entretenimiento.

De igual forma, en el discurso oficial se busca usar al patrimonio como herramienta de la educación, designando el qué y el cómo algo debe ser recordado. La audiencia, igualmente es o puede ser partícipe del *performance*, pues a través de experimentar y/o entender el significado del lugar o de la práctica que se conecta con el patrimonio, lo cual no sólo es resultado de leer las notas de las obras en un museo o lugar histórico (Smith, 2006). Se debe reconocer que dentro de la experimentación del patrimonio, juega un papel importante el ámbito emocional, el cual por el simple hecho de estar presente, a través del reconocimiento emocional se hacen, transmiten y perpetúan los valores y significados sociales e históricos que construyen el patrimonio cultural (Smith, 2006).

En el sentido anterior se retoma la idea de Crouch sobre el turismo, el cual lo ve como una práctica corporizada, donde se toma conciencia del sentimiento de la actividad, a través de

la cual se construye y entiende el contexto del lugar y de la experiencia (citado en Smith, 2006). El patrimonio cultural como experiencia y *performance* cultural es algo en lo que la gente se involucra activa, consciente y críticamente.

Al ver dichas experiencias y *performance* como patrimonio cultural, es posible que a través de ellas, el presente y la relación que tiene con el pasado puedan mediarse, es decir, que se establecen como una forma de pensar sobre el actuar, sobre la gestión de la relación pasado/presente y sobre los valores y significados culturales que surgen de la misma. Desde este punto de vista, el patrimonio sería el intento de enfrentar, negociar y regular el cambio (Smith, 2006). Esto plantea un fundamento teórico relevante en el estudio del patrimonio cultural circense tras las prohibiciones animalistas, que si bien se retoma en la investigación, no es el objeto principal de estudio.

Recordando a Ashworth y otros, Crang (citado en Smith, 2006) expresa que el patrimonio cultural ofrece un sentido de pertenencia y arraigo, que a su vez puede construir una identidad comunitaria y anclarse a un lugar cultural o un lugar geográfico específico. La idea de un lugar genera sentimiento de pertenencia, de igual forma que representa características culturales del lugar de procedencia, del hogar, a la vez que muestra continuidad temporal y sirve como fuente de experiencias comunes entre la gente. Lo anterior también se presenta en el nomadismo circense, pero en la figura del circo como un lugar “fijo”, establecido en el imaginario de la familia circense.

Al continuar con las nociones sobre lugares e identidad, se entiende que dichos lugares, al ser construcciones sociales solo pueden conocerse y experimentarse estando en ellos. Por tanto, el estar en ellos, visitarlos o experimentarlos, se entiende como encontrarse en posición de percibirlos (Casey citado en Smith, 2006). En referencia a lo anterior se retoma a Tuan (citado en Smith, 2006) quien ve al lugar como parte de la experiencia vivida, como la representación material de sentimientos, imágenes y pensamientos, no sólo de lugares geográficos específicos. Por tanto, el patrimonio cultural como lugar sería el efecto de creación de experiencias y formas de ver al mundo, pues esto genera identidad y sentido de pertenencia para quienes lo experimentan (Smith, 2006). Un lugar geográfico específico se convierte en lugar patrimonial por los sucesos creadores de significados y por el recuerdo y recreación de los mismos realizados en dicho espacio.

Por otro lado, el patrimonio cultural puede ser objeto de conflicto por originarse y ser objeto de interpretación, dado que la interpretación se ve permeada por quien la hace y por la forma en que se realiza. Dichos conflictos se pueden apreciar en la gestión económica del patrimonio al presentarlo como un producto turístico, se cree que reduce el valor significativo del mismo y por lo tanto se banaliza. (Ashworth y otros, 2007). Las prácticas patrimoniales producen emociones y experiencias, las cuales a su vez resultan en memorias que, al mismo tiempo, mediante de redes y relaciones sociales, generan identidad y pertenencia. Estos conflictos se han presentado en el caso circense, pues al exterior del mismo suele considerarse oficialmente como un producto de entretenimiento, lo cual reduce el valor de sus integrantes y de sus prácticas culturales.

Similar al planteamiento del patrimonio cultural como producto turístico de Ashworth y Tunbridge, Graham (citado en Atkinson, 2008) considera que el patrimonio cultural se convierte en un recurso económico, el cual es una selección arbitraria del pasado que se vende para promover el turismo así como fomentar el crecimiento económico. Esta forma de gestión del patrimonio pone en peligro varios elementos del mismo, pues al presentar sólo unas partes de la historia, se excluyen elementos del discurso oficial, negándoles así mismo un lugar en la memoria social. Dicho argumento resulta relevante en el análisis del papel de la familia circense en la construcción y transmisión del patrimonio cultural, pues permite sustentar argumentos sobre factores externos a la familia que influyan en el desarrollo del patrimonio cultural y en el papel que la familia juega en dicho desarrollo.

Pasando a otras propuestas, de acuerdo con Atkinson (2008), el auge del patrimonio cultural así como el de la memoria ha permitido que la sociedad observe más y de mejor forma a la historia que los rodea así como a su propia historia. Esto resulta en un proceso de construcción y reconstrucción del patrimonio más democrático por lo que, en lugar de hablar de un solo patrimonio, se podría hablar de una serie de interpretaciones del pasado construidas socialmente que sirvan a diversos fines (Atkinson, 2008).

Robertson (2012) presenta una perspectiva de patrimonio más humana, un tanto alejada del turismo y el consumismo para focalizarse en la gente, tanto en el individuo como en la comunidad y en su sentido de conexión con el pasado así como en los usos que hagan del mismo. Plantea una visión de patrimonio desde abajo que toma de forma reducida el aspecto

económico mientras que enaltece la función cultural del mismo y lo usa como recurso cultural de expresión y como estilo de vida en contra de la hegemonía.

Al reflexionar sobre la propuesta de patrimonio cultural como proceso dinámico de Macdonald, Robertson (2012) considera que el patrimonio sobrepasa el nivel material, ya que se origina y construye en la retórica y en las prácticas. Se encuentra ligado a la relaciones y al discurso hegemónico, pues igualmente es medio y manifestación contra las prácticas hegemónicas.

En la propuesta de *heritage from below* de Robertson (2012), se parte de una perspectiva “vernácula” que una al pasado cotidiano con el presente cotidiano, que otorgue al patrimonio una fuerza democratizadora que motive el cambio social. Compara su visión de patrimonio desde abajo con la que plantea Smith de patrimonio subalterno, en la cual es posible entender la fijación social con el pasado como un proceso activo, emocional y corporeizado. También entiende al patrimonio cultural como una parte central de la proyección identitaria, tanto del individuo como de la social. El patrimonio desde abajo carga con la característica de ser opositor a la de vez que efímero, engañoso y cotidiano. Es la manifestación de una cultura alternativa.

De igual forma, Robertson (2012), en un matiz del patrimonio desde abajo, lo plantea como una forma de vida basada en prácticas del pasado que corporizan el nexo entre la identidad y la memoria colectiva. Es decir, el patrimonio cultural sería la manifestación en prácticas cotidianas de la identidad y de los recuerdos que se tienen del pasado. Billing (citado en Smith, 2006) destaca el aspecto vernáculo y banal del patrimonio en la identidad nacional, puesto que existe mayor identificación nacional con los símbolos coloquiales y las actividades cotidianas.

Estas últimas propuestas de Atkinson, Robertson y Billing ayudan en el análisis de la historia de vida que se hace de la familia circense. Dichas propuestas permiten tomar los relatos, interpretaciones y prácticas de algunos integrantes de la misma para generar un relato cotidiano de grupo más democrático, que enriquezca las fuentes históricas y permita una mayor identificación de sus integrantes.

Finalmente, se resume que el patrimonio es el proceso cultural cotidiano de creación y recreación de significados y memorias; es algo vivo; es un momento de acción. Las prácticas patrimoniales lo son porque incluyen el recuerdo, la conmemoración, la comunicación y la transmisión de conocimientos y memorias a la vez que expresan identidad, valores y significados culturales. Las prácticas patrimoniales lo son porque engloban el origen (pasado) y la visión del porvenir (presente y futuro); son el proceso social y cultural que media el sentido de cambio cultural, social y político (Smith, 2006:74, 83, 84).

4. Familia

Si bien este concepto ayuda a esclarecer y delimitar el grupo social a estudiar, se tomará como un concepto auxiliar en el entendimiento del fenómeno que origina esta investigación. Por ende, sólo se explora la noción de familia a usar y no se realiza un desarrollo histórico conceptual del mismo.

Se parte de que la familia es un grupo social integrado por relaciones de pareja adulta, entre padres e hijos, entre hermanos, entre tíos y sobrinos, las cuales conllevan lazos y obligaciones entre todos sus integrantes. Dichos lazos y obligaciones consisten en las relaciones de parentesco, la frecuencia de interacción, convivio, ayuda mutua, relaciones afectivas y de influencia entre los integrantes, así como la búsqueda de objetivos comunes, ya sean económicos, de poder o de prestigio (Esteniou, 2008).

Para complementar lo anterior, se retoma a Anderson (1980) quien muestra a la familia como “una colectividad que formula demandas múltiples y apremiantes a casi todos los individuos, las que influyen de modo inevitable en su capacidad para participar en otras colectividades y para satisfacer las demandas de estas últimas” (pp. 7-8).

Finalmente, se considera el planteamiento de Newman y Grauerholz (2002), quienes consideran que familia, como concepto, actualmente se usa para describir un grupo de individuos que comparten un nivel significativo de cercanía emocional y convivencia, incluso sin estar relacionados por sangre, matrimonio o adopción. Resumen su planteamiento al mencionar que la familia es el grupo que ve por sus integrantes y expresa amor entre los mismos. En su disertación retoman a Lindsey (2002), quien ve a la familia como el grupo que comparte su historia, que se aman los unos a los otros, que han vivido gran parte de sus vidas

juntos y que incluso pueden compartir intereses profesionales, necesidades económicas, así como perspectivas políticas.

5. Circo

Se entiende al circo como el espectáculo con elementos de riesgo que intercala números de destreza física (acrobacias, malabares, trapecio, equilibrio), de humor (payasos) y de doma de animales, sobre los cuales anuncia al público un presentador, sin dejar de lado su estructura primordialmente familiar y su naturaleza itinerante (Infantino, 2013). Es una “manifestación humana que cubre dos facetas: la educación física, en tanto disciplina y constancia, y la expresión artística en cuanto a la belleza del alma” (Revolledo, 2003:25).

Lo anterior permite formular un concepto de familia circense que satisfaga la investigación, tanto en su amplitud de integrantes como de relaciones y actividades. Por tanto, la familia circense se entiende como el grupo de individuos nómada, que cohabita el mismo lugar, comparte su historia al transmitir oralmente sus conocimientos, técnicas y valores, que se sustenta de la exhibición de sus actividades artísticas, y que se forma a través de vínculos consanguíneos, emocionales y/o civiles.

CAPITULO II. MARCO CONTEXTUAL

1. Introducción

A lo largo de este capítulo se busca entender el contexto donde se desenvuelve el patrimonio cultural circense, por lo que se considera necesario explorar el origen del circo en sus diversas manifestaciones.

Por cuestión de tiempo resulta imposible realizar una revisión individual de cada disciplina y característica patrimonial circense, por lo que se presentará una visión acotada. En este punto de la investigación, se busca entender el fenómeno de estudio en un sentido general que permita ubicar y comprender de mejor manera al circo, a sus integrantes y al mismo tiempo sea posible ligarlo al concepto planteado en el capítulo de marco teórico. Por tanto se iniciará presentando algunas nociones ideales y personales del circo, así como el origen del llamado circo moderno.

Se continúa con el origen del circo en el mundo, enfocándonos en casos relevantes que han influenciado el desarrollo del circo en México (de lo cual se hablará en la sección del circo en América). Como las historias de circo suelen organizarse temáticamente como planteamientos diacrónicos, se encuentran de forma cronológica y con bases históricas casi exclusivamente en textos especializados. Al mismo tiempo dichas historias suelen exponerse con base en dos criterios: uno geográfico que toma la principal nacionalidad de la región donde se manifiesta (circo chino, circo ruso, circo mexicano, circo francés, etc.) y el otro por las especialidades circenses (malabares, acrobacias, doma de animales, equilibrios, etc.). Se toma en cuenta que el circo se ha desarrollado de forma simultánea internacionalmente, lo cual ha brindado diversos matices propios de las culturas de cada nación (Eguizabal, 2012; Revollo, 2003).

Se ha optado por hacer uso del criterio geográfico para organizar y explicar de mejor manera el desarrollo circense, lo cual permite formular una perspectiva mejor fundamentada al momento de abordar la situación contemporánea del circo en México. La revisión histórica comenzará con la enunciación de algunos breves y generales antecedentes del mundo antiguo, Roma, de la Edad Media y del Renacimiento. A eso le seguirá la historia del circo en China, en Europa, en Rusia y en América, y finalmente focalizado a México. Para finalizar con este

capítulo, se abordará la situación del patrimonio cultural circense en México y de las familias que lo reproducen.

2. El circo

Comenzando desde una visión ideal del circo, se entiende como el lugar que, gracias a sus olores, sonidos, sombras y luces nos transporta, tras entregar nuestro respectivo boleto, a un mundo increíble de magia, emoción, asombro y alegría, apto en la mayoría de los casos, para toda la familia. Si bien el circo expone y exalta las habilidades del ser humano, envuelve con un manto de ilusión las cosas que puedan resultar comunes y corrientes de tal forma que en otros lugares y ante otras personas resulten maravillosas.

A su vez Revollo (2003) considera que el objetivo del circo es trasladar al ser humano a un mundo fantástico de emoción y belleza donde todo pueda hacerse realidad. Lo idealiza como el espacio que junta las “fabulosas experiencias de destreza, fuerza, habilidad, espectacularidad e hilaridad para divertir a públicos en diferentes épocas e indistintas ciudades” (p.31). De igual forma, Hippius (1988) piensa que el circo es el único espectáculo que atrae y atrapa por igual a todos los integrantes de la sociedad sin distinción de edad, clase social o nacionalidad. Es, sin duda, el espectáculo universal por excelencia.

Salazar Gómez (2008) lo entiende como un ritual, un arte y una tradición. Como arte en función a los diversos significados que cada quien le otorga y en función a las reacciones que provoca en cada persona. Entiende al circo como un lugar de escape, donde no se permite la entrada de la realidad y se otorga el papel protagónico a la ilusión. Es sin duda un mundo donde las hazañas más imposibles, se hacen realidad ante la mirada de las multitudes.

El circo es la representación orgánica de la pasión, la disciplina, la perseverancia, el trabajo duro y del buen humor, lo cual le ha dado el reconocimiento del espectáculo familiar por excelencia.

Sin olvidar la visión idealista, lo que actualmente se entiende como circo y como artes circenses ha evolucionado con el paso del tiempo y de las generaciones practicantes de las mismas. Es cierto que la idea del circo (moderno) ambulante con carpas, animales, domadores, payasos, acróbatas, malabaristas, contorsionistas, trapecistas, bailarines, magos y demás surge

en Inglaterra a finales del siglo XVIII de la mano del sargento mayor de caballería Philip Astley (1742-1814)¹².

Astley ocupaba sus mañanas dando clases de equitación, mientras que por la tarde presentaba su espectáculo ecuestre. En la década de 1770 tras ganar cierto éxito como artista, buscó innovar sus presentaciones al incluir acróbatas y malabaristas, resultando en el nacimiento del llamado circo moderno (aunque en ese tiempo, ese tipo de espectáculos se conocían como “modern commercial theater”). Solo se le comenzó a llamar circo, cuando Charles Hughes¹³, con la ayuda de Charles Dibdin¹⁴, construyó un espectáculo al que bautizó “Royal Circus” (Jando, 2013c; 2013e, Huey, 2009).

Si bien lo anterior se considera el nacimiento del circo moderno, los espectáculos similares y las prácticas que actualmente se denominan circenses tienen su origen y diversas manifestaciones en temporalidades y contextos sociales distintos al de Inglaterra del siglo XVIII. Salazar Gómez (2008), al comparar al circo con las artes escénicas y con las artes en general, dice que al igual que estas, comienza como una manifestación artística y de recreación, las cuales según su contexto cultural han desarrollado diversos matices. Por otra parte, Glissant (1988) considera que por ubicarse los orígenes circenses en la antigüedad, con el paso del tiempo y de las culturas sus manifestaciones se han ido mezclando.

2.1 Antecedentes históricos

La mayoría de los historiadores circenses coinciden que el circo fijo¹⁵ se remonta aproximadamente dos mil trescientos años atrás. De igual forma, se ha encontrado evidencia de las prácticas de artes circenses que datan tres mil años. Revollo (2003), cuando habla de los *circulatores*, menciona que: “Algunos de ellos aparecen representados en iconografías, y los poetas, oradores, historiadores y filósofos aluden frecuentemente a ellos.”(pp.29)¹⁶ También menciona que en Egipto surgieron los malabares y el ilusionismo hace 2200 años, al

¹² Philip Astley (1742-1814) continuaba con la tradición de los jinetes acróbatas nacida a mediados del siglo XVIII cuando descubrió que al galopar en círculos de pie sobre el lomo de un caballo la fuerza centrífuga ayuda a conservar el equilibrio (Hippisley Coxe, 1988).

¹³ Jinete miembro de la compañía de Astley que posteriormente se independizaría y se alzaría como rival de Astley tras presentar sus propios espectáculos.

¹⁴ Un talentoso compositor de canciones, libretista y autor de pantomimas.

¹⁵ Por la evidencia arquitectónica.

¹⁶ Artistas que deambulaban por los pueblos mediterráneos, los cuales circulaban, daban vueltas. Estos formaban compañías para presentar acrobacias, trucos de magia y animales amaestrados. (Revollo, 2003:29)

igual que en la India y en Arabia (aunque existen vestigios gráficos de acrobacias en Egipto con tres mil años de antigüedad). Por otro lado se cree que los funambulistas¹⁷ surgieron en Grecia¹⁸, Egipto y China hace aproximadamente dos mil años. (Revolledo, 2003).

La palabra circo se remonta a la antigua Roma, donde en latín *circus* se refería a un cerco o círculo y se utilizó para referirse a las construcciones dedicadas a los espectáculos públicos; dicho término se retomaría en el siglo XVIII con el surgimiento del circo moderno. En Roma sobresale el circo fijo pues, tras conquistar Grecia y verse influenciada por la cultura helénica, empezaron a reproducir los anfiteatros e hipódromos hasta apropiarse de los mismos (que actualmente se conocen como circo romano). Las primeras exhibiciones ofrecidas fueron de ejercicios gimnásticos y acrobacias. Posteriormente, fueron añadiendo la presentación de diversos atletas, luchadores, peleas entre fieras salvajes (las cuales al inicio del siglo XX se seguían presentando en las carpas del circo moderno) y *maccus* (originario del teatro; es un antecedente del payaso).

Pero la presencia de las artes circenses no se limitaba al circo romano; también era frecuente su presencia en los banquetes. Si bien se reconoce que las principales aportaciones del circo romano al circo fueron el uso de fieras salvajes y la posibilidad de realizar acrobacias sobre el lomo del caballo, existen antecedentes del uso de los mismos en el antiguo Egipto mientras regía la dinastía de los Ptolomeos. Tras la caída del imperio romano se perdió la ejecución del circo romano, quedando solamente algunos en España (las cuales son antecedentes de la tauromaquia) (Revolledo, 2003).

En el Medioevo y el Renacimiento persistieron algunas prácticas circenses y nacieron otras, sobresaliendo el trovador, el juglar y el bufón. Es relevante mencionar que dichos artistas eran errantes. Al formar grupos o compañías, se presentaban en ferias y en las plazas públicas, los cuales se esparcieron desde Rusia hasta España. Dichos artistas propiciaron el surgimiento del “artista contemporáneo, quien entró en la profunda búsqueda de lo que resultaba insólito o atractivo ante las mayorías, para poder explotarlo” (Revolledo, 2003:45). Es relevante mencionar que durante la colonización española de América, muchas de estas

¹⁷ Personas que realizan actos de equilibrio sobre alambres tensos.

¹⁸ También se han encontrado frescos con una antigüedad de 2400 años en la isla de Creta que muestran actos acrobáticos sobre toros (Revolledo, 2003).

prácticas llegaron con los colonizadores y, al igual que estos, se mezclaron con las prácticas indígenas. En especial las prácticas que se realizaban por artistas de calle, que se conocieron como maroma en ese tiempo. La maroma rápidamente ganó popularidad en los poblados y ciudades donde se presentaba, a pesar de competir con el teatro (que contaba con apoyo de las autoridades) y de padecer las disposiciones y censura de la Inquisición. Se llegó a considerar que la maroma era obscena e incluso sacrílega. De igual forma, era común que se incluyeran maromas en el festejo de fiestas religiosas y oficiales (Carrillo, 2014).

2.2 El circo en China

El mal llamado circo chino (por considerarse que cuenta con un desarrollo y significado singulares que lo diferencian de la tradición circense occidental) se enfoca en su contenido casi exclusivamente acrobático (se conoce de forma formal como teatro acrobático), pues no presenta actos de animales amaestrados de ningún tipo (los cuales sí existen pero en contextos distintos al de teatro acrobático) y tradicionalmente se presentan en escenarios teatrales (y no en pistas circulares como sus homólogos occidentales).¹⁹ Los artistas chinos de la misma manera que los artistas de todo el mundo se volvieron viajeros, pues debían presentar sus habilidades de poblado en poblado y en diversos festivales (Jando, 2013f).

Pasando a los antecedentes, se encuentra que el arte circense en China se remonta dos mil años atrás en el reinado de la dinastía Han con la construcción de la “*Teoría de los 100 ejercicios*”, donde sobresalen las acrobacias, el funambulismo y los actos de asta²⁰. Se tiene la teoría de que las acrobacias en China están ligadas al ejercicio de la caza y tienen su origen en la misma. Posteriormente durante la dinastía Tang (618-907), la corte imperial comenzó a formar acróbatas, músicos y bailarines para presentar espectáculos. En el reinado de la dinastía Song (960-1279), las artes circenses se empezaron a constituir como arte popular al ser ignoradas por la corte imperial. Para el periodo de 1206-1644, durante las dinastías Yuan y Ming, se presentó una mezcla del arte circense con el dramático, al incluir diversas acrobacias en las óperas. Se han encontrado descripciones de ejercicios de antipodismo o icarios²¹

¹⁹ Dicha diferencia en el espacio de reproducción de los espectáculos, se entiende por el origen ecuestre del circo moderno occidental, siendo imprescindible una pista circular para la ejecución de ejercicios sobre los caballos en movimiento.

²⁰ Tregar postes para realizar saltos y figuras en ellos.

²¹ Malabares con los pies.

correspondientes a los periodos de las dinastías Ch'ing (1616-1911) y Song. (Minghua, 1988; Jando, 2013f; Revolledo, 2010).

Posterior a la fundación de la República Popular de China, con apoyo gubernamental, inicia el auge de compañías de acróbatas chinos en cada provincia y ciudad importante. A las compañías que fueron surgiendo, se les brindaron instalaciones apropiadas para la enseñanza y reproducción de las acrobacias. Dichas compañías incluyeron actos basados en habilidades y juegos cotidianos, e que incluyeron el uso de utensilios domésticos. Dichos actos cotidianos consisten en equilibrar platos giratorios sobre varas, jugar con diabólos²² y realizar equilibrios colectivos o individuales sobre bicicletas. También se inspiraron en otras artes y deportes para enriquecer los actos circenses, al incluir, por ejemplo, figuras típicas de la danza y herramientas de la gimnasia. Con el inicio de la apertura de China en la década de 1970, las artes circenses pudieron competir en los festivales internacionales y de igual forma se le comenzó a incluir en diversos espectáculos privados de todo el mundo (Minghua, 1988; Jando, 2013f).

2.3 El circo en Europa y Rusia

Regresando al renacimiento del circo en Inglaterra, Philip Astley y sus aprendices, al igual que sus competidores ecuestres, comenzaron a expandirse por Europa, América y Asia. Astley en 1770 abrió el primer circo moderno en París. En 1793, Charles Hughes llevó el circo moderno a Rusia. John Bill Ricketts²³ inauguró los primeros circos en los Estados Unidos de Norteamérica y el primer circo en Canadá (conocido en ese tiempo como British North América) en 1797. Para 1803, Philip Lailson²⁴ llevó el circo moderno a la Nueva España (Jando, 2013d, 2013e; Huey, 2009).

Por la influencia de Astley y sus seguidores, diversos aficionados al circo de los países visitados iniciaron sus propias compañías circenses, resultando algunas en verdaderas dinastías familiares que a la fecha continúan reproduciendo dichas prácticas. Por ejemplo, en Francia Antonio Franconi y Louis Dejan fueron los principales promotores del desarrollo circense, siendo la familia Franconi reconocida como la fundadora del circo francés. En Italia,

²² Equilibrar un carrete sobre una cuerda.

²³ Artista ecuestre y empresario circense escocés, quien fue pupilo de Charles Hughes.

²⁴ Artista ecuestre británico, de los primeros empresarios circenses en América.

surgió la familia Orfei, la cual todavía en la primera década de este siglo tenía presencia en Italia y Brasil. A su vez la familia Togni continúa la tradición circense desde 1850. En España sobresalieron los circos Olimpia, Castilla y Price, al igual que la familia Feijoo. Actualmente sobresalen el Holiday Circus y el circo Mundial. De Alemania se deben mencionar los circos Sarrani (del cual se dice que al hacer gira por Sudamérica mandaba información al Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán), Althoff, Busch y Krone, los cuales continúan presentando sus respectivos espectáculos (Revolledo, 2003).

En el periodo correspondiente al inicio de la Primera Guerra Mundial y la finalización de la Segunda Guerra Mundial, debido al incremento de deberes tributarios, burocracia migratoria y demás cambios normativos, se detuvo el auge de los circos y se dificultó su debido funcionamiento. Posterior a dichos sucesos, a pesar del endurecimiento en las políticas de los cruces fronterizos, se registró un auge del circo con el surgimiento de nuevas familias y empresas circenses.

En Rusia el circo moderno se conoció con las presentaciones que Charles Hughes realizó en 1793, pero el primer circo de origen ruso se le acredita al francés Jacques Tourniaire (su compañía inició en 1820), quien en 1827 construyó un edificio en San Petersburgo para presentar su espectáculo. De igual forma, se reconoce a los hermanos Kikitin por fundar la primera compañía de circo rusa en 1873. Desde el tiempo de Huges y Tourniaire, las artes circenses cuentan con gran aceptación en Rusia. Para 1853, la talentosa acróbata ecuestre Laura Bassin, con la ayuda de su esposo Ardolion Nicolayevich, Novosiltsev abrió el primer circo fijo en Moscú, el cual contaba con pista circular y con escenario teatral. Tras el fracaso dos años después de esa primera aventura, lo intentarían de nuevo en San Petersburgo (Jando, 2013d; 2013g;).

En 1919, durante el período de la revolución rusa, todos los circos en Rusia fueron nacionalizados, lo cual ocasionó la fuga de talentos y empresarios extranjeros que se habían instalado en las principales ciudades rusas. Las autoridades rusas decidieron dar el control de sus circos a Williams Truzzi, uno de los pocos directores de circo que no había dejado el país. Durante su administración, gracias a su experiencia como director circense, el circo en ruso retomó algo de su gloria prerevolucionaria. Sin embargo, dichos espectáculos no serán recordados por la calidad ni por la originalidad de sus presentaciones. A la muerte de Truzzi

las autoridades soviéticas experimentaron con las artes circenses sin mayores resultados, hasta que en 1929 construyeron la primera escuela de circo en Rusia, la cual nutrió de artistas y actos nuevos al renacido circo ruso en 1937. Este renacer del circo ruso, llevó a la creación de la “All-Union Circus Competition”, la cual a partir de 1944 se convirtió en un evento anual (Jando, 2013g).

La fundación de la escuela de circo rusa, de acuerdo con Revolledo (2003) y Jando (2013d), se considera como una de las principales aportaciones de Rusia al circo. El Estado como garante del arte circense ruso, vio por mejorar la calidad artística y mejorar el desarrollo técnico de los futuros artistas circenses. Para lo anterior se tomó un enfoque de formación didáctica, lo cual en cierta forma deja de lado el aprendizaje familiar de las artes circenses que hasta ese momento era la forma tradicional de transmisión de dichas artes.

A su vez el circo soviético brindó la “*Teoría general del circo*” que comprende ocho especialidades: acrobacia, gimnasia, malabarismo, equilibrio, atletismo, comicidad, doma de animales, magia y mnemotecnia²⁵. También se reconoce a los Durovs²⁶ la implementación de fundamentos científicos en el amaestramiento de todo tipo de animales. Las presentaciones de osos amaestrados son tradicionales en este circo, donde incluso llegan a realizar ejercicios de bicis, equilibrios en escalera, magia, antipodismo, trapecios, alambre y bailables entre otros y en conjunto con artistas humanos. Dichas formas de entrenamiento han permitido un mejor desarrollo de los animales, mostrándolos humanizados y expresando a través de los actos una inteligencia, así como un carácter distintos al natural de su especie (Revolledo, 2003; Jande, 2013h).

2.4 El circo en América

Como se había mencionado anteriormente, en 1792 John Bill Ricketts fue el primer empresario en llevar el circo moderno a los Estados Unidos de Norteamérica y no solo eso, su circo fue el primero en toda América. Al igual que Ricketts, los empresarios que le precedieron continuaron la tradición de Astley de presentarse en establecimientos fijos. Como

²⁵ También conocida como telepatía, es comunicación de información a través de la mente sin el uso de agentes físicos conocidos.

²⁶ Una de las grandes dinastías del circo ruso, sus integrantes han sobresalido como figuras icónicas circenses durante y después de la Unión Soviética.

solían pasar largas temporadas en una plaza, construían sus propias instalaciones o adaptaban algún edificio de la plaza en turno. Es hasta el inicio del siglo XIX que las giras circenses recorren todo el territorio estadounidense (Huey, 2009; Jando, 2013e).

En esas fechas no todas las compañías circenses podían permitirse rentar establecimientos o construir los propios, por lo que se veían obligados a ejecutar sus espectáculos al aire libre en zonas concurridas. Eso finalmente cambió cuando se empezó a delimitar el espacio donde se presentaban con cercas de lona (posteriormente se incluyeron techos de lona), permitiendo cobrar por el ingreso a la misma (antes de la implementación de las cercas solo se pedía colecta voluntaria), actuar a pesar de las inclemencias del tiempo y, a la vez permitió estancias más largas durante las giras. El uso de cercas se generalizó en la década de 1820, permitiendo posteriormente tener audiencias de hasta diez mil espectadores entre las varias carpas del circo (Revolledo, 2003; Saxon, 1988; Huey, 2009).

Cabe mencionar que en ese tiempo el payaso se encargaba de presentar la función, pero con el paulatino refinamiento de los espectáculos se cambió al presentador elegante de sombrero alto tan representativo del circo moderno ahora visto como tradicional. Durante varios años presentar las funciones durante la noche representaba una hazaña titánica. Al usar antorchas, el humo de estas impregnaban el interior de la construcción de lona e impedía apreciar el espectáculo; solo fueron posibles las funciones nocturnas con la llegada de las lámparas de acetileno y posteriormente con generadores de electricidad (Revolledo, 2003).

Según Revolledo (2003), es en Chatham Garden, Nueva York en 1823 donde surge la ahora tradicional carpa circular del circo²⁷, sin embargo, Dominique Jando (2013e) le acredita ese avance a Joshua Purdy Brown quien montó su primera carpa en 1825. Después de la implementación de la carpa circular, se dio la mezcla característica del circo de los Estados Unidos, la cual aparte de incluir el espectáculo de la carpa principal, presentaba una colección de animales salvajes y, a diferencia del modelo tradicional europeo y posteriormente del mexicano, era dirigido por un empresario ajeno de la familia que realizaba el espectáculo.

El uso de animales salvajes (distintos de caballos) en los circos de los Estados Unidos se generalizó a partir de 1820, pero su presentación en zoológicos móviles de los mismos

²⁷ Su uso se generalizó a partir de 1830.

circos comenzó aproximadamente en 1815. Si bien desde los inicios de las tradicionales ferias europeas se han presentado actos de animales salvajes, se reconoce a Henri Martin (1793-1882) como el primer entrenador de animales en el circo; también en la década de 1910 surge Mabel Stark, la primera mujer entrenadora de animales en el circo Ringling Brothers and Barnum & Bailey.

Para 1871 Phineas Taylor Barnum²⁸ (1810-1891) con ayuda de William Cameron Coup (1837-1895) abrieron el P.T. Barnum's Museum, Menagerie & Circus, el cual consistía en el espectáculo habitual del circo, con la añadidura de la exhibición tipo museo de animales salvajes y rarezas del ser humano (es lo que actualmente se conoce como *side show* o carpa de exhibición). Se dice que esta novedad brindó un rasgo educativo al circo que sirvió para contrarrestar prejuicios que lo consideraban inmoral. Al presentar diversas manifestaciones culturales permitía una mejor y más cercana divulgación del conocimiento de las mismas. Es relevante mencionar que rápidamente se puso en duda dicho carácter educativo pues se comenzaron a presentar falsedades de las diversas manifestaciones culturales, engaños sobre los animales exóticos presentados y se incluyeron exposiciones con temáticas morbosas.²⁹ (Jando, 2013e; Huey, 2009).

En Estados Unidos la movilidad del circo siempre tuvo un papel preponderante. Es cierto que muchos circos tenían establecimientos fijos, los cuales también servían como refugios en las temporadas de invierno a la vez que permitían trabajar durante el frío (Saxon, 1988). Dicha característica obligó a los dirigentes circenses a buscar nuevas y mejores formas de transporte; lo más habitual era que previo a 1872 los circos se trasladaran en burros, carretas y caballos, lo cual propició que en los Estados Unidos se conociera a los circos como “espectáculos de fango”. Serían Barnum, Coup y Costello quienes marcaran tendencia en la forma de transporte del circo, al hacerse de 65 vagones de ferrocarril diseñados específicamente para las necesidades del circo, posteriormente su sistema de fletes (que continúa vigente) impactaría la industria circense.

²⁸ Su primera incursión en el espectáculo fue la exhibición de la supuesta nana de George Washington, la cual era afroamericana y se dice que tenía 161 años.

²⁹ Como la sirena de Fiji, que era la unión de la parte superior del cuerpo de un simio con la parte inferior de un pescado.

Con las nuevas oportunidades que brindó el ferrocarril se incrementó el número de espectáculos itinerantes en los Estados Unidos, llegando a tener más de 100 circos en activo durante su época de mayor auge. Para 1918 comenzó a implementarse el transporte motorizado en el circo y a la fecha es el modo de transporte más usado por la comunidad circense mundial. A finales de la década de 1910, el circo debido a su presencia física y considerarse en ese entonces la principal fuente de entretenimiento popular, entra en la que se conoce como la Edad Dorada del circo estadounidense (Saxon, 1988; Revollo, 2003; Huey, 2009).

Sobresalen dos circos de la tradición estadounidense: el Ringling Brothers and Barnum & Bailey y el Big Apple Circus. El circo Ringling Brothers and Barnum & Bailey innovó la logística ferroviaria (transporte característico del Ringling) y ha llevado la calidad y espectacularidad de sus presentaciones al máximo, sobresaliendo por su constante creatividad, implementación tecnológica y fuertes inversiones (a pesar de haber cambiado de dueños en 1967).³⁰ También ha marcado la forma de hacer circo al dejar de lado las carpas y presentarse principalmente en arenas (llegando a presentarse al aire libre durante esa transición). En 1978 fundó su propia escuela de payasos en Florida (posteriormente se movió a Wisconsin), la cual se mantuvo operando hasta 1997; en la escuela se enseñaban habilidades básicas del artista circense así como todas las facetas de la comedia aplicables al circo (Jando, 2013e; Saxon, 1988; Huey, 2009).

El Big Apple Circus es de historia reciente, fue fundado en 1977. Sin embargo, ha influido considerablemente por su ejecución tradicional del circo, acercándose estrechamente al estilo europeo de una pista (en lugar de tres como acostumbran los grandes circos estadounidenses). Este circo nace de la New York School for Circus Arts como una organización sin ánimo de lucro y que a su vez lo subvencionaba el ayuntamiento neoyorquino. Sus presentaciones se han convertido en una tradición invernal para la ciudad; durante sus giras, también transmiten la cultura neoyorquina con presentaciones inspiradas en Broadway. Asimismo es relevante mencionar la participación del circo y sus integrantes en programas de ayuda a la comunidad con sus constantes presentaciones especiales en hospitales pediátricos (Jando, 2013a; Saxon, 1988; Huey, 2009).

³⁰Fueron los hermanos Feld, junto a Judge Roy Hofheinz, quienes compraron el circo a John Ringling North.

Según Huey (2009), una vez empezado el siglo XXI el circo estadounidense ha comenzado a simplificar las formas de sus expresiones artísticas, casi como una regresión a las formas más tradicionales de las mismas. Al mismo tiempo, ha comenzado a presentar espectáculos híbridos, donde se conjuga lo nuevo con lo viejo tanto en prácticas como en ideales.

2.5 El circo en México

Para abordar la historia del circo en México, se comenzará con los orígenes de lo que actualmente se puede presenciar en los espectáculos, seguido de los antecedentes prehispánicos y de los antecedentes durante la colonia, para continuar con el periodo en el que se introduce el circo moderno.

El circo moderno mexicano surge gracias al inglés Philip Lailson quien, en 1809 con su “Real circo de Equitación”, presenta el primer circo moderno en territorio nacional. Posteriormente el italiano Giuseppe Chiarini³¹, la familia estadounidense Orrin y el inglés Ricardo Bell³² serían los encargados de inspirar el surgimiento de las primeras compañías circenses mexicanas con la constante presencia de sus espectáculos en varias ciudades del país (Jando, 2013b, 2013e; Revollo, 2003). Mucho antes de la llegada de Lailson, ya se practicaban diversas disciplinas circenses en territorio nacional, incluso desde antes del encuentro y mestizaje entre indígenas y españoles.

En el periodo prehispánico existían prácticas circenses que acompañaban festividades religiosas, ritos y a su vez entretenían a los gobernantes y al pueblo indígena. Había quienes hacían malabares con los pies, otros realizaban ejercicios acrobáticos, algunos realizaban contorciones o exhibían deformidades (se cuenta que en palacio de Moctezuma abundaban personas con deformidades o características físicas inusuales). Había quienes caminaban en zancos o jugaban con pelotas; tampoco podían faltar los graciosos o bromistas que imitaban a otros grupos étnicos o fingían estar borrachos, locos o actuaban y vestían como mujeres.

³¹ Fue uno de los directores circenses más influyentes del siglo XIX, presentando su espectáculo en América, Asia, Europa y Oceanía. En sus espectáculos participaron algunos de los fundadores de las principales familias circenses mexicanas.

³² Ricardo Bell Guest fue uno de los mejores payasos ingleses y el mejor payaso en México del siglo XIX. Consentido de la audiencia mexicana, es la principal inspiración de la tradición de payasos en la familia Atayde.

En la cultura maya existía la figura del truhan o bufón, que imitaba o reproducía características de otros personajes durante sus presentaciones. De entre las prácticas rituales religiosas sobresale la de los voladores de Papantla, donde cuatro personas amarradas de los pies a un mástil, se lanzan simultáneamente de este para descender al suelo girando sobre el mismo, mientras en la cima del mástil, un quinto integrante continúa el ritual con baile y música. Es posible la presencia de los matachines, donde los acróbatas se subían a los hombros del otro, para que el que quedara en la cima realizara diversos ejercicios. También se han encontrado registros de la exhibición de animales exóticos (Inzúa, 1994; Revollo, 2003).

Actualmente en México el circo también se conoce como maroma. Es común que a los circenses se les llame maromeros; incluso se usan dichos términos coloquialmente como sinónimos. Sin embargo, son diferentes. Hay quienes consideran a la maroma como un antecedente del circo; no obstante, se toman como manifestaciones distintas pues en la actualidad se entiende a la maroma como el circo humilde, dirigido exclusivamente a los sectores menos favorecidos. Desde una perspectiva histórica, se conocía a la maroma como las funciones circenses callejeras, las cuales se empiezan a llamar circo cuando se pasa la exhibición de dichas funciones a lugares designados para ese uso (ya fueran teatros, carpas o arenas). Aunado a lo anterior, solo se llamaba circo a los espectáculos que, aparte de presentar las artes circenses sin animales, incluía actos ecuestres. Es de rescatar que en la actualidad persiste el circo indígena mixteca, el cual también se conoce como maroma y es una manifestación cultural tradicional de las fiestas patronales de la región mixteca (Revollo, 2003; Carrillo, 2014).

Continuando el desarrollo histórico, una vez dado el mestizaje cultural en la Nueva España, las manifestaciones circenses se daban a nivel cotidiano en las plazas, las calles y los patios vecinales. También fueron comunes en las fiestas religiosas y de los gobernantes (comúnmente al arribo de un nuevo virrey o en el festejo generalizado de los cumpleaños de la realeza). Posteriormente, se incluyeron prácticas acrobáticas en las corridas de toros o se presentaban funciones completas de maroma en los mismos establecimientos de las corridas. En esos tiempos las maromas o funciones de maroma solían incluir alambrietas, malabaristas, contorsionistas, cómicos y en ocasiones la exhibición de animales exóticos (no actos ecuestres

como se mencionó anteriormente que lo diferenciaba del circo). De igual forma, persistían los maromeros en las calles, plazas y patios vecinales. Es relevante mencionar que durante ese período sólo se guardaba registro de los maromeros extranjeros que se presentaban en diversos teatros o fiestas oficiales, quedando los nacionales ignorados (Revolledo, 2003).

Tras el arribo de Lailson predominaron las presentaciones extranjeras, siendo hasta 1841 cuando surge el primer circo mexicano (distinto de las presentaciones de maroma más sencillas y cotidianas que se presentaban en las calles y patios de maroma) de la mano de José Soledad Aycardo³³, quien, además de circo, representó pastorelas, tragedias y tragicomedias (Revolledo, 2003; Inzúa, 1994).

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando aparecen las grandes familias (Suárez, Gasca, Atayde, Esqueda, Vázquez, etc.) del circo mexicano, que al asumir al arte circense como un estilo de vida, han perpetuado y enaltecido los conocimientos, técnicas y recuerdos de sus integrantes como una tradición encargada de producir entretenimiento familiar. A su vez, durante el periodo revolucionario y durante la gran depresión, el circo, al igual que todo el mundo, se vio afectado, empero al mismo tiempo se topó con oportunidades que dieron frutos a finales de la década de 1940, iniciando de esta forma otro período de auge circense en el país. Se continúa con una breve reseña de algunas de las familias más conocidas y de mayor tradición en el país.

2.5.1 Los Suárez

Se comienza con la familia Suárez, la cual se ostenta como la más antigua de México y Latinoamérica. Iniciada por José Miguel Suárez del Real Orozco (1836-1925), quien creció en el seno de una familia acomodada en Guadalajara, Jalisco. Su inicio en el circo, comenzó con visitas furtivas a las funciones de maromas que lo llevaron a dejar a su familia para incorporarse al circo Chiarini. Posteriormente, se separaría del circo Chiarini y fundaría su propia compañía en 1872. La familia Suárez se distingue por sus excelentes actos ecuestres, siendo una constante en su historia, así como por sus practicantes de antipodismo. Sobresalen también sus actos de doma de leones.

³³ Artista ecuestre, payaso, titiritero, acróbata y primer empresario circense mexicano.

Durante la Revolución tras ser despojados de sus caballos y de su carpa (situación que vivieron muchas familias circenses), cerraron su circo y trabajaron para otros circos, sobresaliendo por la calidad de su trabajo en el circo Beas. Para 1927 vuelven a sufrir el despojo de sus caballos ahora a manos de los cristeros. Es necesario mencionar que uno de los mejores malabaristas del mundo, Rudy Cárdenas Suárez, pertenece a esta familia. Ya consolidados con un circo propio, hasta la fecha, continúan sobresaliendo sus característicos actos ecuestres y de antipodismo (Revolledo, 2003; Esencia, 2013).

2.5.2 Los Atayde

La historia de la familia Atayde comienza aproximadamente en 1874, cuando los hermanos Manuel y Aurelio³⁴, siendo solo unos niños, escapan de su casa en Fresnillo, Zacatecas, para unirse al circo de Tranquilino Alemán³⁵. Meses después en Lagos de Moreno, Jalisco, su padre Francisco Atayde, los encuentra mientras se presentan en una función de maroma y se los lleva de regreso a casa. Posteriormente los hermanos volverían a escapar, pero ahora a los circos que se presentaban en la Ciudad de México. Ya siendo artistas consumados invitan al resto de la familia a que se les unan en el circo Chiarini. La familia Atayde inicia su propia compañía, estableciendo el 26 de agosto de 1888 como la fecha oficial de fundación,³⁶ en honor a Refugio Atayde, que había fallecido mientras realizaba su acto.

Al igual que la mayoría de las familias circenses, cesaron temporalmente funciones durante la Revolución. En 1926 iniciaron una gira por centro y Sudamérica que duró casi 20 años. En dicha gira casi pierden el circo por accidentes y la difícil situación económica mundial, pero, tras un arduo trabajo, lograron recuperarse, lo que les permitió presentar dos espectáculos en distintos poblados al mismo tiempo. Para 1946 habían regresado a la Ciudad de México con un éxito rotundo. Posteriormente se han caracterizado por la constancia y renovación anual de sus espectáculos hasta la fecha.

El circo Atayde Hermanos es sin duda sinónimo de circo tradicional mexicano. La familia Atayde más que por disciplinas circenses características³⁷, sobresale por la constancia,

³⁴ Apoyado por sus hermanos, se considera el fundador oficial de la tradición de los Atayde.

³⁵ Uno de los primeros empresarios circenses mexicanos y entusiasta de los globos aerostáticos.

³⁶ A pesar de que existe evidencia que ubica el inicio del circo Atayde, aproximadamente nueve años antes de la fecha oficial (Revolledo, 2003).

³⁷ Sobresalen sus payasos, de los cuales Miguelín y Bellini interpretados por Manuel Atayde Arteché y Aurelio

calidad, profesionalismo, disciplina, y tradicionalidad de sus espectáculos, por conjugar bajo una carpa lo mejor de los artistas mexicanos con lo mejor de los artistas internacionales. Se han erigido como heraldos de las tendencias del mundo circense. Dentro del medio circense, se le reconoce el haber revolucionado el sistema y ritmo de trabajo en el circo³⁸, siendo virtualmente inexistentes los circos que no trabajan con ese sistema, así como la inclusión del ballet aéreo³⁹ (Revolledo, 2003, Atayde, s/f).

2.5.3 Los Fuentes Gasca

Se considera a Jesús Gasca como el fundador de la familia Gasca en León, Guanajuato en 1883. En esos tiempos, fue de los pocos circos que tenían una carpa de manta propia, al igual que sobresalían sus actos de monociclos y bicicletas. Al emparentarse con la familia Fuentes, dan inicio a una de las compañías circenses más grandes de todo México (La familia Fuentes Gasca) (Revolledo, 2003).

La familia Fuentes Gasca comienza con el matrimonio de Jesús Fuentes Zavalza y María Luisa Gasca (integrante de la familia Gasca). Dicha familia es dirigida principalmente por Jesús Fuentes quien a causa de su padre desde muy temprana edad se interesó por la vida circense. En 1938 Atilano Fuentes⁴⁰ fundó el circo “Unión” en el Estado de México, pero al verse incapacitado de dirigir el circo, pide a su hijo Jesús que tome su lugar.

Tras iniciar con un espectáculo humilde y austero, para 1947 ya contaban con buen zoológico que incluía un elefante (en su mejor momento llegó a contar con nueve elefantes). Se le reconoce a Jesús Fuentes la implementación del sistema de circos subsidiarios a partir de un circo principal, donde sus hijos e hijas dirigían uno o más circos, llegando a tener hasta 20 circos repartidos por toda América. Se reconoce a la familia Fuentes Gasca por haber presentado los exitosos circos temáticos⁴¹ como el “Chino de Pekín”, el “Ruso de Moscú”, el

Atayde García respectivamente, se consideran los mejores payasos de sus respectivas generaciones.

³⁸ En dicho sistema se da un mejor y constante uso de los medios masivos de comunicación y no se pierden días de trabajo pues se usa una doble estructura, es decir, mientras se trabaja en un poblado, al mismo tiempo en el siguiente poblado se está preparando el espacio donde se presentará el circo.

³⁹ Es la ejecución de ejercicios acrobáticos y de danza, los cuales se realizan sujetándose de telas suspendidas en el aire.

⁴⁰ Era cercano al mundo circense por su amistad con la familia Gaona, incluso trabajo para ellos como mago y payaso. Posteriormente Atilano trabajaría para Jesús Gasca. Posteriormente el hijo de Atilano se casaría con la nieta de Jesús uniendo de esa forma a las dos familias con su matrimonio.

⁴¹ En estos espectáculos presentaban las manifestaciones circenses características de la cultura que daba nombre

“New York” y posteriormente a los circos sobre hielo como el “Hollywood on Ice” o el “Moscú on Ice” (Revolledo, 2003).

2.5.4 Los Esqueda

La familia Esqueda fue fundada por el fabricante de rebozos Ascensión Esqueda en 1893 cuando vendió todos sus bienes y junto con sus hijos comenzó su propio circo. Es reconocida por sus actos de trapecios volantes, a los cuales Mario Moreno Cantinflas bautizó como las “Águilas humanas”. Tras una fuerte granizada en Puebla, tuvieron que cerrar su circo, el cual reabrieron años después a su regreso de trabajar en diversos circos estadounidenses. Esta familia es responsable del primer nacimiento de un elefante en México (llamada Bireki, que en tarahumara significa “la única”), hazaña incluso mayor al realizarse en cautiverio (dichos animales difícilmente se reproducen en cautiverio) (Revolledo, 2003).

Si bien se ha optado por reseñar brevemente la historia de algunas familias circenses, debido a la integración de la comunidad circense, se puede suponer que la historia particular de cada familia es hasta cierto punto un fragmento de la historia de las otras familias, es decir que entre las diversas familias se comparte la historia. Dichas afirmaciones se hacen en concordancia con el concepto de familia ampliada planteado en el apartado teórico y por el hecho de que la gran mayoría de los circenses en México están emparentados sanguínea y/o civilmente y han trabajado juntas por tanto tiempo que entran en esa visión de familia.

2.6 El nuevo circo

Tras conocer los orígenes del circo en el mundo y en México, así como el desarrollo que ha tenido en diversas partes del globo, es posible referirse al circo como una manifestación cultural mundial para continuar el desarrollo del mismo durante la segunda mitad del siglo XX.

Durante la década de 1970, en Europa, principalmente en Francia, comienzan a darse presentaciones que experimentaban la fusión de actos circenses con la estructura y narrativa de una puesta en escena, conjugando diversas manifestaciones artísticas (teatro, danza, circo, canto) en un mismo espectáculo. Esta nueva forma de espectáculo comenzó a trascender en la

al espectáculo, el cual lo conformaban en su mayoría artistas originarios de dichas culturas.

escena circense en la década de 1980 con el surgimiento de su mayor exponente originado en Canadá: el *Cirque du Soleil*. La presencia de esta nueva forma de entender y expresar diversas artes, generó diversas discusiones, por la confusión de si era o no circo, si correspondía a una manifestación popular de arte o si se acercaba más a ser una manifestación de la alta cultura.

Conforme se fue popularizando y expandiendo el *Nouveau Cirque* se pudo entender de mejor manera y se fueron apaciguando las discusiones. Primeramente se ha logrado diferenciar al circo contemporáneo del circo tradicional, en tanto que el primero se caracteriza por su mezcla de artes, su fin estético a través del tratamiento plástico del espacio, rutinas coreografiadas, pretensiones argumentales, y conceptuales (expresadas casi exclusivamente por medio del lenguaje corporal), y por la ausencia de animales y del maestro de ceremonias. Se entiende como una manifestación al servicio del arte más que como una manifestación del arte. (Infantino, 2013; Doloresnm, 2013; Minguet, 2005).

En cuanto a si es una manifestación popular o elitista, se determina que entra en ambas categorías, dado que satisface las pretensiones por ambos extremos y es aceptado por los mismos (Minguet, 2005). Esto se hace presente por la adopción del nuevo circo tanto en escuelas de arte como en los círculos menos privilegiados que se expresan en las calles. Dicho fenómeno ha generado el surgimiento de compañías integradas en su mayoría por artistas circenses de escuela oficial⁴² o por artistas autodidactas salidos del ahora conocido como nuevo circo callejero o circo contemporáneo callejero⁴³ (que se podría entender como el homólogo de la maroma para el circo contemporáneo).

En el medio circense tradicional se ha ido aceptando la presencia del circo contemporáneo. Algunos creen que la coexistencia es posible, otros que se deben integrar ambas propuestas y finalmente hay quienes consideran que sólo la que mejor se adapte a las exigencias del público podrá continuar. Cada una de las anteriores suposiciones plantea fenómenos donde se presenten cambios estéticos en la expresión de significados, en la percepción y determinación identitaria, así como cambios en la determinación y

⁴² Lo cual rompe con la “escuela” del circo tradicional que es de herencia y transmisión familiar.

⁴³ En Europa y Sudamérica en circo contemporáneo callejero se entiende, reconoce y legitima en el contexto urbano como una forma de expresión artística. En México lo más cercano a lo anterior eran las expresiones circenses realizadas en las principales avenidas de las ciudades durante los intervalos de las luces de los semáforos, como forma de adquirir ingresos por parte de sus ejecutantes. Es hasta entrada la década del 2000 cuando se empieza a tomar como expresión artística en lugares públicos distintos a las vías de tránsito.

reconocimiento de prácticas patrimoniales, siendo cada fenómeno digno de su propia investigación. (Alcántar et al, 2013; Infantino, 2013; doloresnm, 2013).

2.7 Contexto actual

Tomando en cuenta lo anterior y partiendo de que los integrantes de los circos mexicanos forman un grupo con características, relaciones y memorias compartidas (una familia), se puede generalizar que el declive del circo mexicano comenzó en la década de 1990, donde es posible apreciar un detrimento en la calidad de la mayoría de los espectáculos y la falta de renovación de los mismos ante las propuestas internacionales tanto del circo tradicional como del contemporáneo. Aunado a esto, se puede mencionar el surgimiento de movimientos que reprueban el uso y la tenencia de animales exóticos en cautiverio, que por un lado idealizan al circo contemporáneo y por el otro reprueban al tradicional.

Dichos movimientos han resultado en la prohibición del uso de animales exóticos en los espectáculos circenses en el país, lo cual ha puesto en una encrucijada a toda la comunidad circense. Internacionalmente el circo ha lidiado con estos movimientos y reformas legales, resultando en prohibiciones, mejores reglamentaciones y reconocimientos patrimoniales del circo. Estas situaciones por sí mismas son material de investigación, al igual que lo serían las reacciones de los diversos actores implicados en cada una (entiéndase circenses, activistas, políticos, audiencia y entusiastas circenses).

Al momento de realizar la presente investigación, el circo mexicano llevaba tiempo tratando de adecuarse a las nuevas tendencias internacionales circenses, por medio de la implementación de nuevas tecnologías, de formas novedosas de practicar sus disciplinas y del incremento de practicantes circenses formados en escuelas oficiales y no al interior del circo. Este proceso se vio violentado cuando de un momento a otros se obliga al circo mexicano a entrar en un periodo liminal donde debe cesar la reproducción de elementos base de sus prácticas patrimoniales y deja en incertidumbre el papel de sus practicantes y el futuro de una tradición, lo cual se ha visto reflejado durante el trabajo de campo en las entrevistas y en la observación realizada.

CAPITULO III. Metodología y Resultados

1. Introducción

En éste capítulo, se busca exponer las guías metodológicas que se usaron para realizar la investigación, así como desarrollar el análisis y estudio (resultados) realizados de la información recabada durante el trabajo de campo. Para brindar mayor coherencia al capítulo, se comienza con la enunciación de las preguntas que guiaron la investigación, seguido de la hipótesis que responda a la pregunta principal. Posteriormente se explica el diseño de investigación usado, así como los instrumentos utilizados en el análisis de relatos y en la construcción de la historia de vida.

Al marco metodológico le continúa el desarrollo del análisis de la información recabada. Dicho análisis, se hizo al tomar los puntos temáticos más recurrentes en las respuestas de los entrevistados, así como la concordancia temática de éstos relatos con la observación de campo y con las memorias escritas. Una vez cruzada la información de los relatos, se identificaron cuatro puntos temáticos principales de análisis (el inicio en la vida circense, la enseñanza circense, la incertidumbre actual y la nostalgia que genera y finalmente las designaciones y las adscripciones familiares circenses) que fundamentan la construcción de la historia de vida y que a su vez se usan para ordenar el apartado de resultados de este capítulo.

El primer punto se centra en explorar los recuerdos sobre los primeros antepasados dedicados al arte circense y las vicisitudes que pasaron durante sus primeros días como circenses. El segundo punto explora el desarrollo generacional de la familia circense y la transmisión de saberes, técnicas y creencias, es decir, la enseñanza circense. En el tercer punto se desarrolla la situación actual del circo y la nostalgia que ha generado en sus integrantes. En el cuarto punto se abordan las nociones que los circenses tienen de sí mismos como grupo, así como del circo. Finalmente, se presenta una propuesta de historia de vida de la familia circense, la cual se realizó a partir del análisis de las entrevistas y de la observación realizada durante el trabajo campo, así como de las memorias escritas de algunos circenses.

Para explicar el contexto en que se realizó y las circunstancias que se vivieron durante trabajo de campo, es necesario precisar el interés y las motivaciones personales que se

tuvieron para realizar la presente investigación. Gran parte del interés por realizar esta investigación surgió de las diferencias encontradas entre la vida circense y la vida radicada o de ciudad, principalmente al compartir la cotidianidad circense con personas ajenas al circo, las cuales suelen reaccionar con asombro y mayor curiosidad. Por otro lado, se interesó realizar algún aporte académico que permita atraer miradas a la comunidad circense más allá del espectáculo, así como presentar una imagen más humana que la presentada en los medios masivos los últimos años.

Al ser miembro de la familia circense desde el nacimiento, se ha podido experimentar por cuenta propia muchos de los elementos patrimoniales que fueron expresados durante las entrevistas y encontrados durante la observación. De igual forma, la familiaridad previa con los temas, circunstancias e informantes encontrados durante el trabajo de campo permitió lograr un acercamiento y entendimiento más profundos de los mismos. Sin embargo, se requirió hacer un segundo análisis desde una óptica externa para reconocer elementos que fueron ignorados en el primer análisis por tener una presencia común en el contexto circense. Esa misma familiaridad también presentó algunos problemas, pues dificultó que algunos informantes tomaran con seriedad las citas acordadas para realizar las entrevistas o que mientras se realizaba alguna entrevista cualquier persona que pasaba se incluía a la misma como si fuera una plática y con la misma facilidad se retiraba de la misma.

2. Metodología

2.1 Pregunta e hipótesis

De los capítulos anteriores se supone una relación entre el patrimonio cultural circense y la familia, la cual se presenta a partir de las prácticas artísticas, culturales y administrativas que las familias circenses han presentado a lo largo de su historia. De lo anterior se plantea como guía de la investigación la siguiente pregunta:

¿Cuál es el papel de la familia circense en la construcción y transmisión del patrimonio cultural circense en México desde finales del siglo XIX hasta la fecha?

De igual forma se complementa las siguientes:

¿Qué bienes culturales constituyen al patrimonio cultural circense?

¿Cómo han cambiado dichos bienes culturales desde finales del siglo XIX a la fecha?

Respecto lo anterior se ha formulado la hipótesis siguiente:

Al partir de los supuestos teóricos, de que diversas comunidades instruyen a sus miembros en la aceptación o rechazo de lo que se considera digno de recordar; de que se usa el relato como una herramienta de educación, sobre lo que debe ser recordado y el cómo recordarlo (Pinilla, 2011; Hartog, 2007); de que el patrimonio es al mismo tiempo una herramienta y un proceso cultural en constante desarrollo; el enfrentamiento de la memoria con el presente (Smith, 2006). Es posible identificar cambios en las formas y en los significados de los elementos culturales de las familias circenses tras el paso generacional (la forma y la práctica de sus disciplinas artísticas, el estilo de vida nómada, las relaciones que se crean entre los integrantes). La familia circense, a partir de la transmisión generacional de bienes simbólicos, modifica su retención de lo que ha vivido en el pasado y el cómo afronta el presente.

Lo anterior se pretende explicar en función del criterio que tenga la generación transmisora y sobre lo que ésta considere apropiado para el contexto temporal y espacial, posibilitando la observación de modificaciones en el contenido de sus bienes culturales. Por lo cual, busca que las generaciones descendientes puedan tener y a su vez transmitir un mejor manejo o comprensión del presente. Es decir, el papel de la familia circense en la construcción y transmisión del patrimonio cultural, sería el de dictar las pautas en forma de metanarrativa, que guíen la transmisión de conocimientos, prácticas y memorias que permitan afrontar y entender de mejor manera el contexto social y temporal en que se desenvuelvan.

2.2 Diseño de investigación

Esta investigación se ha realizado a través de un diseño narrativo donde, a partir de información oral y escrita sobre diversas familias circenses, se pueda construir una cadena de sucesos, es decir, un relato de la familia circense en el sentido extendido que se presenta en el apartado teórico. Se ha optado por usar la historia de vida familiar, la cual se toma como el estudio de la familia y de su experiencia en un largo periodo de tiempo, la cual se realizó a partir de entrevistas, documentos y otros registros (Mallimaci, 2006). También se usó la historia oral, a partir “[...] de la reflexión individual sobre eventos específicos de la historia de

una sociedad, analizando sus múltiples causas, consecuencias y efectos sobre la vida individual/familiar de los participantes y de otros actores sociales” (Mallimaci, 2006:178). Se entiende a su vez como un procedimiento que a través de testimonios orales construye nuevas fuentes para la investigación histórica (Aceves, 1998).

Se decidió utilizar estas herramientas metodológicas por la facilidad de su uso en conjunto con una diversidad de perspectivas, así como por considerarse un medio de relación con la sociedad. Precisamente porque permite acceder al conocimiento local en un contexto globalizado (situación presente en el circo a pesar del relativo ostracismo social de sus integrantes). La historia de vida se ha asociado tradicionalmente a las investigaciones antropológicas, sociológicas y psicológicas, por su cuenta, la historia oral se liga a la historiografía por su interés en los grupos humanos así como por la participación de individuos en los procesos culturales presentándose como elemento de mediación entre diversas ciencias sociales.⁴⁴ (Aceves, 1998, 2000).

En atención a Atkinson (2008) y Robertson (2012), se hizo una reinterpretación del pasado de la familia circense para construir una noción interna y hasta cierto punto más democrática y cotidiana del pasado. Es así que la construcción de dicha historia de vida se realizó a partir de un diseño polifónico,⁴⁵ dado que se tomaron relatos de diversos integrantes de las familias visitadas. Dicha diversidad ha permitido obtener datos más amplios sobre la transmisión cultural y reproducción de las prácticas circenses.

Esta narrativa permite entender al grupo de estudio y contextualizar la temporalidad y locación del mismo (Sampieri, 2010). Por lo que, en atención a Jorge A. González, se recabaron narraciones que documentan una no-linearidad del curso de vida, de la familia y del individuo, para que a partir de dichos relatos, fuera posible observar un sistema de escala contenido en la macroestructura. De esta forma, a través de un fragmento, en este caso a partir de varios fragmentos, se pueda reproducir la totalidad de la imagen investigada, la cual se presenta en la propuesta de historia de vida que se propone al final de la tesis (1994).

⁴⁴ Se destaca el interés de la historia oral por expresar la experiencia humana, así como analizarla y armar nuevas fuentes sobre la misma a partir de la *propia voz* de los sujetos estudiados (Aceves, 1998).

⁴⁵ Consiste en contar una misma historia a partir de las historias cruzadas de varias personas (Pujadas, 1992).

Es relevante mencionar que originalmente la investigación iba a ser sobre el estudio de caso de la narrativa e historia de una sola familia circense (en un sentido nuclear). Sin embargo, tras el primer acceso al campo, el corto periodo de tiempo que se tuvo para realizar el trabajo de campo, la dificultad de contactar suficientes miembros de una sola familia y a la reiterada noción de familia extendida que los informantes planteaban, se decidió adecuar los enfoques teórico y metodológico a dichas circunstancias.

La finalidad de la investigación es determinar el papel de la familia circense en la construcción de patrimonio cultural (y en atención al diseño narrativo), por ende “interesa ver los efectos del cambio social sobre los destinos individuales y familiares, así como los procesos de transmisión de recursos diversos de las familias. Por esta razón la unidad de observación comprende integrantes de al menos tres generaciones *in extenso*” (González, 1994:393). Como unidad de análisis se tomaron los testimonios escritos y orales de las familias circenses y sus integrantes orientados a los sucesos familiares y a las prácticas artísticas.

Durante los dos periodos de trabajo de campo, se realizaron catorce entrevistas a igual número de integrantes de diversas familias circenses (siete hombres y siete mujeres cuyas edades oscilan entre los 20 y los 67 años), en las que se intentó profundizar sobre los sucesos e interacciones que originaran cambios significativos en las prácticas cotidianas, los recuerdos que se tuvieran de los inicios familiares en el circo, el aprendizaje de las artes circenses y las relaciones que se presentan dentro del circo. Se entrevistaron a integrantes de familias con al menos tres generaciones dedicadas al circo, sin importar si nacieron en el seno circense o ingresaron después por afinidad o matrimonio. Sólo en el caso de dos entrevistados, resultó que pertenecieran a un mismo núcleo familiar (primer grado de parentesco).

Cuadro 3.1 Relación de entrevistas

Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Alejandra Atayde Macías	28 años	Acróbata, aerealista, bailarina y administradora.	Atayde y Macías
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
35 min	Guadalajara, Jalisco	11/02/2016	Durante una cena fuera del circo.
Observaciones		Comenzó con una actitud muy formal. Eventualmente	

		comenzó a responder más naturalmente. Hubo ocasiones en que con sus gestos y silencios antes de responder insinuaba extrañeza ante las preguntas, al terminar la entrevista aclaró que se le hacía extraño que preguntara cosas de las cuales ya tenía conocimiento (la historia de su familia, de ella y sobre la situación actual del circo).	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Ana Laura Heinecke Rodríguez	25 años	Acróbata y bailarina.	Esqueda
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
10 min	León, Guanajuato	12/08/2015	Durante el intermedio de una función dentro de su casa rodante.
Observaciones		Se mostró emocionada con las preguntas, pero frustrada por tener tan poco tiempo para contestar. Se intentó una segunda entrevista, pero fue interrumpida justo al comenzar y ya no se pudo continuar.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Denise Pieras Robles	31 años	Administradora, bailarina, acróbata y entrenadora de animales.	Atayde y Guillaumin
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
37 min	Aguascalientes, Aguascalientes	02/08/2015	Durante la función dentro de su casa rodante. Hubo un par de interrupciones.
Observaciones		Comenzó dando respuestas un poco inseguras. Sin embargo, rápidamente se logró una entrevista fluida. Su doble perspectiva interna y externa sobre el circo enriqueció el análisis de los indicadores.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Emilio Meraz	No contestó (edad aproximada 46 años)	Trapequista, acróbata y entrenador de animales.	Meraz
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
27 min	León, Guanajuato	12/08/2015	Durante una comida en la estancia fuera de su casa rodante.
Observaciones		Comenzó contestando de muy buen humor con una amplia sonrisa. Sin embargo durante la entrevista su rostro y respuestas gradualmente se fueron llenando de melancolía.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Jim Garner Esqueda	No contestó (edad aproximada 43)	Entrenador de animales y administrador.	Esqueda

	años)		
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
16 min	León, Guanajuato	05/08/2015	Durante la función en la dulcería del circo. El fuerte volumen de la función complicó el análisis de la grabación.
Observaciones		Es destacable el respeto con que se expresa de su profesión, de su padre y de sus memorias de aprendizaje. Cada que tenía oportunidad expresaba su inconformidad con la prohibición del uso de animales en el circo.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
José Francisco Hernández Flores	34 años	Equilibrista, administrador y maestro de ceremonias.	Flores
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
48 min	León, Guanajuato	10/08/2015	Al finalizar la última función del día dentro de su casa rodante.
Observaciones		Sobresalieron la seguridad y la solemnidad con la que expresaba su relato, así como su admiración por el pasado de su familia y el de los grandes circenses que conoció.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Julio Alejandro Macías Montalvo	24 años	Acróbata y equilibrista.	Macías
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
35 min	Aguascalientes , Aguascalientes	03/08/2015	Durante la función en su casa rodante.
Observaciones		Comenzó con respuestas muy tajantes y lentamente comenzó a hablar con más confianza. Al final incluso hacía bromas en referencia a sus respuestas. Llamaba la atención que cuando hablaba de algún miembro de su familia mantenía la mirada fija en unas fotografías al fondo de la casa rodante.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Lilia del Sol Esqueda	20 años	Equilibrista y contorsionista.	Esqueda
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
9 min	León, Guanajuato	11/08/2015	Durante el intermedio de la segunda función dentro de su casa rodante.
Observaciones		Sobresalió el orgullo que plasmaba en sus respuestas, así como la facilidad con que narraba, como si no fuera la	

		primera vez que le hicieran esas preguntas.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
María Isabel Vargas Álvarez	No contestó (edad aproximada 44 años)	Maestra de Conafe, y recepcionista.	Meraz
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
17 min	León, Guanajuato	10/08/2015	Antes de iniciar la primera función del día en el pórtico del circo.
Observaciones		Sobresalió la propiedad que emplea al expresarse y así como sus expresiones faciales de alegría cuando relataba su pasado, el de su familia así como cuando hablaba sobre su trabajo como maestra.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
María Magdalena Guillaumin	33 años	Entrenadora de animales, payaso y acróbata.	Guillaumin
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
65 min	Aguascalientes , Aguascalientes	01/08/2015	Antes y durante la primera función del día en la dulcería. Hubo algunas interrupciones por el constante paso del público y otros circenses.
Observaciones		Sobresalió la crudeza con que narró algunos partes de su historia, así como la admiración que expresaba por el pasado de su familia. Sus respuestas estaban cargadas con información del contexto temporal en que sucedieron, así como por revivir los sentimientos y emociones que tuvo.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Oscar Macías	45 años	Malabarista, payaso, acróbata y maestro de ceremonias.	Macías
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
98 min	Aguascalientes , Aguascalientes	02/08/2015	Por la mañana dentro de su casa rodante.
Observaciones		Comenzó a dar sus respuestas de forma muy seria, con mucha solemnidad. Cuando se indagó sobre la historia de su familia cambió su actitud a una más amigable e incluso se mostró emocionado cuando se buscaba profundizar aún más.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Romeo Alegría Sánchez	No contestó (edad aproximada 53 años)	Trapequista, equilibrista y acróbata.	Alegría

	años)		
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
44 min	Aguascalientes , Aguascalientes	01/08/2015	Por la mañana después de un entrenamiento en un palco del circo.
Observaciones		Se mostró un poco inseguro con la temporalidad y el orden cronológico de algunos sucesos. A pesar de lo anterior expresaba mucha tranquilidad y conocimiento.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Saúl Vertti	No contestó (edad aproximada 50 años)	Trapequista, entrenador de animales y administrador.	Vertti
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
15 min	Jesús María, Aguascalientes	21/02/2016	Al finalizar la última función del día fuera de la entrada de la carpa principal. Fue una entrevista complicada pues comenzó a llover y falló la planta de electricidad. Se tuvo que terminar por las inclemencias. Al día siguiente se intentó retomar la entrevista sin éxito.
Observaciones		Se mostró un poco cortante (entendible por las circunstancias en que se dio la entrevista) sin que eso dejara incompletas sus respuestas.	
Nombre	Edad	Actividades	Familia circense
Socorro Morales Fonseca	67 años	Contorsionista, acróbata y administradora.	Morales
Duración	Lugar	Fecha	Circunstancias
19 min	León, Guanajuato	11/08/2015	Durante el intermedio de la primera función en la dulcería. Finalizó la entrevista porque la necesitaban en la taquilla del circo.
Observaciones		Siempre que iba a dar alguna respuesta larga sobre el pasado, observaba la cúpula de la dulcería y comenzaba narrar. Lo anterior daba la idea de que se adentraba en un sueño sólo para describir lo que pasaba ante sus ojos.	

Las entrevistas fueron semiestructuradas, teniendo solo una guía temática de preguntas, lo cual permitió ahondar en las respuestas que fueron dando los entrevistados. De igual forma, esto permitió que las entrevistas se desarrollaran fluidamente, casi como una conversación, lo cual, como se mencionó en la introducción a este capítulo, provocó participaciones espontáneas de terceros.

Se continúa con las particularidades de las entrevistas. La mayoría se tuvieron que realizar en los breves momentos libres de los informantes, buscando que en dichos casos se tuvieran reiteradas sesiones, lo cual no fue posible realizar. En todos los circos que se visitaron, se contaba con un acercamiento previo a los integrantes circenses, situación que facilitó conseguir las entrevistas. Sin embargo, a pesar de la cercanía y familiaridad previas, fue bastante difícil pactar citas formales para realizar las entrevistas. Ante las dificultades de los primeros intentos, se buscó entablar conversaciones entre actividades de los circenses, resultando en la aceptación de las entrevistas durante esos mismos momentos pero en días posteriores.⁴⁶

Se descubrió que si se entablaba una plática con el informante momentos antes de entrevistarlo, ayudaba a naturalizar la situación de una entrevista grabada y comenzara a contestar con naturalidad y confianza más rápidamente.⁴⁷ Las entrevistas normalmente comenzaban con la presentación del informante, lo más común era que mencionaran sus actividades en el circo, así que se ahondaba en el tema preguntando cómo y de quien aprendieron. A su vez, las respuestas sobre la actividad realizada en el circo solían tocar el tema de la familia, por lo que se aprovechaba para preguntar sobre la historia de la familia (en ocasiones sobre algún ascendiente en específico, en otras sobre toda la familia según las respuestas que fueran surgiendo). Finalmente se les preguntaba sobre el valor, la importancia o el significado que tienen sus actividades, sus conocimientos o el circo para ellos.

En cuanto a la delimitación espacial, se visitaron cuatro circos que en su momento se encontraban en los estados de Aguascalientes, Guanajuato, Jalisco y San Luis Potosí. En cuanto a la delimitación temporal, se llevaron a cabo dos periodos de trabajo de campo, el primero durante julio y agosto del 2015 (este periodo coincidió con la entrada en vigor de la

⁴⁶ Lamentablemente esta situación produjo entrevistas muy cortas.

⁴⁷ Esto solo se presentó en las entrevistas de más de 20 minutos.

prohibición de uso de animales exóticos en espectáculos circenses) y el segundo en los meses de enero y febrero del 2016.

Durante ese tiempo, aparte de realizar las entrevistas fue posible hacer observación de los cuatro circos visitados. Se pudo observar el armado, desarmado y traslado a otros espacios de dos circos. De igual forma se pudo observar el entrenamiento de dos niños, así como el final de una clase de educación básica impartida por una de las madres de familia. Se pudo presenciar varias reuniones sociales entre integrantes de varios circos (distintos a los observados) y se observó la práctica cotidiana de algunos integrantes de los circos visitados.

2.3 Operacionalización

Cuadro 3.2 de operacionalización.

Conceptos	Dimensiones	Componentes	Indicadores
Familia circense.	A) Parentesco. B) Cohabitación. C) Aprendizaje. D) Practicas familiares E) Ética familiar F) Roles familiares	F1) Roles masculinos F2) Roles femeninos	A1) Consanguíneo, por afinidad o matrimonio. B1) Unidad habitacional. B2) Área habitacional. C1) Oral. C2) Práctica rutinaria. C3) Observación y reproducción. D1) Fiestas familiares. D2) Artes familiares. E1) Valores E2) Disciplina

Patrimonio cultural.	A) Bienes materiales. B) Bienes inmateriales.	A1) Equipo de trabajo. A2) Vivienda y lugares de trabajo. A3) Archivos de memoria. B1) Actividades creadoras y transmisoras de memorias	A1a) Ropa de artista. A1b) Aparatos de los actos. A2a) Casas rodantes. A2b) Carpas. A2c) Vehículos. A2d) Delimitación perimetral A3a) Fotografías. A3b) Videos. B1a) Enseñanza oral. B2b) Relato de memorias. B3c) Prácticas artísticas y administrativas circenses
----------------------	--	--	---

A partir del esquema anterior y de las primeras aproximaciones al campo, se tomaron como principales indicadores de los bienes culturales: la delimitación del perímetro del circo, las diversas carpas, las casas rodantes y las cajas de remolque; los aparatos y herramientas de trabajo, fotografías, videos, la enseñanza oral de valores, significados y prácticas, el relato de memorias y la ejecución de prácticas administrativas y artísticas circenses.

3) Resultados

3.1 Sobre el análisis

Se reitera lo mencionado en la introducción a este capítulo. El análisis plasmado a partir del punto 3.2 se usa para formular una propuesta de historia de vida general de la familia circense en México, la cual pueda tomarse como un ejemplo de la metanarrativa presente en la familia circense, que a su vez guía la transmisión de saberes y prácticas en el proceso generacional.

Como se mencionó en el apartado anterior, la información se analizó desde una perspectiva interna y otra externa del fenómeno investigado con la finalidad de tomar en cuenta elementos que pudieran pasar desapercibidos. Sin embargo, se decidió que predominara la perspectiva interna en la exposición del análisis y de las conclusiones.

Aunado al acercamiento desde la perspectiva interna, al momento de recabar la información, se tenía presente la idea de la memoria como fenómeno social constructor del pasado a partir de individuo, así como la idea de patrimonio cultural como un proceso creador de significados de Erll y Smith respectivamente.

Posteriormente al realizar un análisis más profundo sobre temáticas más específicas, se tomaron aportes teóricos que se adecuaron de mejor manera a dichas temáticas, sin que eso signifique ignorar las nociones de memoria y patrimonio que guiaron la investigación, más precisamente para complementarlas.

3.2 ¿Qué se recuerda de los primeros circenses?

En los relatos recabados se encontraron cuatro elementos reiterados respecto al origen en el circo. El primero se refiere a la afinidad que surge tras presenciar o participar en las funciones de los circos que llegaban al país y tras interactuar con los mismos artistas. Denise Pieras (entrevista, 2015) inicia hablando del gusto que su tatarabuelo tenía por el circo, siendo el principal motivo para que se uniera a este. En ese mismo tenor Sol Esqueda (entrevista, 2015) expresa que la primera generación de su familia estaba radicada y que vivía privilegiadamente, pero que el padre de familia, precisamente por gusto al circo decidió dejarlo todo y emprender su propio espectáculo.

De igual forma, en casos más recientes como el de Ana Laura Heinecke (entrevista, 2015), expresa curiosidad, pasión y deseos de participar en el circo desde que era una niña, lo cual logra al ingresar a uno como bailarina. A su vez Isabel Vargas expresa su afinidad con los artistas cuando se le preguntó sobre su ingreso al circo: “Me enamoré de uno de los trapecistas cuando el circo llegó a mi pueblo. Primero fui amiga de una de las trapecistas y de allí hice amistad con él. Ya con el tiempo nos enamoramos y nos casamos.” (Vargas, entrevista 2015). Es relevante mencionar que esta afinidad o gusto por el circo es un sentimiento constante en el paso generacional y que de igual forma los entrevistados dieron mucha importancia a su transmisión.



Fotografía 3.1 (tomada por el autor, 2015)

Sobre lo anterior, en tres de los cuatro circos visitados, se pudo observar a algunos trabajadores que no eran originarios del circo, fue posible identificar dicha situación por la falta de familiaridad con que se dirigían a los otros integrantes del circo, de igual forma en algunos eventos sociales, era común que les costara integrarse con los invitados de otros circos, al igual que al final del día se retiraban del circo para descansar en sus casas. La mayoría de dichos trabajadores se contrataban por la temporada que el circo estuviera en esa localidad. Si bien no fue posible entrevistarlos, sí se pudo tener algunas pláticas con ellos.⁴⁸

⁴⁸ Las pláticas fueron colectivas, normalmente se llevaron a cabo mientras descansaban entre actividades y

Como se mencionó previamente, su estadía en el circo era originalmente temporal, pero había quienes encontraron tal afinidad con el circo y sus integrantes, que buscaban seguir en el circo a como diera lugar. En los circos de mayor tamaño, se acondicionaba algún remolque que sirviera de habitación para los trabajadores que no tuvieran casa rodante propia. Otros que contaban con vehículo propio para trabajar, también lo usaban para descansar. En una plática uno de los trabajadores conocido como “el Chore”, comentaba que tenía la esperanza de juntar dinero suficiente para que sus hijos pudieran acompañarlo en el circo durante las vacaciones escolares de verano, ya que seguido se lo pedían.

De igual forma durante otra cena, se pudo platicar un poco más directamente con don Héctor, un trabajador que llevaba alrededor de 8 años en el circo, él comentó que entró por la necesidad de un trabajo. Empezó como chofer de un carro de sonido hasta que el circo se mudó a otro pueblo. Le había gustado tanto su tiempo en el circo y le había ido tan bien, que acondicionó su vieja camioneta como vehículo de sonido y alcanzó al circo en el siguiente pueblo. Como usaba su propio automóvil comenzó a ganar un poco más. Un par de años después consiguió un segundo vehículo y se llevó a uno de sus hijos para que trabajara con él. Finalmente, comentó emocionado que su hijo quería llevar a la nuera y a los nietos a vivir con ellos en el circo. Le encantaba la idea de que sus nietos crecieran aprendiendo actos de circo.



Fotografía 3.2 Finaliza el anuncio (tomada por el autor, 2015)

algunas durante reuniones sociales al terminar la última función del día.

Como un segundo punto del análisis del origen de la familia circense, se menciona la temporalidad de inicio. Si bien no todos dieron fechas exactas, sus respuestas permiten situar dichos inicios en los últimos 25 años del siglo XIX. Pieras sitúa el inicio 125 años en el pasado. Por su parte Oscar Macías (entrevista, 2015) relaciona su origen temporal con el de la familia Suárez: “Puede ser que [comenzaran] antes de este siglo, creo que en los 1800’s. Es como el [circo] Suárez, que es el más viejo de México. Mi familia empieza en esa época” (entrevista, 2015). De igual forma Francisco Hernández, (entrevista, 2015) expresamente menciona que los inicios de su familia datan de 1870.

El tercer elemento reiterado se refiere al momento cuando el antecesor o antecesores pioneros ingresan al circo. Dicho acto resulta significativo por ser el que simboliza la entrada a un nuevo estilo de vida, por ser la primera vivencia corporizada como circense, por ser la primera expresión de nomadismo. Se retoma a Pieras y a Esqueda, quienes respectivamente mencionan el escape de casa de su tatarabuelo y la venta de todos los bienes para probar suerte en el circo. En el mismo tenor, Hernández (entrevista, 2015) relata que su abuela siendo todavía una adolescente, huye de casa para irse con su abuelo al circo.



Fotografía 3.3 (Archivo familia Atayde)

Como cuarto elemento se toman las condiciones del inicio circense. En la mayoría de los relatos se narra un inicio familiar en el circo desde las actividades y situaciones menos visibilizadas, ya fuera en circos propios o ajenos. De igual, forma son reiteradas las narraciones de las dificultades y carencias que se vivieron al fundar un circo propio. En todos los relatos que presentan dicho elemento también se mencionan prácticas y espectáculos muy austeros y sencillos.

Se debe resaltar que las primeras presentaciones carecían de la ahora característica carpa del circo. Aunado a la falta de carpa, los aparatos de trabajo se elaboraban con materiales de segunda mano. Al retomar las diferencias entre circo y maroma del apartado contextual, éste periodo de inicio muestra un proceso de transición, en el que se transita de ser un espectáculo de maroma a uno circense. Se puede hablar entonces de un inicio tanto humilde como familiar de los circenses. Por ejemplo, Socorro Morales (entrevista, 2015) expresa ampliamente tanto la inclusión familiar en el inicio, como las carencias y dificultades que vivían:

[Mis padres] empezaron desde muy pequeños trabajando en las haciendas con una “volandita”⁴⁹ a lo que la gente les daba. Así se acostumbraba en esos años. Primero trabajaron junto a mis primeras hermanas, a las que ya no conocí porque murieron. Ellas trabajaron desde los tres años. Ya después empezamos a salir a trabajar con un redondelito con mechones⁵⁰, con una lámpara de esas de los billares, chupones creo que les nombraban. Así fue como empezamos toda la familia Morales. De allí en adelante fue creciendo el circo (Morales, entrevista, 2015).

Por otro lado, en el relato de Saúl Vertti se expresa muy breve pero certeramente la situación de austeridad del inicio circense cuando menciona que “el circo Vertti era una maleta, un bulto con dos mecatitos, es más, dicen que viajaba en un burro” (entrevista, 2016). Se retoma nuevamente a Pieras (entrevista, 2015), con la particularidad de que en su relato, el fundador se aventura por su cuenta al circo, para finalmente regresar por su familia e incluirla en sus sueños de fundar un circo propio. Ella también menciona las carencias básicas que se vivían cuando recuerda las historias de sus tías abuelas, las cuales tenían que pedir agua en las viviendas cercanas al circo para poder bañarse.

⁴⁹ Se refiere a un acto muy sencillo de acrobacias aéreas.

⁵⁰ Se refiere a pedazos de tela que usaban como cuerda para sujetar el redondel y otros aparatos de circo.



Fotografía 3.4 Tejiendo la carpa (tomada por el autor, 2016)

Como se ya se mencionó, se pudo observar el inicio de algunos nuevos integrantes del circo. Es cierto que la situación para ellos pudiera no ser tan dura como la de los primeros circenses, pues entran a una comunidad consolidada que puede brindarles algún apoyo, sin embargo se encontraron algunas coincidencias. Si los nuevos circenses no cuentan con una casa rodante propia, suelen dormir en el asiento trasero de alguno de los vehículos, en la caja de algún remolque, debajo de alguna de las carpas y si tienen suerte en alguna casa rodante destinada para los trabajadores. Para bañarse tienen que armar una cerca con mantas entre las cajas de los remolques y lavarse a cubetazos. A su vez las actividades con que inician suelen ser las menos conocidas y asociadas al circo desde el exterior, las cuales suelen ser la repartición de publicidad, encargarse de los sistemas eléctrico, de sonido, de los problemas mecánicos, así como conseguir agua, limpiar el circo y hacer preventa de boletos.⁵¹

Es relevante mencionar que en cuanto a la estructura⁵² de desarrollo, el origen es igual en todos los relatos que lo presentan. La principal diferencia recae en el lugar de inicio espacial. Al inicio de la investigación se creía que dicho origen sería en México para todos los casos, pero en las entrevistas se encontraron casos con origen en Europa y Argentina. Dicha

⁵¹ Con esto no se quiere decir que solo los nuevos trabajadores se encarguen de dichas actividades, o que los demás integrantes no las realicen.

⁵² Inicio humilde local, hasta consolidar al espectáculo y a la familia lo cual permitía hacer giras por el extranjero.

particularidad puso en duda el criterio geográfico usado en el marco contextual. Sin embargo, en las mismas entrevistas se encontraron expresiones de adscripción identitaria a México.

En consecuencia, se decidió tomar en cuenta dichos relatos para la construcción de la historia de vida de la familia circense. Por ejemplo, en el caso de Hernández (entrevista, 2015), el fundador de su familia llega de España a Sudamérica en una compañía de saltimbanquis. De igual forma, les tomó dos generaciones cruzar todo Centro y Sudamérica para llegar a México y autodesignarse como una familia circense mexicana. A su vez, Esqueda menciona que el fundador de su familia era español. En ese mismo tenor, Vertti remonta el origen de su familia a la juventud de su abuelo y coincide con el origen europeo. Sin embargo retoma el arraigo mexicano cuando menciona: “Con descendencia⁵³ italiana, pero ya somos más mexicanos que nada” (Vertti, entrevista, 2016).

Estos casos de diferencia espacial en el origen, son significativos para el entendimiento del patrimonio circense desde las perspectivas territoriales de Ashworth y otros, pues tras una aproximación superficial desde dichos razonamientos y al tomar en cuenta el nomadismo circense, se pone en duda el estatus del circo como patrimonio cultural.

Lo anterior plantea la discusión del anclaje territorial circense, es decir, la imposibilidad de ligar al patrimonio cultural circense con un lugar determinado. Primeramente se parte de la memoria circense vista como memoria social, como un constructo social que sus productores consideran patrimonio cultural. Entonces, la memoria circense se expresa en los relatos individuales recabados (previamente expuestos) y a su vez de las expresiones de arraigo e identidad de los mismos, de los cuales se ha podido identificar un consenso identitario territorial aunado a la auto adscripción nómada. Hasta este punto se mantiene la contradicción entre la perspectiva teórica y el objeto de estudio.

No obstante, al observar y continuar el análisis de lo anterior desde la perspectiva de patrimonio cultural globalizado de Skounti y de la noción de arraigo⁵⁴ expresada por Hernández (entrevista, 2015) cuando habla sobre el circo mexicano y el arraigo a éste. Resulta

⁵³ Se refería a ascendencia.

⁵⁴ Explica el arraigo al decir: “se es de donde uno se siente que” es por esa auto adscripción que la gente se arraiga al circo. “Más que en un lugar, en el circo, porque el circo se mueve de lugar” (Hernández, entrevista, 2016).

claro e incluso lógico entender que el nomadismo circense sería impropio al argumentarlo como característica que imposibilita el arraigo identitario a un lugar específico, ya que la sujeción material y territorial se presenta en el circo al verlo como una arquitectura, como un lugar de memoria establecido en el imaginario circense a partir de la edificación de las carpas y del acomodo organizado que se hace de los mismos en lugares geográficos cambiantes. Se comprueba lo anterior en concordancia con el desarrollo cultural que se tomó de Eguizabal y Revollo en el segundo capítulo para organizar y explicar el contexto histórico circense a partir del circo moderno.

Por otro lado, durante las entrevistas, en específico cuando los entrevistados narraban su origen circense, fue posible percibir a los relatos mismos como actos de memoria, como un intento por preservar el pasado que se manifiesta en los relatos individuales. Es decir, es la enunciación de la memoria arraigada en los circenses a través de la historia oral, constituyéndola de esta forma como memoria viviente que trasciende a la familia. En suma, se pudo encontrar que no obstante las diferencias en los relatos y desde una perspectiva general, éstos resultan expresiones compartidas del pasado. Retomando a Robertson, a través de la conexión que los entrevistados y a su vez la familia tienen con el pasado, se construye el patrimonio cultural circense a partir de los relatos y de las prácticas de estos, las cuales en su conjunto se consideran medios y estilos de expresión y de vida. Es decir, es un proceso que constantemente transforma en patrimonio cultural a los recuerdos, a las prácticas y a las formas en que el grupo y los individuos las expresan.

Si bien lo desarrollado en los cuatro puntos de este análisis se toma como expresión de memoria, en el sentido de que se entiende como un producto cultural construido a lo largo de la historia del grupo. Éste apartado permite comenzar a entender al circo como una construcción social de patrimonio cultural en el sentido expuesto cuando se desarrolló la perspectiva de Ashworth y otros. Dicha construcción permite dar cabida a las nociones de arraigo, pertenencia y adscripción que se toman para entender el siguiente punto de este apartado. Siguiendo el hilo teórico, a partir de las memorias individuales expuestas, se pudo encontrar las suficientes relaciones en las narrativas para, en atención a Erll, construir una versión compartida de la memoria aunque existan diferencias entre los relatos individuales.

3.3 La educación circense

Se encontró en los relatos que, después de que las familias consolidaran sus circos, se presentaban periodos de relativa estabilidad económica que permitían la expansión familiar y ampliar el alcance de las giras artísticas fuera del país. Dicha consolidación se expresó a través de la exitosa administración de algún circo propio (en el sentido planteado por Revolledo, en diferenciación con la maroma) o de las numerosas ofertas de trabajo en diversos circos (nacionales y extranjeros) por los actos familiares. La expansión familiar se entiende como la inclusión de otros núcleos familiares así como el nacimiento de nuevas generaciones. Dicha expansión trajo la necesidad de enseñar a los nuevos circenses.

Como se pudo apreciar en los relatos y la observación, la enseñanza de las artes circenses fue y sigue siendo oral y familiar principalmente. Respecto a la educación básica, una de las entrevistadas (Vargas) es reconocida oficialmente como maestra en el circo donde habita por parte del Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe). Conafe, a través de su programa de Educación Comunitaria, permite el acceso a la educación de la población en circunstancias de difícil acceso a la oferta del sistema educativo regular.⁵⁵ Aunque el programa fue diseñado y está orientado a la población indígena, rural, migrante o con capacidades diferentes también incluye a los circenses.

Dichas clases se imparten en horarios que el circo y el maestro convienen, de igual forma siguen un programa preestablecido. Lamentablemente no fue posible presenciar alguna de estas clases. De los circos visitados solo dos estaban en el programa y uno de esos dos, acababa de perder al maestro y estaba esperando un remplazo. Mientras esperaban, algunas de las madres de familia intentaban impartir clases por su cuenta para que los menores no perdieran el ritmo de estudios. En los circos que no contaban con el programa, se encontró que los padres o los abuelos eran quienes enseñaban a leer, escribir y realizar cuentas básicas a los menores.

Respecto a la enseñanza de artes y conocimientos circenses, se encontró reiteradamente que es el padre quien suele decidir en primera instancia qué acto aprenderían los hijos (lo más común es que la descendencia aprenda a hacer todas las actividades circenses, para finalmente

⁵⁵ “Educación comunitaria”, Comisión Nacional de Fomento Educativo, *SEP*, en <http://www.conafe.gob.mx/educacioncomunitaria/Paginas/organizacion-servicios.aspx>

realizar las de su preferencia o en las que destaque). Por ejemplo, Magdalena Guillaumín (entrevista, 2015) comenta las dificultades que pasó para aprender los actos que más le gustaban (actos de payasos y doma de perros) porque su padre quería que aprendiera actos de equitación clásica.

Por su parte Emilio Meráz (entrevista, 2015) comenta que su padre seleccionaba el acto que cada uno de sus hermanos iba a aprender, pues se consideraba que tenía buen ojo para descubrir las cosas que se le facilitaban a cada uno de sus familiares. Julio Macías Montalvo (entrevista, 2015) coincide con esta designación familiar cuando comenta que su padre quería que él aprendiera el acto de pulsadas.⁵⁶ De igual forma también comenta que los demás integrantes de la familia lo presionaban para aprender equilibrios. En estos relatos se encontró que las designaciones del aprendizaje fueron una arbitrariedad de los padres en aras de continuar los actos familiares y de brindar una base sobre la cual se puedan desarrollar otros actos.

De igual forma, en las primeras generaciones la enseñanza familiar fue en un sentido más nuclear (de padres a hijos), cosa que a la fecha prevalece. En el relato de Romeo Alegría es posible apreciar este tipo de reproducción cuando expresa: “El que me enseñó fue mi padre; él fue quien me enseñó lo del trapecio. *¿Y [quién le enseñó] a tu padre?* Mi abuelo, a mi abuelo mi bisabuelo” (entrevista, 2015).

En el relato de Meráz se expresa que el aprendizaje fue a través del padre y del abuelo. Vertti por su parte coincide que aprendió de su padre, que éste le enseñó todo lo que sabía, y que a su vez él le estaba enseñando a su hijo. Hernández, por otro lado, liga en su relato la identidad circense con el aprendizaje de algún acto: “Mi Madre me dijo –si eres de circo, aunque sea un acto pequeño, pero lo tienes que realizar– Entonces comenzó a enseñarme, me llevó de la mano y así fue que aprendí” (entrevista, 2015).

Para finalizar este punto, Alejandra Atayde menciona que aprendió de su padre, no precisamente actos artísticos pero sí circenses (desde su punto de vista) a pesar de considerarse principalmente administrativos, ella relata: “He aprendido de mi padre desde cómo guiar un circo y como operarlo” (entrevista, 2016). A su vez, para complementar la cita anterior, es

⁵⁶ Equilibrios de manos y cabeza.

relevante mencionar que el padre de Atayde, así como su abuelo, fueron quienes enseñaron *clowning*⁵⁷ al autor de esta tesis (el cual se negaba a aprender, pero por decisión del abuelo y apoyo del padre se accedió) al igual que a su hermano.



Fotografía 3.5 (Archivo familiar Atayde)

Sin embargo, una vez que la familia creció se comenzó a aprender por medio de otros familiares y de los artistas que se iban uniendo al circo, es decir, la enseñanza pasó de ser nuclear a ser general, a todo el grupo circense. Esqueda menciona que aprendió acrobacias y contorciones de una tía. A su vez comenta que esa tía aprendió por medio de sus padres y abuelos. Por su parte Heinecke (entrevista, 2015) precisa que aprendió de su esposo y de un amigo, ambos artistas circenses. Guillaumín, en ese sentido, relata que una entrenadora cubana le ayudó a aprender su primer acto de perros amaestrados y que posteriormente aprendió a ser payaso por medio de su esposo y de un grupo de payasos que llegó al circo de su familia.

⁵⁷ Se refiere al arte de ser payaso, entiéndase desde entradas y ejercicios básicos para un payaso, hasta el estilo y la estética de presentación (maquillaje, vestimenta, forma de comunicarse, actitud al presentarse en pista).

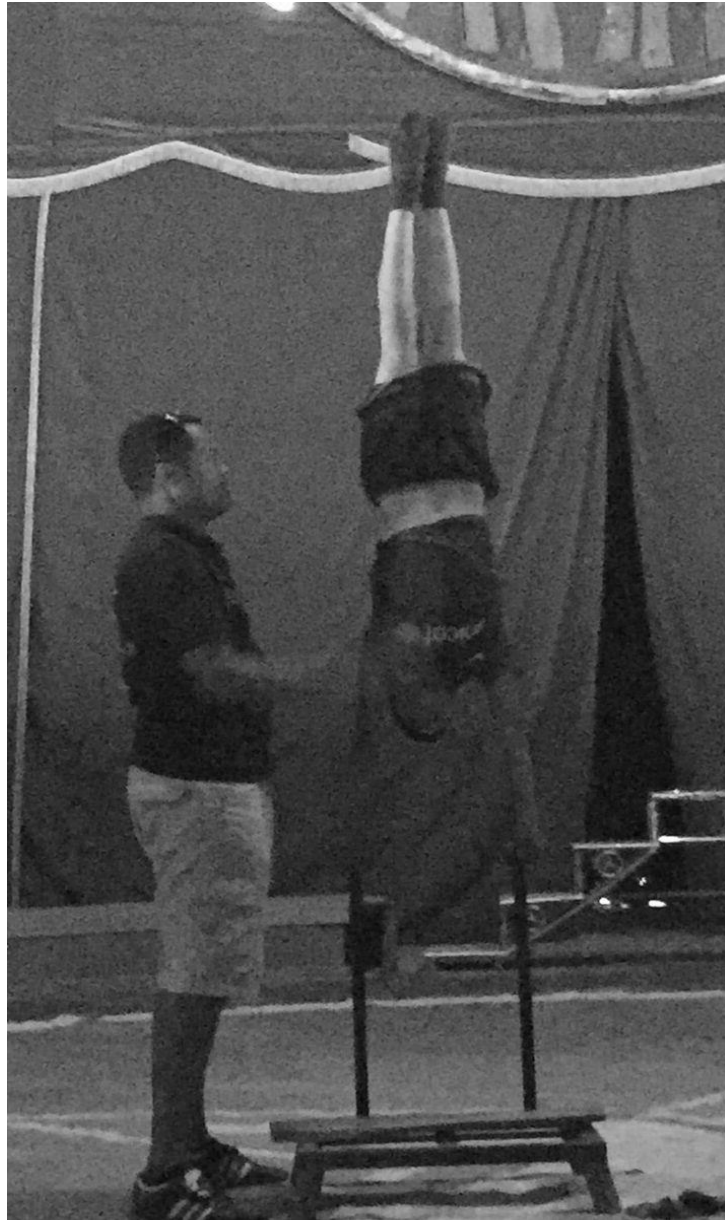
Respecto a lo anterior, durante el trabajo de campo se pudo observar el entrenamiento de dos niños circenses. Como los padres de estos niños suelen tener actividades administrativas durante las mañanas, normalmente, un maestro, también artista del circo, enseña a los niños la técnica básica para hacer equilibrios y los ejercicios necesarios para fortalecer el cuerpo.



Fotografía 3.6 Primeros vuelos (tomada por el autor, 2015)

Durante el entrenamiento era común que pasaran los padres (también expertos en dichos ejercicios) y comentaran sobre el desempeño de los menores al igual que precisaran correcciones con el maestro. Había otro maestro (Alegría) en ese circo que entrenaba a una niña en un acto de trapecio. Los entrenamientos, solían comenzar con bromas entre los niños y los maestros mientras realizaban ejercicios de calentamiento, posteriormente practicaban algo de flexibilidad. Una vez realizados los primeros ejercicios pasaban a practicar con los aparatos de los actos que estaban preparando. La niña subió a un trapecio bajo y el niño comenzó a equilibrarse con una tabla sobre un cilindro. El niño pasaba de mantenerse inmóvil sobre el cilindro a bailar encima de éste intentando no caer de la tabla, conforme iba tomando mayor control y seguridad apilaba más cilindros y tablas. Su máximo en ese entrenamiento fueron tres cilindros y tres tablas, de igual forma intentaba saltar una cuerda mientras se equilibraba. La niña por otro lado empezó equilibrándose en el trapecio mientras éste estaba inmóvil,

primero sobre los dos pies sin sujetarse con las manos de las cuerdas, pasaba a equilibrarse con un pie, luego arrodillada sobre el trapecio y finalmente de cabeza. Una vez los realizaba, repetía los mismos ejercicios pero con el trapecio en movimiento, posteriormente realizaba transiciones de posturas de equilibrio, de estar sentada pasaba a estar de rodillas, luego se ponía de cabeza, finalmente mientras estaba de rodillas, intentaba levantar con la boca un pañuelo sujeto al trapecio. Todo el entrenamiento duró aproximadamente dos horas.



Fotografía 3.7 Ganado resistencia (tomada por el autor, 2015)

Regresando a las entrevistas, Atayde comenta que aprendió sus actos por medio de una familia de artistas cubanos que los acompañaban en el circo. Aunado a lo anterior, Macías Montalvo (entrevista, 2015) coincide en la enseñanza nuclear cuando comenta “casi siempre es el papá el que te entrena”. De igual forma agrega que “en ocasiones hay maestros que nos enseñan” refiriéndose a otros artistas circenses que tienen facilidad y paciencia para transmitir conocimientos y técnicas. Durante el trabajo de campo fue posible encontrar a dos artistas circenses reconocidos como maestros, los cuales, aparte de participar en el espectáculo se encargaban de enseñar diversos actos a quien se los pidiera. En el relato de Alegría (uno de los maestros observados), este menciona: “Hace diez años me retiré de trapecio, por lo que ahora me dedico a ensayar niños para la nueva generación. También participo en la función con mi acto de la oruga”⁵⁸ (entrevista, 2015).

Es relevante mencionar (como se vio anteriormente en el relato de Atayde) que el aprendizaje no se limita a las artes circenses o a las técnicas de los ejercicios presentados en la pista durante el espectáculo. Dichas enseñanzas alcanzan la forma de vivir y ver al circo, a la familia y todas las actividades realizadas en el circo. Por ejemplo, Atayde cuando narra su aprendizaje con los maestros cubanos, menciona:

Aparte de enseñarme, me dieron un mensaje muy padre. Me dijeron que cuando uno hace algo, lo tienes que hacer por gusto, porque le tienes amor. Que cuando trabajas en el circo, tienes que preocuparte por cada espectáculo, ya sea que tengas problemas personales o estés indispuesto, tienes que hacerlo bien, porque la gente quiere ver un show. Que hay que dar lo mejor de uno en cualquier circunstancia que tengas. Y siempre estar presentable, contento y mostrarle lo mejor al público (Atayde, entrevista, 2016).

Siguiendo ese hilo de ideas, Macías expresa que de su padre aprendió a ser artista en diferencia a ser maromero. En ese punto, se refiere al profesionalismo y al estilo de ejecución de un acto. De acuerdo con el relato de Atayde, Macías menciona que su padre le enseñó a “respetar a la gente y a tu acto. Siempre salir a hacer el acto ya sea que llueva, truene o relampaguee. Tienes que presentarte en la pista sin salir enojado. Debes salir a hacer lo que tengas que hacer con el gusto de hacerlo” (entrevista, 2015). Posteriormente para

⁵⁸ En dicho acto, el artista viste un traje voluminoso que cubre todo su cuerpo, semejante a un acordeón. El traje cuenta con cuatro extremidades tubulares muy largas, las cuales el artista mueve en coreografía con la música, realiza diversas figuras, para finalmente salir del traje y dejar de la pista.

complementar la idea agrega: “eso se lo inculqué a mis hijos. Tengo un hijo que trabaja y ensaya todos los días y dice –tiene que salir bien, si no, ¿para qué lo hago?– (entrevista, 2015)”.

A partir de observar la transmisión de saberes, técnicas y memorias circenses, fue posible percibir cohesión dentro la familia circense. Esto a través de la expresión de un consenso social de valores universales, lo cual recordando a Ashworth y otros, se relacionan con la visión identitaria y de construcción social del patrimonio cultural. Por otro lado, las enseñanzas de las artes y valores circenses, al presentarse como prácticas que al momento que se relatan o practican incitan al recuerdo, de igual forma es posible entenderlas como cultura objetivada. Como la memoria cultural que los circenses, al tomarla como un deber de recordar, al practicarla se constituye como patrimonio cultural (en el sentido de Hartog). Es decir, los circenses consideran su memoria cultural como un deber de recordar que al momento de practicarla y transmitirla se vuelve patrimonio cultural, de igual forma que la presentan todos los días en la pista y perciben cotidianamente como tal.

Cuando en los relatos se mencionó que según se iban expandiendo la familia era más fácil aprender otras artes circenses, se regresa al análisis de la designación que Skounti otorga al patrimonio. En otras palabras, el circo y las artes circenses se entienden como patrimonio al reproducirse y poder ser reproducidas en todo el mundo. De igual forma, las artes circenses se encuentran ancladas al cuerpo humano, en el sentido de que los mismos artistas son los trasmisores y reproductores del conocimiento y de los movimientos coreográficos que comprenden a las artes circenses.

Asimismo, en los relatos de aprendizaje de los valores, fue posible apreciar un proceso que crea y transmite significados a partir de la memoria de los individuos, a partir del recuerdo de sus vivencias y a partir de la retórica que construyen con esas vivencias y memorias. Como en el caso de los relatos de Macías y Macías Montalvo (padre e hijo respectivamente), los cuales cuentan con coherencia respecto al proceso de transmisión de significados. Sin embargo, presentan diferencias en la construcción y enunciación de los mismos. En el caso de Macías, la creación de significado se daba en su idea de realizar los actos circenses por gusto, aunque no salieran, mientras que en la creación de Macías Montalvo los actos se realizan con gusto para que salgan bien.

Se continúa con el análisis desde la óptica del patrimonio como experiencia y *performance*. En el relato de Macías Montalvo, se encontraron indicios que permiten entender la constitución de las artes circenses como patrimonio hasta que son aprendidas y mientras se ejecutan, “No se explica, tienes que verlo” (entrevista, 2015). De igual forma cuando habla de lo que busca expresar con su ejecución, da importancia a la transmisión de su pasión por el circo y el que la audiencia lo perciba, al respecto dice:

tu sonrisa lo dice todo, tú forma de presentar el acto. También con la música que es algo muy fuerte, muy poderoso, te da a entender muchas cosas. En mi acto, si soy muy expresivo con lo que hago, me dicen que parece que salgo loco a trabajar. Yo trato de darle a la gente, yo debo de expresar mi trabajo, lo que me gusta, que la gente se dé cuenta que disfruto lo que estoy haciendo, yo trato de expresar eso (Macías Montalvo, entrevista, 2015).



Fotografía 3.8 (Rut Atayde, 2013)

Durante el primer periodo de campo, fue posible participar en el festejo de un cumpleaños de un miembro de los circos visitados. A dicha reunión asistieron la mayoría de los integrantes del circo circo, así como artistas y empleados de circos que se encontraban en poblados cercanos. Lo relevante sobre este punto de dicha observación, fue la participación que se tuvo en una de las pláticas entre varios circenses jóvenes. La plática a grandes rasgos, se centraba en quien representaba de mejor forma la identidad circense en función de su calidad técnica en la pista, así como por la variedad de disciplinas artísticas que se dominan. La discusión llegó al punto en que la mayoría de los participantes comenzaron a subestimar y por ende a bromear sobre la actividad de uno de los jóvenes porque no se desempeñaba en la pista, su principal actividad era asistir al publicista, al electricista, al sonidista y al carpista.⁵⁹



Fotografía 3.9 Tejiendo la carpa 2 (tomada por el autor, 2016)

⁵⁹ El carpista es el encargado de administrar y mantener los materiales de la carpa del circo así como dirigir su armado y desarmado cada que el circo migra.

Después de varias bromas, la discusión llegó a oídos de algunos circenses de mayor edad, los cuales intervinieron al cuestionar a los jóvenes sobre su calidad de circenses si “nunca habían armado una carpa” o “preparado un pueblo”⁶⁰. Lo anterior hace alusión a una identidad circense holística, la cual se expresa en un ejercicio integral del estilo de vida circense, así como al reconocimiento de todas las actividades del circo como *performance* circense y como patrimonio cultural del grupo.⁶¹

De igual forma se entiende a los fragmentos analizados de los relatos de Macías y de Atayde así como las expresiones observadas durante el trabajo de campo desde la perspectiva de patrimonio como *performance*. En el caso del primero cuando narra que su padre le enseñó a ser artista, en el sentido de que debía expresar su identidad circense en contraposición con la de maromero, a través de la forma en que se expresaba en la pista y presentaba su acto. En el caso de la segunda, cuando relata que su función en el circo y en la familia (también lo menciona cuando toca el tema de las enseñanzas de su padre) es la de administradora del mismo, pues a través de dicha actividad transmite los valores familiares.

Es decir, derivado del patrimonio como experiencia surge el patrimonio performativo (entiéndase la posesión, administración o conservación del patrimonio, la práctica del mismo como un estilo de vida, así como la ejecución de prácticas para una puesta en escena), a través del cual es posible catalogar como patrimonio a las prácticas circenses (consideradas como tal por los mismos sujetos) menos visibles, pero igual de relevantes y presentes en la cotidianidad circense como las prácticas artísticas. De los puntos anteriores se puede entender que el patrimonio cultural se expresa en la identidad circense a través de la vivencia de experiencias, la práctica de actividades circenses y la dramatización que se hace de las mismas. Cabe mencionar que lo anterior no excluye a los no circenses de experimentar dicho patrimonio cultural a través de la asistencia a las funciones y a la apreciación del *performance* de los circenses.

3.4 Nada es como antes

⁶⁰ Es relevante mencionar que este tipo de argumentos son bastante comunes durante las discusiones entre circenses.

⁶¹ Más adelante se expresa la percepción de que se está perdiendo esa noción de identidad circense.

En los relatos y en la observación fue posible encontrar comparaciones que los entrevistados hacían del pasado y de las cosas que recordaban con las que estaban viviendo. En esas comparaciones, se identificaron manifestaciones individuales que resultaron ser memorias compartidas entre los entrevistados y los grupos familiares observados. Dichas comparaciones y remembranzas buscaban dar sentido a la situación y a las condiciones que la familia circense estaba viviendo en México al momento de realizar esta investigación. Es relevante mencionar que cuando se recabaron los relatos, se pudo apreciar que había cierto conflicto para decidir las cosas que se iban a recordar sobre los actos de doma una vez pasado el proceso de asimilación de la prohibición del uso de animales.

Al momento de realizar las entrevistas, los circenses comentaban que estaban pasando por situaciones que ponían en peligro la continuidad de sus familias en el circo. Ya que existía mucha incertidumbre sobre la definitividad de la prohibición del uso de los animales, pues comenzaban a otorgarse amparos a algunos circenses y no se tenía certeza si la prohibición era únicamente sobre la participación de los animales en el espectáculo o si también se refería a la tenencia de los mismos en el zoológico ambulante.



Fotografía 3.10 (Rut Atayde, 2013)

Primeramente mencionaban que por la inseguridad, la difícil situación financiera del país y la mala publicidad que han padecido los últimos años, muchos artistas decidieron migrar a circos extranjeros, dejando a los circos que continúan en el país sin opciones para renovar sus espectáculos. En las palabras de Macías: “El circo en México se está perdiendo, se está extinguiendo porque todos los artistas están migrando, porque está muy difícil la situación [económica y de seguridad] aquí en México” (entrevista, 2015).

Se complementa la idea con los comentarios de Atayde: “Desgraciadamente [el público] lo ha devaluado un poco, [por] la mala publicidad que se le hizo. Personas ajenas al circo que no tienen conocimiento nos han atacado; entonces la gente ha dejado de creer un poco en el circo” (entrevista, 2016) y Meráz: “Se empieza a ir la gente que es lo importante del circo” (entrevista, 2015).



Fotografía 3.11 ¿Dónde está el público? (tomada por el autor, 2015)

Durante los dos periodos en que se realizó el trabajo de campo, la enunciación de los problemas que vivían los circenses estaba presente en la gran mayoría de las conversaciones

que se presenciaron. Bastaba que alguien preguntara “¿Cómo han estado?” para que comenzara la enunciación de las difíciles circunstancias en que se encontraban. Frases como “de la chingada”, “llevándola a medios chivos”⁶², “sacando la función con media compañía” marcaban el tono que tendría gran parte de la conversación. Como se expresó en las citas anteriores de Atayde y Macías, había dos problemáticas que rápidamente acaparaban los comentarios de todos, la situación económica y la mala reputación adquirida tras los ataques mediáticos que los circenses consideran haber sufrido.

Sobre la situación económica, las principales quejas versaban sobre el incremento de precios de los bienes básicos y como consecuencia de lo anterior,⁶³ la inasistencia del público. Era bastante frecuente escuchar “los pinches gasolinazos nos tienen jodidos” o “la gente no está viniendo ni de gorra”. La situación económica se hacía notar en las visitas de circenses de otros circos. En los circos observados se acostumbra invitar algo de cenar a los visitantes de otros circos al terminar la última función del día, siendo lo más común que se pidan tacos de algún lugar cercano y mientras se esperan, tomar café con pan dulce o algún bocadillo. Incluso en los tiempos de mayor éxito, era común que se organizaran comidas para todos los integrantes del circo, así como para compañeros de otros circos cercanos geográficamente. Durante la observación, cada vez fue más común que sólo se pudiera ofrecer café o alguna otra bebida sencilla a los invitados. Dicha situación pudiera parecer superficial pero, refleja el ánimo, la situación de los circenses y su anhelo por el pasado. La situación económica ha afectado el ejercicio de la hospitalidad, una característica muy apreciada y practicada en la cultura circense.

Aunado a lo anterior, fue recurrente la mención de la falta de animales por la entrada en vigor de la prohibición del uso de animales en circos. Sobre ese tema, Jim Garner (entrevista, 2015) expresó que él como domador se quedó sin trabajo, que la prohibición ha inutilizado el conocimiento que esperaba heredar a sus hijos y que la ausencia de los animales había provocado que la audiencia en el circo donde vive cayera en un 50%. En ese sentido, Vertti comenta que como circenses están batallando con todo, con el clima, con la inasistencia del público y finalmente con las autoridades que les han quitado a los animales. Al respecto

⁶² Se refiere a cubrir sólo la mitad del sueldo a todos los integrantes del circo.

⁶³ Según el entendimiento circense.

Atayde complementa cuando explica que el público decide dejar de ir al circo al percatarse de la ausencia de animales.

Por otro lado también fue común la comparación del actuar de las familias circenses en el pasado con el de las actuales. Macías hace esas observaciones al igual que menciona el caso de los animales: “Ahorita es muy difícil que llegues a un circo y los artistas estén ensayando. Eso ya no existe, tal vez en circos pequeños [...] Se va extinguiendo. Ahora que quitaron a los animales, creo que va [a] volver el circo antiguo otra vez. Se va a necesitar ensayar y hacer actos” (entrevista, 2015).

En el mismo sentido, Alegría aborda la pérdida de las artes circenses, dejar de practicarse como se hacía en el pasado. En específico, cuando habla de los actos de payasos dice: “[Antes] se pintaban muy diferente y el vestuario no era igual, eran cuatro, cinco o hasta seis payasos y te hacían reír” (entrevista, 2015). Se reitera el relato de Atayde cuando comenta que los artistas circenses “de alguna manera eran más disciplinados en los tiempos de antes, se preocupaban más por su acto, su función [...] porque los actos eran grupales, ahora sólo son solistas. Eran mucho más bonitos cuando era niña” (entrevista, 2016).



Fotografía 3.12 (Archivo familiar Atayde)

Hernández al respecto menciona que “la gente de circo antes sabía hacer de todo, ya no es como antes, ahora [los artistas] se limitan a hacer un acto o tres si tienen mucha suerte” (entrevista, 2015). Se pudo observar esta percepción que los circenses de mayor edad tienen de los más jóvenes, lo cual consideran como una pérdida de sus tradiciones, como una fragmentación de los que ellos entienden como propio de los circenses. Es decir, toman dicha situación como una merma en el conjunto de prácticas y saberes que reconocen como herencia de sus antepasados y tienen la esperanza de pasar a los jóvenes, en otras palabras se entiende como la puesta en peligro del patrimonio circense.

Por su parte Morales hace énfasis en que antes tenían que hacer su propio equipo de trabajo pues “uno se compraba una franela y ¡órale! a coser como se pudiera con unas agujas grandotas” (entrevista, 2015). En ese sentido Meraz (entrevista, 2016) recuerda que su padre les platicaba de circos mucho más grandes que los de ahora, circos que incluían juegos y teatro aparte de la función de circo.

Al tomar los fragmentos anteriores como base de argumentación, se considera que la cultura circense es vista como un bien cultural en peligro, al menos desde la perspectiva de los integrantes de la familia circense. De lo anterior, y retomando las ideas de Lowenthal y de Hartog, se considera que se está formulando un consenso colectivo por parte de los circenses, el cual idealiza el pasado y lo que se recuerda de éste con la finalidad de proteger lo que todavía no se pierde y rescatar lo que sea posible de las prácticas que se han ido perdiendo. Al respecto, se pudo observar algunos esfuerzos individuales por preparar y presentar actos (castinac⁶⁴ y charivari⁶⁵) que ya no son comunes en las pistas por su alta dificultad, exigencia física o ser actos colectivos.

En los relatos resulta evidente la presencia de dicho anhelo por el tiempo de los ancestros o de cuando se tenía juventud. Dicho anhelo se entiende como el proceso de patrimonialización del que habla Skounti, en el cual se rescatan elementos culturales perdidos, abandonados o desaparecidos, con la particularidad de que las prácticas circenses se

⁶⁴ Es similar al acto de pulsadas en parejas, con la diferencia de que los artistas cuelgan de las alturas.

⁶⁵ Es un acto colectivo donde los artistas brincan y se deslizan sobre una mesa. También se usa ese término para referirse al saludo que realizan todos los artistas cuando salen a despedir la función.

mantienen en ese periodo de peligro, donde pueden escapar de un momento a otro de la memoria y de los actos de sus practicantes.

De igual forma, al reiterar la visión de patrimonio como *performance* que plantea Smith, éste regreso o anhelo del pasado se entiende como un intento de enfrentarse al cambio que el contexto social obliga. Dichos fragmentos de relatos son un claro ejemplo de una reinterpretación de la relación pasado/presente y de los significados culturales que dicha reinterpretación provoca. Dentro del conflicto que implican dichas reinterpretaciones, sobresale la necesidad de establecer una nueva forma de pensar el circo por parte la familia circense, una forma que pueda continuar el proceso cultural que atraviesa el patrimonio de las mismas, la cual concilie las reinterpretaciones mencionadas con el contexto socio temporal que se vive. Es decir, que desde dicha perspectiva teórica es posible comprender el proceso del patrimonio circense y preservarlo como tal una vez superada dicha coyuntura.

3.5 El circo y la familia

Se considera necesario explorar las nociones de circo y familia que se expresaron durante los relatos y se percibieron en la observación. Durante la investigación, dichas visiones dictaron el diseño metodológico así como el concepto de familia a usar.

De los primeros hallazgos⁶⁶ de la investigación se tiene a la noción de familia extendida que se plantea en el capítulo teórico. En primera instancia se consideraba una visión de familia nuclear que comprendía solamente padres e hijos, correspondiente al análisis de la historia de vida de una familia circense específica que se planeaba realizar. Fue después de escuchar el relato de Morales y de participar en varias reuniones que se concientizó la noción de familia extendida, como comunidad. Ella relata que desde su juventud convivía y conocía

a toda aquella familia, somos todos como familia. Nos juntábamos en aquellos tiempos. Se acostumbraba que los invitáramos a cenar. Llegaba un compañero de circo y ponían las mesas, corríamos y poníamos el café, ahí convivíamos todos. Si somos como una familia todos los circos, somos compañeros. Éramos una familia porque nos veíamos todos como familia [...]

⁶⁶ A título personal del autor como integrante de la familia circense, siempre se tuvo presente dicha visión de la familia, pero fue hasta que se observó desde una perspectiva externa como investigador, que se pudo apreciar sus alcances y significados.

Para mí sigue siendo porque somos familia, compañeros de circo y debemos apoyarnos todos (entrevista, 2015).

Se reitera lo comentado en el punto anterior del presente capítulo cuando se tocó el tema de las dificultades económicas. Se pudo presenciar las prácticas que relata Morales en los cuatro circos visitados, incluso en las ocasiones en que el investigador era el único “visitante”⁶⁷ en ese momento. Durante dichas sucesos, aparte de los temas de conversación que ya se comentaron previamente, era común que se preguntara por la situación de integrantes de otros circos, específicamente cosas más privadas o personales (sobre el estado de salud de otros circenses, sobre el éxito o fracaso que están teniendo en circos extranjeros). Se pudo comprender la profundidad de ese elemento comunitario y familiar cuando en una ocasión se pidió que precisaran de qué persona se estaba hablando y la respuesta colectiva fue más o menos así: “sí, Memito, el hijo del Memín que hace fajas con Osorio y anda con tu prima Paola. El hijo de Memo García que se casó con la hermana de mi suegra Guadalupe. Ándale el hijo del Memín y la Bety”.⁶⁸



Fotografía 3.13 (Archivo familiar Atayde)

⁶⁷ Las comillas son por la circunstancia de que, a pesar de que se tenía presencia constante en el circo y se estaba realizando una investigación, el trato recibido siempre fue el que se acostumbra dar a los compañeros de circo.

⁶⁸ No es una cita, sólo es un ejemplo de cómo se relacionan y conocen entre los circenses.

Macías cuando habla de la familia dice que “todos en el circo son como una gran familia” donde todos se “echaban la mano, se apoyaban, querían y protegían” sin condiciones (entrevista, 2015). A su vez Alegría compara a la familia de circo con una colonia donde viven todos juntos. “Acá decimos una familia porque estamos juntos y trabajamos juntos. Por eso decimos que somos una gran familia aunque no somos familia de sangre, somos una familia [...] somos un equipo, somos amigos y compañeros, somos una familia” (entrevista, 2015).

En ese sentido, Garner señala que son como una comunidad donde todos están juntos, con la particularidad de que en casos de fuerza mayor se unen como familia para superarlos. Heinecke, quien se auto designa como nueva circense, presenta una perspectiva externa sobre la familia circense, pero de igual forma coincide con las visiones anteriores al mencionar que los lazos entre la gente de circo son más fuertes en comparación con la gente de ciudad. En ese sentido Vargas menciona que “todos los circos en la República Mexicana y en cualquier país nos conocemos, somos como una hermandad, somos como una sola familia todos los circos en el mundo, somos un mismo corazón” (entrevista, 2015).

A su vez, Macías Montalvo expresa claramente esa visión de familia ampliada basada en vínculos afectivos y de convivencia:

Es que en el circo como que todos son familia, todos se conocen y tratan de llevarse bien, de pasarla bien, de apoyarse y de ayudarse. Por eso lo consideramos familia, porque siempre estamos ahí. Aunque tú no lo conozcas o no tengas algún lazo sanguíneo o familiar, tú te haces familia, porque es más que una amistad en el circo. Es una vida normal pero viajando todo el tiempo (entrevista, 2015).

De lo anterior es imperativo reiterar la noción de memoria como fenómeno social y cultural de Erll, pues a partir de la experiencia que cada entrevistado plantea durante su relato, persiste esa visión que ahora se reconoce como socialmente compartida de la familia circense. Visión que se encontró en todas las visitas realizadas, pero que a su vez resulta inconsciente, como un acto reflejo (lo cual, como ya se mencionó también estaba presente en el investigador). De igual forma se entiende como patrimonio cultural a dicha visión de la familia circense, pues se ha originado de la interpretación de la vivencia circense, la cual produce experiencias generadoras de identidad que se expresan como memorias en el relato de los entrevistados.

Sin embargo, los mismos circenses entienden al circo de muchas formas. Hay quienes lo ven como lugar de arraigo y de memoria, otros como un estilo de vida, finalmente, la mayoría coincide en que el circo lo es todo en la vida porque a fin de cuentas el circo es su vida. Respecto al último punto, Alegría precisa su comprensión del circo como un todo al decir: “Yo nací en el circo y en el circo moriré. Si me retiro del circo me deprimó, como cualquier otro compañero o compañera [...] seguiré en el circo hasta que Dios diga” (entrevista, 2016). Vertti reflexiona sobre el circo al identificarlo con su vida, dado que es donde ha pasado más tiempo, es donde nacieron y fallecieron su padre, su abuelo y es donde le gustaría perecer. En ese mismo tenor Meraz comenta que desde el nacimiento están en el circo “haz de cuenta que la mujer se alivia y se viene al circo” (entrevista, 2015).

Macías Montalvo expresa una visión del circo como lugar de arraigo y de memoria. Expresa que “aparte de que [el circo] es mi casa, mi hogar, donde me crié, es donde he hecho amigos, familia y donde he tenido mis momentos buenos y mis momentos malos. El circo es mi vida” (entrevista, 2016). Desde esta perspectiva, el circo se erige como la respuesta a la una de las principales preguntas sobre el origen identitario: ¿De dónde soy? Lo cual, no presenta novedad ni extrañeza a los circenses.

Del relato de Macías se rescata esa visión de lugar de arraigo del imaginario circense. El entiende al circo como su casa, su vida y su todo. Pero lo más interesante aparece cuando ejemplifica su visión: “Y eso que yo estuve radicado en Monterrey y no pude vivir, no me aclimate sin estar en la función. Hay gente que no es de circo y anda aquí porque le gusta. Aquí en este circo, en otro, es lo mismo” (entrevista, 2015). A su vez, en una conversación posterior con Macías, Macías Montalvo y otros circenses, se tocó el tema del arraigo y la “radicación”, como se referían a quedarse a vivir en algún poblado. Los informantes ya mencionados comentaron sobre su experiencia radicados, donde a pesar de tener trabajo, casa y estudios, al poco tiempo Macías renuncia a su trabajo para emprender un circo propio, el cual trabajó en toda la ciudad el tiempo que tomó a Macías Montalvo terminar la educación básica. Una vez terminados los estudios, dejaron la casa y regresan completamente al circo con los demás integrantes de su núcleo familiar. Por la forma en que se expresaban,

presentaban al circo asemejándolo a la vieja noción de patria⁶⁹, al cual debían volver para continuar la tradición familiar y finalmente estar donde pertenecen.



Fotografía 3.14 Hoy gran debut (tomada por el autor, 2016)

Al retomar la discusión sobre el anclaje territorial, tras revisar estos fragmentos de los relatos es incluso más evidente la categorización del circo como patrimonio cultural en función de las perspectivas territoriales. Pues se han encontrado elementos que reiteran que ese mismo lugar genera identidad y un fuerte sentimiento de arraigo, que se reproduce en uno o más lugares a la vez, siendo un lugar diferente espacialmente hablando, pero el mismo en función de los significados, experiencias, memorias, valores y prácticas que en él se experimentan.

Finalmente, se toma del relato de Pieras la noción del circo como estilo de vida pues textualmente se expresa de esa forma y lo complementa al añadir que “[es] entretenimiento para las personas. Es un espectáculo de entretenimiento, es un arte y una forma de vivir porque

⁶⁹ Por su etimología, tierra de los padres o ancestros, lugar de procedencia.

estás de un lugar a otro. Tu vida es de un lugar a otro y así vives siempre y aprendes desde chiquito” (entrevista, 2016). Esto se entiende como patrimonio cultural en el sentido de Robertson, pues al entender a las prácticas circenses (desde el nomadismo hasta la enseñanza contemporánea de sus artes) como el vínculo que liga la memoria colectiva con la identidad de sus integrantes, resulta en la manifestación de una forma de vivir a través de la cotidianidad recreadora de la memoria.

Adicionalmente se entiende que el análisis realizado de los relatos para construir una historia de vida globalizante de la familia circense, ha sido un proceso de creación, recreación e interpretación de significados al igual que de memorias. Entonces se considera como una expresión del patrimonio cultural en vista de que incluye recuerdos y transmite conocimientos al mismo tiempo que desarrolla y expresa la identidad y los valores circenses.



Fotografía 3.15 Las entrañas de la carpa (tomada por el autor, 2016)

3.6 La historia de vida

A continuación se presenta una propuesta de historia de vida de la familia circense, la cual se considera un prototipo de metanarrativa que generaliza las circunstancias y sucesos no sólo de los informantes entrevistados, también de los circenses que participaron en las pláticas

presenciadas durante el trabajo de campo.⁷⁰ Como se mencionó en el apartado metodológico, la historia de vida se construye a partir de la investigación realizada, tomando en cuenta todos los relatos recabados. De igual forma, se intentó plasmar una narración que se asemeje lo más posible al cómo los circenses relatan sus historias.

La abuela⁷¹ contaba que la familia empezó en el circo cuando el bisabuelo Felipe⁷² se escapó de casa de su madre en Matanzas, Guanajuato, junto a sus hermanos Jesús y Margarita para unirse a un circo que había pasado por el pueblo. Eso sucedió hace como ciento cuarenta años, cuando todavía no se usaban los coches ni la luz eléctrica. Antes de fugarse, iban diario al circo a ver en qué ayudaban o qué aprendían. Aunque la abuela decía que molestaban a Margarita diciendo que ella sólo iba a ver al malabarista con quien terminó casada. Apenas dejaban de ser unos niños cuando decidieron irse a la aventura.

Jesús y Felipe empezaron cuidando a los burros que transportaban los bultos del equipo y levantando las carpas cada vez que llegaban a un nuevo pueblo, mientras que Margarita trabajaba vendiendo entradas y remendando las mantas del redondel del circo. A ellos les apasionaba la pista y su único deseo era salir como artistas. Por tanto ocuparon su tiempo libre observando a los otros artistas y practicando con ellos para desarrollar sus habilidades.

Pasados unos años, regresaron a casa como auténticos artistas circenses dispuestos a cumplir el sueño de presentar su propio espectáculo acompañados de su familia. Su madre doña Ascencia, con algunas reservas, aceptó ayudarles al vender las tierras de cultivo que compró cuando llegó de su natal Italia y administrando el circo una vez inaugurado. Aun con el apoyo de toda la familia los primeros pasos no fueron fáciles. En ese tiempo tenían muchas carencias; debían cuidar el agua lo más posible y, en muchas ocasiones, dependían de la bondad de la gente de los poblados para que les regalaran un poco.

⁷⁰ Se debe precisar que en algunas ocasiones cuando se explicaba la presencia del investigador a los circenses que visitaban los circos observados, era común que entre todos comentaran anécdotas de sus familias. Por la espontaneidad de dichas intervenciones no fue posible guardar un registro que pudiera ser usado para el análisis realizado en los puntos 3.2, 3.3, 3.4 y 3.5. Sin embargo, se usaron algunas notas de esas conversaciones para enriquecer la historia de vida.

⁷¹ Se usa la figura de “la abuela” como el origen del relato o de la información, ya que cuando los informantes hablaban de sus antepasados, siempre lo hacían en referencia a lo que algún ascendiente les había compartido al respecto.

⁷² Se usaron en la historia de vida específicamente esos nombres, en honor de algunos de los máximos exponentes de varias familias circenses mexicanas.

Su primer espectáculo era bastante humilde. Entre toda la familia presentaban unos cuantos actos de acrobacias, un acto ecuestre y un par de entradas cómicas. La gente a veces se iba preguntando si el payaso flaquito, el trapecista y el acróbata de los caballos eran la misma persona. Como en ese tiempo no había micrófonos, se hacían los anuncios levantando la voz, como gritando. De igual forma, no les alcanzaba para una carpa en forma, así que sólo cubrían el redondel exterior con mantas que ellos mismos cosían. Tampoco tenían sillas; en consecuencia le pedían a la gente que llevara sus propios asientos al circo, ocasionando que trabajaran sólo por lo que la gente les daba. Cuando se dieron funciones nocturnas se usaban antorchas para alumbrar los actos.

Pareciera que, pese a tantas carencias, el circo era más bonito que ahora. Como que la gente que iba a las funciones de ese tiempo disfrutaba más, igualmente parece que los artistas se esforzaban más. Como que los actos de ahora han restado la sensación de peligro y asombro que se transmitía en esos tiempos.

A los pocos años se consiguió algo de equipo, se aprendieron más actos y se perfeccionaron los primeros. Finalmente, se pudo conseguir una carpa. Se usaban tablonces a manera de asientos. Adicionalmente se hicieron de un altavoz y de más animales, lo cual permitió trabajar en poblados más grandes. El circo siguió creciendo, se unieron otras familias de artistas y pronto todos tenían descendencia entusiasmada por aprender y participar en el circo. Fue así que se comenzó a enseñar a los más pequeños.

La abuela comparaba al circo con una pequeña ciudad, debido a que toda la gente que lo habitaba y a los roles que sin darse cuenta cada uno jugaba. Había quienes se encargaban del orden entre la gente del circo y de que todos tuvieran lo necesario para realizar de la mejor manera la función. Igual había quienes eran como maestros que enseñaban a los niños las cosas básicas del circo y de la sociedad. En ese tiempo, don Jesús era como el papá, pues era quien decidía la resolución de los pleitos dentro del circo y miraba que todos estuvieran bien.

Cada día desde muy temprano salían todos los artistas a ensayar mientras los niños los veían y a manera de juego los imitaban. La abuela lo llamaba “la escuelita del circo”, ya que estaban un poco mayores se unían a los ensayos de los adultos. La abuela primero aprendió acrobacias de su papá Felipe; después la tía Margarita le enseñó equilibrios y malabares, luego

aprendió a domar animales con los hijos del tío Simón, un domador que se unió al circo junto a su familia. Llegó un momento en que todos sabían hacer la gran mayoría de los actos. Eso facilitaba cubrir los actos de quien se lesionaba o de quien se fuera un tiempo a trabajar en otro circo, no como ahora que la mayoría de los artistas realizan un par de actos y sólo en uno son buenos.

La abuela contaba que aprendió sus primeros actos desde niña. Normalmente el bisabuelo Felipe decidía los actos que cada quien iba a aprender. Tenía muy buen ojo para descubrir qué ejercicios se le facilitaba a los demás. Cuando el bisabuelo enseñaba a la abuela le decía: “¿Vez como lo estoy haciendo? Ahora inténtalo igual, yo te sujeto para que no caigas. ¡No, así no! como te dije, vamos otra vez.” Después la abuela tuvo curiosidad por otros actos y le aprendió a la tía Margarita. Cuando empezó a ensayar con ella, le preguntaba: ¿Por qué no me dices cómo se hace? ¡Solo me dices que lo haga y no me sale! A lo que ella contestaba: Es que esto no es algo que aprendas a hacer porque alguien te diga cómo se hace, tienes que hacerlo, tienes que vivirlo por tu cuenta para que te salga y ya lo aprendas. Luego platicaba que a los hijos del tío Simón les aprendió que podía expresar con sus actos lo que trajera en la cabeza o le inquietara, desde cómo se casó hasta su forma de ver la vida, ya fuera con ademanes, gestos, vestuario o con la música que ponía de acompañamiento y que eso no se limitaba a los actos de animales.

Poco después de que se consolidó el circo falleció doña Ascencia. No obstante el duelo ocasionado por la pérdida de su madre, la tía Margarita toma las riendas de la familia y continúa la administración del circo. La familia creía que les faltaba mucho por ver y aprender para enriquecer más al circo, así que Margarita, después de consultar con la familia, decidió que era tiempo de cambiar las rutas de la gira y las expandió a todo el continente. En las siguientes décadas, ya con acceso a mejores medios de tránsito (en algunas ocasiones, pues todavía les tocó viajar en animales de carga, piraguas o caminar a los nuevos destinos), se viajó por todo Sudamérica (donde nació la abuela) y los Estados Unidos, que fue donde terminó la generación del bisabuelo Felipe.

Durante la gira siguió creciendo la familia, nutriéndose de nuevos artistas y actos de todos los lugares que visitaban, al mismo tiempo que expresaban parte de la cultura mexicana en sus espectáculos. En la década de 1950 regresan a México, ahora dirigidos por la abuela y

sus primos. En ese tiempo el tío Javier era quien decidía los actos que se les facilitaban a todos. Ya de regreso, varios familiares comenzaron a viajar por el mundo al aceptar contratos en espectáculos y circos internacionales, lo cual diezmó de tal manera al circo que estuvo a punto de cerrar. No obstante, en la familia siempre se ha enseñado que, aparte de que en el circo todos son compañeros, también son una gran familia, que debe apoyarse y estar unida.

El que los hermanos salieran a otros espectáculos obligó a pasar temporadas más largas en cada poblado, lo que significó el acceso a educación escolarizada para los menores. Dichas circunstancias permitieron una mejor preparación académica de las nuevas generaciones, pero disminuyeron el número de actos circenses que aprenderían. Por ende, a lo mucho resultaban especialista en uno o dos actos. La familia tuvo mucho éxito todo ese tiempo, pues presentaba actos influenciados por la cultura de los lugares visitados. A su vez la abuela y sus primos sobresalían en el extranjero; hasta salieron en la televisión y se codeaban con las estrellas de cine. Ahora eso es distinto; todo ha cambiado. Pareciera que ya no se estima igual a los artistas circenses ni a los circos, es como si hubiera dejado de ser la fiesta que esperabas con ansias, a la cual una vez llegado el día, hasta te arreglabas para ir.

Ahora que ya no está la abuela, y más o menos desde la década de los ochenta, la familia ha presentado espectáculos con actos inusuales, incluyendo atracciones basadas más en tecnología y personajes populares que en artes circenses. Aun así, el circo ha dejado de tener tanto éxito como en los tiempos de la abuela. Igualmente, desde los noventa a la fecha, se ha intentado adaptar a los nuevos tipos de espectáculos circenses. Por lo mismo, mis hijos en cuanto dominan algún acto, buscan salir al extranjero y presentarlo en esos nuevos circos y espectáculos. Tal vez por eso ya no se tienen tantos actos realizados por familias completas, pero se mantienen esos detalles que gustan y se esperan de un circo. Aunado a todo lo anterior, se ha prohibido el uso de animales, lo cual rompe la forma en que la familia circense y la gente que visita el circo lo experimentan, lo viven, le han arrancado al circo una de las partes con las que nació.

Conclusiones

Durante la elaboración de ésta tesis, se intentó determinar el rol que ocupan los circenses (en atención a sus auto denominaciones vistos en conjunto como un grupo familiar), en la construcción y trasmisión del patrimonio cultural. Para llevarlo a cabo, se construyó una historia de vida general de la familia circense por medio del análisis de relatos individuales de algunos de sus integrantes. Dichos análisis y construcción fueron realizados teniendo presente dar respuesta a una serie de cuestionamientos que permitieran encontrar elementos y lugares de cruce entre los planteamientos teóricos y la información recabada durante el trabajo de campo.

En un primer punto, se analizaron los relatos y la observación de campo como un conjunto de memorias por medio de las cuales fuera posible determinar qué es el patrimonio cultural circense. Para responder a este cuestionamiento, se parte de la preocupación de los circenses por la puesta en peligro de sus prácticas y estilo de vida ante las recientes reglamentaciones sobre el uso de animales en los circos y del sentimiento de nostalgia generado en consecuencia. Se pudo observar que dicha situación produjo el sentimiento de obligación y la necesidad de recordar y salvaguardar las prácticas, los saberes y los valores que se han considerado perdidos o dejados atrás. Dicho sentimiento permitió seleccionar algunos bienes culturales que los mismos circenses, consciente o inconscientemente consideran, y en concordancia con los fundamentos teóricos, patrimonio cultural.

Como segundo punto, se mencionan los bienes encontrados en objetos, de los cuales algunos son las instalaciones del circo, es decir, la delimitación del perímetro del circo, las diversas carpas, las casas rodantes y las cajas de remolque; los aparatos de trabajo, fotografías y videos. Todos los anteriores, vistos como lugares u objetos que evocan vivencias pasadas, son generadores de sentimientos de arraigo, pertenencia o identidad. Por el lado de los bienes encontrados en la oralidad, en la expresión corporal y en las vivencias, se consideran patrimonio cultural a las actividades transmisoras y creadoras de memoria, las cuales puedan experimentarse y son las prácticas circenses, ya sean artísticas (en su mayoría) o de dirección, así como a la narración de relatos.

Una vez identificados los indicadores del patrimonio cultural, se buscó las diferencias que han presentado con el paso del tiempo a través de la memoria de los circenses, para que de esa forma se pueda precisar porqué se transmiten y reconstruyen dichos indicadores y la influencia que los circenses como grupo familiar presentan en ese proceso.

Por ende, se propuso que la influencia de los circenses en ese proceso de construcción y transmisión de patrimonio cultural es el de dictar pautas en forma de metanarrativa, que guíen la transmisión de conocimientos, prácticas y memorias que permitan afrontar y entender de mejor manera el contexto social y temporal en que se desenvuelvan.

Igualmente, por medio del análisis de los relatos y de la observación del trabajo de campo se encontraron indicios de dicha metanarrativa, la cual intentó reproducirse en la construcción de la historia de vida. A su vez, se halló que el principal reproductor y determinador de dicha metanarrativa, suele ser quien ocupa el papel de líder o *paterfamilias* o algún miembro respetado por la familia.

Lo anterior pudo encontrarse en los relatos, cuando se mencionaba que era el padre quien decidía los actos que los hijos debían aprender, así como los valores que con su ejemplo inculcaban; en la observación, cuando se presenciaron los entrenamientos de los niños en el primer periodo de trabajo de campo; a su vez, estuvo presente en las vivencias personales que se tuvieron como circense durante la niñez.

De igual forma, se encontró un conflicto entre la hipótesis planteada y lo observado en campo, ya que dichas pautas no necesariamente se planteaban para que las nuevas generaciones pudieran afrontar y entender el contexto en que se desarrollaran. Se encontró que las pautas solían dictarse más como un deber, como una costumbre e incluso como una herencia familiar. Es necesario añadir que en la designación de pautas, la “opinión del público”⁷³ tiene un peso igual al de la familia, obligando en ocasiones a los integrantes de la misma a crear nuevas prácticas artísticas, prolongar otras que se busca olvidar e incluso cambiar las presentes,⁷⁴ lo cual podría ser objeto de una investigación independiente. En otras palabras, lo más cercano al papel que juega la familia circense en la construcción y

⁷³ Entiéndase el contexto sociocultural de la palabra.

⁷⁴ En este punto no se habla de la prohibición del uso de animales, sino referirse a las formas de presentación de los actos circenses, así como a las modificaciones de los mismos.

transmisión del patrimonio cultural circense en México, es el de reconstruir generacionalmente los bienes simbólicos (expresados en su memoria, prácticas, saberes y estilo de vida) que integran su comunidad y transmitirlos a las siguientes generaciones sin que trascienda necesariamente un motivo distinto al de la sobrevivencia.

Al retomar el análisis de los relatos recabados por medio de entrevistas, se encontró que los circenses centraban sus narrativas en el origen de su familia o el propio en el circo; en cómo y de quién aprendieron todo lo que saben del circo; las circunstancias que estaban viviendo, así como la constante comparación e idealización del pasado; y en explicar qué es para ellos el circo y la familia. Respecto a lo anterior, durante la observación realizada en el trabajo de campo, se pudo apreciar que dichos tópicos eran recurrentes en las conversaciones entre compañeros de circo, los cuales coincidían frecuentemente en la idealización del pasado. De igual forma, se mencionan los hallazgos que se consideran más importantes para el cruce que se realizó con la teoría.

Respecto a la narración del origen, se encontró un prototipo estructural común, presentando diferencias que se considera (lugar de origen, motivos para expandir las giras al extranjero) no entran en conflicto con la metanarrativa planteada. A su vez, se encontró un fuerte sentimiento de arraigo e identificación con el circo como lugar de pertenencia. De igual forma, sobre la enseñanza circense, se rescata la oralidad del aprendizaje, el cual incluye prácticas, valores, memorias, así como formas de vivir y de pensar la vida circense. Sobre la actualidad de la familia circense, se resalta el pesimismo con que relatan sus situaciones actuales y la idealización que hacen del pasado, expresando la intención de traer al presente las prácticas y costumbres dejadas de lado. Es decir, buscan rescatar mucho de lo que por su propia cuenta han dejado de lado ante la expectativa de las circunstancias que el contexto sociocultural les está presentando. Finalmente, sobre las designaciones de circo y familia, se resume que en ambas se engloba y presenta un breve vistazo a la identidad, el arraigo y la forma de vida de los circenses, pues cada tema es suficiente para motivar una investigación propia.

En cuanto al cruce teórico, se comenta que como principales fundamentos teóricos, que guiaron la investigación, se tomó la perspectiva de memoria como un fenómeno social constructor del pasado a partir del individuo (Erl) y la de patrimonio cultural visto como un

proceso creador de significado (Smith). Esto sólo en el contexto de un primer acercamiento, ya que se usaron diversos matices de dichas posturas, al igual que se complementaron con otras para realizar el análisis de los datos. En específico, se comenta que para entender las temáticas de arraigo, identidad e identificación circenses, se tomó principalmente a Ashworth y otros, a Crang, a Skounti y a Casey para, de esta forma, presentar y explicar al circo como un lugar de patrimonio desde el punto de vista circense. A su vez, se trata de entender la transmisión de prácticas, valores y memorias desde Smith, Skounti, Macdonald y Crouch. Finalmente se entendió las temáticas de nostalgia y estilo de vida desde Atkinson, Robertson y Smith. Por otra parte, se considera la elaboración de la propuesta de historia de vida como un ejemplo del proceso democrático de reconstrucción del patrimonio circense, desde el entendimiento que los circenses tienen de su pasado, así como del uso que le dan, el cual trasciende en las prácticas artísticas, familiares y cotidianas de los mismos. Es de rescatarse que el deseo que los circenses tienen por traer de vuelta el pasado o las circunstancias pasadas a su contexto actual, es un ejercicio cuya finalidad es el cambio de la familia circense como parte de la sociedad, donde, a través de la corporización del pasado y el proceso que implica, se reconozca oficialmente el patrimonio cultural del circo como patrimonio cultural de México.

De lo anterior, se considera que el estudio del patrimonio cultural en el circo debe abarcar muchos más elementos de lo que se pudieron incluir en esta tesis. De hecho, por su cuenta, cada uno de los indicadores tomados puede ser objeto de una investigación propia. De igual forma, se dejaron de lado las expresiones visuales de memoria,⁷⁵ así como los estilos y las formas de presentación de los espectáculos y de los actos circenses (se mencionan brevemente en el análisis de la enseñanza circense). Por ende, se considera que la presente investigación alcanzó sólo para dar vistazo de un fenómeno mucho más amplio de lo que aquí se presentó.

Por otro lado, llaman la atención dos fenómenos que se están presentando paralelamente con la añoranza por el pasado del circo. El primero se refiere al resurgimiento de la maroma como circo callejero, donde personas ajenas al circo se están apropiando de las artes circenses para presentarlas en las calles.⁷⁶ El segundo fenómeno se refiere al surgimiento

⁷⁵ Se refiere al análisis visual de las interpretaciones artísticas y de la imagen que proyecta el circo.

⁷⁶ Se propone entender a dicho fenómeno como la nueva maroma o la maroma contemporánea.

de espectáculos híbridos, que inspirados en el circo contemporáneo presentan espectáculos con temática para adultos y ejecución de actos circenses.

Se considera que esta investigación ha contribuido al enriquecimiento de la memoria circense, así como al conocimiento del patrimonio cultural del país. A su vez, se cree que se ha podido visibilizar a un sector de la cultura nacional que ha sido olvidado y por tanto mal entendido. De igual forma, se ha podido presentar argumentos que ayuden en la búsqueda del reconocimiento oficial del circo como patrimonio cultural y para la creación de políticas públicas culturales que tomen en cuenta la perspectiva circense.

Finalmente, para satisfacer el deseo de los circenses de salvaguardar su patrimonio cultural, se propone la documentación sistemática de la memoria de cada familia circense, lo cual permitiría preservar las prácticas tradicionales y permitiría que continúen su proceso de constante interpretación y reconstrucción.

Bibliografía

- Aceves Lozano, Jorge E., 1998, “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación” en Jesús Galindo Cáceres, *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Addison Wesley Longman, pp. 207-252.
- Aceves Lozano, Jorge E., 2000, “Introducción: La historia oral contemporánea: una mirada plural”, en Jorge E. Aceves Lozano, *Historial oral: ensayos y aportes de investigación*, México, CIESAS, pp. 9-20.
- Alcántar, Armando, Ivonne Chávez, María Jacobo, et al (2013), “Acto y Sujeto en la Travesía del Circo Contemporáneo”, *Errancia*, en <
[http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v5/PDFS_1/POLIETICAS3%20ERRANCIA5.p
df](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v5/PDFS_1/POLIETICAS3%20ERRANCIA5.pdf)> consultado el 22 de enero de 2016.
- Allier Montaño, Eugenia (2008), “Los *Lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria” en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 31, pp. 165-192.
- Anderson, Michael (1980), *Sociología de la familia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Andrews, Molly (2002), “Narrative and life history” en Molly Andrews, Shelley Day Shlater, Corine Squire, Amal Treacher, comps., *Lines of narrative*, Londres, Routledge.
- Ashworth, G, Brian Graham, J.E. Tunbridge (2007), *Pluralising Pasts Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, London, Pluto.
- Atayde, Jorge, Manuel y Aurelio [manuscrito sin publicar] (s.f.) *La familia Atayde. La historia no conocida por México*, México.
- Atkinson, David (2008), “The heritage of mundane places”, en Peter Howard, coord., *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, London, Routledge, pp. 381-395.
- Byrne, Denis (2009), “A critique of unfeeling heritage” en Laurajane Smith, coord., *Intangible Heritage*, London, Routledge, pp. 74-92.

- Carrillo, Julián Antonio [Tesis de maestría] (2014), “La Maroma: The Revival of Rural Circus in the Mixteca, México”, Bloomington, Indiana University.
- Eguizábal, Raúl (2012), “El teatro de las maravillas”, *El gran salto*, Península, en <http://www.elcultural.com/noticias/letras/El-gran-salto/4014>, consultado el 9 de diciembre de 2015.
- Erll, Astrid (2011), *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, pp. 38-94.
- Esencia Producciones [Video en línea] (2013), “Documental Circo Hermanos Suarez 140 años”, Costa Rica, 18 de noviembre.
- Esteinou, Rosario (2008), *La familia nuclear en México: lecturas de su modernidad Siglos XVI a XX*, México, CIESAS/Porrúa.
- Glissant, Edouard (1988), “Este número”, *El Correo*, vol. XLI, pp. 4-7, en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>>, consultado el 10 de junio de 2015.
- González, Jorge A. (1994), “Historias de familias entre el tiempo histórico y el tiempo biográfico: estrategias, objeto y método” en José Manuel Valenzuela Arce y Vania Salles, *Vida Familiar y Cultura Contemporánea*, México, CONACULTA, pp. 387-409.
- Hartog, Françoise, (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana.
- Hernández Sampieri, Roberto, Fernández-Collado Carlos y Pilar Baptista Lucio (2010), *Metodología de la Investigación*, 5ª ed., McGraw Hill.
- Hippisley Coxe, Anthony (1988), “Nacimiento de un arte: El circo comenzó a los lomos de un caballo”, *El Correo*, vol. XLI, pp. 4-7, en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>>, consultado el 10 de junio de 2015.

- Huey, Rodney A. (2009), “An Abbreviated History of the Circus in America”, *Fédération Mondiale du Cirque*, Uploads, en <http://www.circusfederation.org/uploads/circus_culture/about/america-huey.pdf>, consultado el 28 de enero de 2016.
- Infantino, Julieta (2013), “El Circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa”, Brasil, *ILHA*, vol. XV, núm. 2, pp. 277-309.
- Inzúa Canales, Víctor (1994), *La Risa en el Circo Historia del Payaso Mexicano*, México DF, UNAM.
- Jando, Dominique (2013a), “Big Apple Circus”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/Big_Apple_Circus>, consultado el 21 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013b), “Giuseppe Chiarini”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/Giuseppe_Chiarini>, consultado el 19 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013c), “Philip Astley”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/Philip_Astley>, consultado el 19 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013d), “Russia’s First National Circus”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/Russia%27s_First_National_Circus>, consultado el 20 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013e), “Short History of the Circus”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS> consultado el 19 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013f), “The Chinese Acrobatic Theater”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/The_Chinese_Acrobatic_Theater>, consultado el 20 de enero de 2016.
- Jando, Dominique (2013g), “The Circuses of Moscow”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/The_Circuses_Of_Moscow>, consultado el 20 de enero de 2016.

- Jando, Dominique (2013h), “The Durov Dynasty”, *Circopedia*, en <http://www.circopedia.org/The_Durov_Dynasty>, consultado el 20 de enero de 2016.
- Lamanna, Mary Ann (2002), *Emile Durkheim on the family*, California, Sage.
- Kansteiner, Wulf y Salvador Ortí Camallonga (2007), “Dar sentido a la memoria: Una crítica a los estudios sobre la memoria colectiva”, *Pasajes*, Núm. 24, pp. 30-43.
- Lévi-Strauss, Claude (1995), “La familia”, en Lévi-Strauss, M.Spiro y K. Gough, *Polémica sobre el origen y universalidad de la familia*, Barcelona, Anagrama.
- Lowenthal, David (1996), *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-30.
- M., Dolores N. (2013), “El circo vive el comienzo de su época dorada”, *Inventario Cultura*, en <<https://inventariocultura.wordpress.com/2013/02/07/el-circo-vive-el-comienzo-de-su-epoca-dorada>>, consultado el 12 de noviembre de 2015.
- Mallimacci, F y V Giménez Beliveau (2006), “Historias de vida y método biográfico” en *Estrategias de Investigación Cualitativa*, Barcelona, Gedisa, pp. 176-213.
- Minghua, Huang (1988), “Las Cien Diversiones: Dos mil años de inagotable acrobacia china”, *El Correo*, vol. XLI, pp. 4-7, en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>>, consultado el 08 de agosto de 2015.
- Minguet, Joan Maria (2005). El circo posmoderno, *La Vanguardia*, en <<http://www.educaweb.com/noticia/2005/03/16/circo-posmoderno-358/>> consultado el 08 de febrero de 2016.
- Newman, M. David, Grauerholz, Liz (2002), *Sociology of families*, 2ª ed., Thousand Oaks, CA, Pine Forge Press.
- Pinilla Díaz, Alexis V. (2011), “La memoria y la construcción de lo subjetivo”, México, *Folios*, núm. 34, pp. 15-24.

- Pujadas Muñoz, Juan José (1992), *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Revolledo Cárdenas, Julio (2003), *La Fabulosa Historia del Circo en México*. Ciudad de México, Escenología, A.C.
- Revolledo Cárdenas, Julio (2010), “La Historia Mínima del Circo en México”, *Circonteúdo*, Artigos, de <www.circonteudo.com.br/> consultado el 04 de diciembre de 2015.
- Robertson, Iain J.M. (2012). “Introduction: Heritage from Below”, en Iain J.M. Robertson, *Heritage from Below*, UK, Ashgate Publishing, pp. 1-27.
- Rouso, H., Petit, P., Montero, E. (2007). “Memoria e historia: la confusión: En conversación con Philippe Petit.”, Valencia, España, *Pasajes*, No. 24, pp. 44-61.
- Salazar Gómez, Claudia C. [Trabajo de Grado] (2008), Ensayo fotográfico del Circo Atayde Hermanos “Damas y Caballeros”, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- Saxon, A. H. (1988), “El mayor espectáculo del mundo: Los fastos colosales del circo norteamericano desde P.T. Barnum hasta hoy”, *El Correo*, vol. XLI, pp. 4-7, en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>>, consultado el 10 de junio de 2015.
- Skounti, Ahmed (2009), “The authentic illusion. Humanity’s intangible cultural heritage, the Moroccan experience”, en Laurajane Smith, coord., *Intangible Heritage*, London, Routledge, pp. 74-92.
- Smith, Laurajane (2006), *Uses of Heritage*, New York, Routledge, pp. 44-84.
- White, M. James, Klein, M. David (2002), *Familie Theories*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications.

Entrevistas

- Alegría Sánchez, Romeo [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Aguascalientes, Aguascalientes.
- Atayde Macías, Alejandra [entrevista], 2016, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Guadalajara, Jalisco.
- Esqueda, Lilia del Sol [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Garner Esqueda, Jim [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Guillaumin Yaselga, María Magdalena [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Aguascalientes, Aguascalientes.
- Heinecke Rodríguez, Ana Laura [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Hernández Flores, José Francisco [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Macías, Oscar [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Aguascalientes, Aguascalientes.

- Macías Montalvo, Julio Alejandro [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Aguascalientes, Aguascalientes.
- Meraz, Emilio [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Morales, María del Socorro [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Pieras Robles, Denise [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Aguascalientes, Aguascalientes.
- Vargas Alvares, María Isabel [entrevista], 2015, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, León, Guanajuato.
- Vertti, Saúl [entrevista], 2016, por Anibal Atayde [trabajo de campo], *Bajo la carpa: patrimonio cultural e historia de vida de la familia circense en México*, Jesús María, Aguascalientes.