

**El circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en  
Medellín, 1955-1972**

Sebastián Serna Quintero

sebastian.sernaq@udea.edu.co

Trabajo de grado para optar por el título de historiador

Asesor

Cenedith Herrera Atehortúa

Doctor en Historia

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Departamento de Historia  
Medellín  
2020

## **Agradecimientos**

A todos los que, siendo conscientes o no, aportaron a la construcción de este trabajo. A mi padre, a quien le tocó la desgracia de tener un hijo graduado de historia, y aparte de ello, cirquero; sin su apoyo a lo largo de mi vida nada de esto hubiera sido posible. A mi hermana, bello ejemplo de disciplina y mejor aún de persona. A mi madre que desde el pueblo me cobija con sus plegarias. A Lulú, por su dulce compañía, en la pista y en la vida. Al Circo Medellín por abrirme las puertas de su bibliocirco, de su carpa y de su hogar. Y al circo, la fuente de inspiración, entretenimiento, preguntas, risas y dolores.

## Tabla de contenido

Resumen .....	7
Introducción.....	9
I. El circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en Medellín 1955-1972 .....	20
1. Medellín y el circo.....	20
1.1 Las “prácticas circenses” antes del circo.....	26
1.1.1 El Viejo Mundo.....	26
1.2 El nacimiento del circo moderno.....	40
1.2.1 El circo en América.....	45
1.2.2 El circo en Colombia.....	51
1.3 El Circo En Medellín.....	55
1.3.1 Los actos de calle y la expansión del circo. El caso de los aeronautas .....	63
1.3.2 Entre la modernidad y el pasado social: el primer circo estable y la Iglesia .....	69
II. El circo: un mundo de contradicciones.....	79
2. Del círculo a la itinerancia, los significados de circo.....	80
2.1 El circo moderno .....	84

2.1.1. El circo tradicional .....	85
2.2 La cultura del circo .....	87
2.2.1 El circo: popular y elitista .....	92
2.2.2 La rebeldía fuera de la pista .....	99
2.3.2.1 La rebeldía en escena .....	104
2.3 La universalidad del circo .....	107
2.4 La apropiación del circo: la continuidad y el cambio.....	112
III. El Circo en Medellín 1955-1972 .....	123
3. Medellín: el progreso en sus “dos ciudades” .....	123
3.1. La fiesta del circo en la “ciudad del caos” .....	129
3.2 El universo circense y la escena local .....	146
3.3 <i>Tangarife Hermanos Bros Circus</i> , el circo de élite.....	151
3.3.1 El <i>Circo Tangarife</i> tras bambalinas .....	156
3.3.2 El <i>Tangarife Hermanos</i> en escena .....	163
3.3.3 Las cirqueras del <i>Tangarife</i> .....	180
3.3.4 “El respetado” del <i>Tangarife Hermanos</i> .....	185
3.4 <i>Chalupín</i> y el circo independiente .....	190
3.4.1 <i>Manuelimbis</i> , cirquero local.....	206

3.5 Entre risas y máscaras .....	210
3.6 El mercado circense local.....	216
3.6.1 El <i>Circo Oskardy</i> , la primer empresa moderna.....	216
3.6.2. Miguel Castaño, el empresario.....	220
3.6.3 Los hermanos Correa, el mercado internacional.....	230
3.7 La audiencia y la ciudad .....	242
3.7.1 “El respetable público” .....	246
3.7.2. Más allá del circo, el contacto con lo institucional y las otras caras de la ciudad.....	252
3.7.3 La cultura del circo manifiesta en la prensa local .....	254
Conclusiones.....	266
Glosario .....	271
Fuentes y Bibliografía .....	278

## Índice de imágenes

Imagen 1. "La Danzarina de Turín" .....	28
Imagen 2. “De toda suerte de extrañas danzas de los indios”.....	47
Imagen 3. "Globo en suspensión" .....	67

Imagen 4. "Globo de Salvita" .....	67
Imagen 5. "Globo desinflado" .....	67
Imagen 6. " <i>Cirque</i> " .....	97
Imagen 7. " <i>Les Saltimbanquis</i> " .....	109
Imagen 8. " <i>La Ecuyerè del Circo Tangarife</i> " .....	166
Imagen 9 Música, coplas y vestuario tradicional antioqueño en el <i>Circo Tangarife</i> .....	171
Imagen 10. Bailarinas del <i>Circo Tangarife</i> .....	183
Imagen 11. Cirqueras del <i>Tangarife Hermanos</i> .....	184
Imagen 12. Álvaro Campo y Fabiola Gamboa .....	192
Imagen 13. Álvaro Campo Benítez.....	205

## Índice de tablas

Tabla 1 Espectáculos circenses en Medellín 1833-1946.....	62
Tabla 2. Espectáculos circenses en Medellín 1955-1973 .....	145

## **Resumen**

La investigación expone la historia del circo en Medellín durante la década del sesenta del siglo pasado, “la época dorada del circo en Colombia”. Con el objetivo de instruir al lector sobre la complejidad y la amplitud del tema de estudio, el primer capítulo esclarece procesos históricos que aportaron a la constitución del circo moderno, así como de indagar las rutas de entrada de dichas actividades al continente americano. En este apartado se incluye una contextualización sobre Colombia y Medellín, en función de su nexos con las actividades circenses.

El segundo capítulo contiene un análisis más profundo sobre el universo circense. A partir de varias coyunturas históricas a nivel mundial, se procede a definir términos relacionados con el circo. En este apartado se ilustran las características especiales que posee el mismo; como su plasticidad, el carácter festivo y rebelde, su universalidad y sus procesos de apropiación. Todo esto en aras a facilitar el análisis puntual de la historia del circo en Medellín, contenido del tercer capítulo.

El último capítulo contiene una contextualización más detallada sobre la ciudad, la cual inicia en la mitad del siglo XX para darle la entrada a la década del sesenta, la temporalidad primordial de la investigación. En éste se exponen algunas de las compañías y personajes que aportaron al circo en Medellín, tanto grandes empresas como cirqueros independientes, obreros, periodistas y políticos. Todos los anteriores permiten hablar de “prácticas circenses” locales, que, a su vez, poseen las particularidades circenses que se vislumbraron desde el primer capítulo. Desde esta perspectiva se puede hablar de una

universalidad del circo que está mediada por los procesos de apropiación de ideas, técnicas y saberes.

### **Palabras Claves**

Circo, Historia del circo, Apropiación.

### **Abstract**

The current research is about the Circus's History in Medellín which took place in the 60's of the last century, "The golden epoch of the circus in Colombia". With the aim of guiding the reader about the complexity and breadth of the subject of study, the first chapter is directed to clarify the historical processes that contributed to the constitution of the modern circus, as well as investigate the entrances routes of these activities to the American continent. This section includes also a contextualization about Colombia and Medellín based on their connection with the circus activities.

In the second chapter is included a deeper analysis about the circus universe. Based on several worldwide facts, it defines terms related to the circus. In this chapter is illustrated special characteristics that the circus has. Such as its plasticity, its festive and rebellious character, its universality, and its appropriation processes. All of this to facilitate the punctual analysis in Medellín's circus History, content of the three chapter.

The last chapter include a contextualization with more details about the city, which starts in the middle of XX century to give a way for the 60's, the primary temporality of this research. In this one, there are shown some of the companies and characters that contributed



to the Medellín circus, both big companies and independent circus's artists, workers, journalists and politicians. All the previous ones allow us to talk about local circus practices, which in turn, have the circus peculiarities that were glimpsed from the first chapter. From this perspective, it is possible to talk about a universality of the circus that is mediated by the processes of idea's appropriation, techniques, and knowledge.

### **Keywords**

Circus, Circus's History, Appropriation.

### **Introducción**

La presente investigación propone un análisis histórico del circo fundamentado en la pregunta por las particularidades de las “prácticas circenses” en Medellín durante el siglo pasado. En la labor se pudo constatar que desde sectores académicos, literarios y artísticos, se le atribuyen al circo unas características particulares que lo posicionan como un “universo particular” y le dotan de un carácter de especialidad dentro de los espectáculos públicos. Con el propósito de esclarecer los respectivos argumentos, dar claridad a los contenidos y estudiar en detalle las características que identifican al circo como tal, se realizará un sucinto recorrido por las actividades precursoras del circo, su nacimiento como espectáculo moderno y su dispersión en el mundo hasta alcanzar las montañas de la capital de Antioquia.

Así, el trabajo inicia con la presentación de las condiciones de interés sobre la ciudad de Medellín durante la primera parte del siglo XX. Luego, se identifican aquellas particularidades que han caracterizado al mundo circense y su relación con prácticas de la antigüedad, el medioevo y el renacimiento. Con el objetivo de evitar anacronismos y confusiones en las ideas del escrito, esta información, anterior a la consolidación del circo como espectáculo moderno a finales del siglo XVIII, será reconocida como actividades “pre-circenses”. Aparte de la literatura, en la elaboración del capítulo se acude a ilustraciones y a vestigios pictóricos y cerámicos de varias culturas del mundo para mostrar con claridad las respectivas relaciones entre las actividades “pre-circenses” y las artes circenses locales.<sup>1</sup>

Posteriormente se realiza un breve contexto sobre el nacimiento, la evolución y dispersión del circo en Europa y en América. En este apartado, además de la bibliografía se recurre a repositorios y revistas virtuales con el propósito de especificar aspectos puntuales necesarios para el análisis final. Una vez terminada esta sesión, se realiza una contextualización más detallada del circo en Colombia y en Medellín. En esta se contempla

---

<sup>1</sup> Si bien existe una discusión abierta sobre la consideración del circo como arte o no, lejos de querer aportar a la misma, a lo largo de la investigación se utiliza la expresión artista o arte circense para referirse al circo y a los cirqueros. Se recurre a la expresión ante la consideración del circo como un oficio, uno que se puede brindar a una empresa por un contrato, que se puede ejecutar de manera independiente o que se lleva a cabo por herencia familiar.

información desde el siglo XIX y se contextualizan aspectos acordes a la pesquisa de la primera parte del siglo XX.

Por su parte, el propósito inicial de la investigación local era comprender veinte años del siglo pasado. No obstante, dicho periodo se redujo en vista de la riqueza documental para la década del sesenta del mismo siglo, y al hallazgo de la idea según la cual dicho periodo es reconocido como “la época de oro del circo en Colombia”.<sup>2</sup> Durante estos años se produjo un auge de compañías de circo nacionales y una proliferación de artistas locales. También aumentaron las visitas de circos y la cantidad de los espectadores. No obstante, la temporalidad definitiva que comprende el trabajo es 1955-1972. En esta se anticipan cinco años y se extiende dos más para conocer en detalle las particularidades, la preparación y las consecuencias próximas del periodo central de la investigación.

Para la realización del contexto nacional se recurre a revistas, a la prensa y las fuentes orales. Por último, en la búsqueda del circo en de la ciudad, además de la información enunciada, se utiliza la documentación de los fondos Alcaldía y Radioperiódico Clarín —un medio de comunicación independiente emitido desde 1959 hasta 1988— del Archivo Histórico de Medellín. Si bien desde las fuentes oficiales se torna difuso rastrear la totalidad

---

<sup>2</sup> Sandra Milena Ortiz Grandas, “La historia del circo Egred Hermanos de Colombia” (Tesis de licenciatura en artes escénicas, Universidad Pedagógica Nacional, 2013) 50.

de la información sobre las ideas que se desarrollan en la investigación, es lógico que no todas las manifestaciones de circo dejaran una huella documental. En contraposición, la temporalidad de la investigación brinda la posibilidad de trabajar con personas cuya propia historia estuvo inmersa en el contexto al que aludo. Cabe advertir que no sólo en esta ocasión la “ventaja” de la fuente oral se torna un tanto delicada ante las visiones y pretensiones de los protagonistas, cada uno de los relatos se ajusta al modo de interpretación de los entrevistados y sus conveniencias. No obstante, incluso en estas versiones personales se puede rastrear aquellas características especiales atribuidas al circo.

En el segundo capítulo se contemplan los significados sobre el término circo para establecer las diferencias conceptuales entre el circo moderno, considerado como una empresa, y por su parte, el circo tradicional, valorado de igual forma, pero con un legado de transmisión familiar entre dinastías circenses y unas prácticas internas diferentes a las de una compañía cazatalentos. Debido a la naturaleza de las anteriores clasificaciones del circo, se decidió acudir a dos definiciones de cultura sintetizadas por Jonh Storey según las cuales el circo puede ser considerado una cultura y la ejecución de una actividad circense se puede pensar como una práctica cultural.<sup>3</sup> De esta manera, ambas nociones conllevan a establecer

---

<sup>3</sup> El primer significado considera la cultura como un modo de vida específico, ya sea de un pueblo, un periodo o de un grupo. El segundo, literalmente: “Las obras y prácticas de la actividad intelectual y, especialmente artística (la poesía, la narrativa, el ballet, la ópera, las bellas artes)”. John Storey, *Teoría cultural y cultura popular* (Barcelona: Octaedro, 2002) 14.

que tanto el circo como las actividades “pre-circenses” son prácticas que implican múltiples variables en cada uno de los lugares que son practicados. Esto se debe a que tienen un acercamiento que traspasa el espectáculo o los trámites legales que este implica, también tienen el poder de filtrarse entre las culturas e incluso hasta de quedarse en ella. Para este caso será analizada la cultura del circo en la capital de Antioquia, un lugar alejado de mundo del circo.

A su vez, las consideraciones anteriores permiten hacer una disyuntiva en la investigación entre el circo como el espectáculo que se lleva a cabo y las “prácticas circenses”. Estas últimas entendidas como el conjunto de actividades que se deben desempeñar para llevar a cabo el *show* —tanto de una gran compañía como de un cirquero solitario— como por ejemplo, la trashumancia y el proceso de aprendizaje de las disciplinas.

Entre estas prácticas y formas de circo se diferencian varios elementos que son estudiados a partir de las características que Mijail Bajtin le otorgó a la "cultura popular", al carnaval y a la “cultura cómica popular” en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid, 1972). Entre estas consideraciones encontramos: el carácter extra-oficial del circo, la festividad solo con fines de entretenimiento, las alteraciones de lo

cotidiano, la violación de los protocolos y la presencia continua de la risa, bien sea causada por la alegría, la ironía o el dolor.<sup>4</sup>

Por último, basado en los supuestos teóricos del mismo escritor ruso sobre el carácter universal del carnaval, se emprende una revisión sobre dicha concepción en relación con el universo circense. Para contrastar esta información se tendrá en cuenta el concepto de Roger Chartier sobre el proceso de apropiación que sufren los conocimientos y las prácticas, acorde al lugar al que sean acogidas y en la época en que esto ocurra.

Como se indicó, aparte del soporte teórico-conceptual, en este apartado del trabajo se tienen en cuenta formatos documentales provenientes de diversos lenguajes artísticos — también considerados universales— como pinturas, canciones, literatura y largometrajes. Aparte de la disponibilidad de estos documentos, se optó por su utilización en aras a demostrar que pese a las características particulares, las disimilitudes temporales y culturales de las “prácticas circenses”, persisten una serie de relaciones entre estas que traspasan las fronteras y los imaginarios culturales.

---

<sup>4</sup> Mijailovich Bajtin, *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1987) 13-15.

En esta medida, la tercera parte de la investigación estudiará las “prácticas circenses” de la ciudad de Medellín durante la temporalidad propuesta con el objetivo de identificar sus particularidades, es decir, las evidencias notorias del proceso de apropiación. Es decir, se estudiará el fenómeno desde el espectáculo, dentro y fuera de la pista: el contacto de los cirqueros con el público, los contratos legales con la municipalidad y la acogida del público local a dichas prácticas.

Esta labor resulta innovadora dentro del plano académico local y nacional, pese a la disposición documental, tan sólo dos investigaciones se han acercado, de manera somera, al tema de la historia del circo en la Medellín. La primera es la monografía de pregrado en historia de Cenedith Herrera Atehortúa, en la que, en medio de una investigación sobre el teatro, se incluyen espectáculos públicos como las retretas, las compañías de zarzuela, el cinematógrafo y el circo.<sup>5</sup> La segunda es la investigación de Germán Franco Díez sobre la sociedad espectadora en Medellín, cuyo énfasis es el cine como espectáculo público, incluyendo aspectos sobre la audiencia circense y algunas compañías que visitaron la ciudad durante el período de 1900 a 1930.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cenedith Herrera Atehortúa, “Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890 - 1950.” (Tesis pregrado en historia, Universidad Nacional de Colombia, 2005).

<sup>6</sup> Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013).

En el último capítulo, se desarrolla una contextualización detallada sobre la ciudad de Medellín durante la segunda mitad del siglo XX. En esta se tiene en cuenta el postulado académico según el cual la ciudad siempre se ha desarrollado en medio de una dualidad entre una parte de buenos recursos económicos y una parte no tan favorecida. Posteriormente se procede a ilustrar el panorama europeo sobre la escena circense en la década 1960. Si bien a lo largo de la monografía se recurre al uso de bibliografía académica sobre el circo, en la construcción de estos párrafos se tornaron esenciales algunas obras clásicas como *El maravilloso mundo del circo* (Madrid, 1979) de Juan Villarín García y *El circo* (Madrid, 1979) de Ramón Gómez de la Serna; así como publicaciones más recientes como *Historia del circo. Viaje maravilloso alrededor del mundo*, (San Salvador, 2003) de Dominique Mauclair, *El gran salto. La sombrosa historia del circo* (Barcelona, 2012) de Raúl Eguizábal, y la obra más reciente de Jaime de Armiñan, *Biografía del circo* (La Rioja, 2014).

La investigación local se desarrolla a partir de la prensa. Los periódicos consultados son de índole variada y de ideologías políticas alternas. En estos se realiza una búsqueda a nivel local e internacional, sobre aspectos del espectáculo del circo en general y se consideran expresiones características de uso común. Esta pesquisa es complementada con información del Archivo Histórico de Medellín, de los fondos Alcaldía y *Radioperiódico Clarín*; se utiliza una fuente inédita: la publicación del primer circo de élite creado en la ciudad y el país, la revista *Tangarife Hermanos Bros Circus*. En esta, aparte de anunciar los programas y especificar el elenco de la compañía, se encuentran datos sobre la historia del circo en general y de su propio circo, intimidades sobre los integrantes y columnas de agradecimiento



dirigidas al circo. También se utilizan fotografías del Archivo de la Biblioteca Pública Piloto y las ya anunciadas entrevistas.<sup>7</sup>

En la recta final se expondrán los resultados de la investigación local de manera cronológica, con el objetivo de seguir el debido orden argumental del relato. De ahí que la organización de las ideas o la extensión de sus contenidos no implican grados de relevancia. Todo obedece a la disposición documental. En cada contenido se incluye el análisis desde la óptica universal-local que permite el circo. Bajo estos parámetros, encabeza este apartado el caso del *Circo Tangarife Hermanos*. Pese a que las reservas del Club Campestre de Medellín no permitieron ampliar la información obtenida, se puede construir gran parte de la vida circense de algunos sectores sociales altos de la ciudad. En este apartado se incluyen aspectos sobre el espectáculo circense de esta compañía, su vida dentro del club y su público. Aparte de demostrar la existencia de un circo de amplios recursos en la ciudad, el *Circo Tangarife* se apropió del espectáculo y a su vez lo adscribió en las lógicas del universo circense.

Posteriormente, a propósito de los significados de circo, el trabajo se centra en las “prácticas circenses” de los artistas independientes. Se ilustra el caso de un viejo payaso que vivió sus últimos años ejerciendo su oficio en la ciudad. Según la prensa, se trataba de un

---

<sup>7</sup> Se tuvo la oportunidad de dialogar con cinco cirqueros, entre estos, dos fueron testigos directos de la temporalidad del trabajo, y los otros, aunque no lo fueron, conservan un contacto con este legado circense y son continuadores del mismo.

“triste payaso” que sobrellevaba sus penas con ayuda del licor. Si bien esto obedece a un estereotipo o a un cliché infundado sobre este tipo de cómico, la condición parece cumplirse desde tiempos remotos hasta la modernidad y el presente.

Pese a que la filmación de una película sobre el circo no es considerada una práctica circense, esta primicia se incluye en los contenidos del trabajo para bosquejar una idea sobre la importancia que tenía el espectáculo en Medellín durante la época. Además, la realización de la misma implicó una interacción con el sector circense local y extranjero que se encontraba de paso en la ciudad. Luego, sin olvidar el orden cronológico, el trabajo se propone el estudio del mercado circense local, desde la creación de una compañía hasta la fundación de dos grandes empresas circenses. Estos elementos dan cuenta del auge de dicho espectáculo y las dimensiones económicas que movilizaban este tipo de prácticas.

Para finalizar la investigación, se estudia hasta donde lo permite la documentación, el caso del público circense de Medellín. En esta labor se tienen en cuenta, aparte del contacto de la ciudad con el espectáculo circense, los trámites legales y comerciales que implican la visita de una compañía circense, y la interacción social de esta con sectores sociales de todo tipo. Por último, se escudriña entre las palabras de los reporteros que ocuparon su pluma para hablar sobre el espectáculo, aquellas creencias y expresiones del circo que aunque de procedencia incierta, parece mantenerse en el tiempo por encima de las apropiaciones.

En síntesis, el objetivo del trabajo es estudiar la condición de universalidad del circo en las “prácticas circenses” desarrolladas en la ciudad de Medellín, de 1955 a 1972, y al mismo tiempo, identificar las particularidades que la cultura local le imprimió a sus manifestaciones circenses. Para dicha labor, a parte de la definición oportuna de los conceptos, se realiza un estudio sobre las características propias del espectáculo circense a nivel universal.

# I. El circo: del festejo por la vida al ritual de la muerte. Prácticas circenses en Medellín 1955-1972

## 1. Medellín y el circo

En Medellín se desarrollaron “prácticas circenses” desde las primeras décadas del siglo XIX. Las transformaciones políticas del siglo XX no evitaron su dispersión y la economía permitió a ciertos sectores sociales asistir al circo o a otros trabajar en este, ya fuera como obreros o como cirqueros. Algunos cambios urbanísticos tuvieron en cuenta este espectáculo así como el teatro y el cine.<sup>8</sup> Posteriormente, la apertura cultural y el contacto con el mundo fortalecieron las “prácticas circenses” en la ciudad, aspectos que construyeron el panorama en el que se desarrolló la “época dorada del circo en Colombia” en la década de los sesenta.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ver tabla n° 1. Pág. 35.

<sup>9</sup> Expresión utilizada por Guillermo Alfonso Forero, *clown* ecologista que hizo parte del grupo de los payasos de la televisión Colombiana del programa “Animalandia”. Descendiente de una familia de artistas populares y director de la Escuela Nacional de Cómicos. Guillermo Alfonso Forero, “Memo-Ría de un viejo payaso”, *Ensayos sobre el arte contemporáneo. Premio nacional de crítica, sexta versión, Ministerio de Cultura* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012) 143.

A lo largo del siglo XX la ciudad sufrió una serie de cambios físicos e ideológicos bajo el estandarte del progreso y la modernidad.<sup>10</sup> Estos procesos fueron liderados por empresarios, comerciantes,<sup>11</sup> gobernantes y demás gentes prestantes e influyentes de la creciente metrópoli. La extracción minera, la ganadería y la producción cafetera sentaron las bases económicas para el proceso de industrialización y urbanización que en menos de tres décadas transformó considerablemente la pequeña villa a una urbe latinoamericana moderna.<sup>12</sup>

El crecimiento demográfico fue una constante evidente y progresiva durante la época. En su mayoría, los nuevos pobladores eran antioqueños que dejaron sus pueblos para buscar

---

<sup>10</sup> Juan Carlos Gómez Lopera, “Del olvido a la modernidad: Medellín (Colombia) en los inicios de la transformación urbana, 1890,1930”, *Historelo* 4, 7 (2012): 119.

<sup>11</sup> En 1899 Carlos E. Restrepo y Gonzalo Escobar crearon la Sociedad de Mejoras Públicas (S.M.P.), una organización que pretendió modernizar la ciudad por medio de los postulados de la vida urbana moderna, pero sin el abandono del catolicismo. Dicha entidad optó por consolidar un poblado de ciudadanos civilizados que supiera comportarse en público, valorar, discutir y argumentar; que se respetaran a sí mismos y a los otros con una noción positiva de lo público. Díez 105.

<sup>12</sup> Constantine Alexandre Payne, “Crecimiento y cambio social en Medellín 1900-1930”, *Estudios sociales* 1.1 (1986): 124.

posibilidades de vida en la urbe.<sup>13</sup> Mientras que en 1905 había 59.815 personas viviendo en la ciudad, a comienzos de la segunda mitad del siglo, la cifra se quintuplicó, pasó a 358.189 habitantes.<sup>14</sup>

El poblamiento de la ciudad obligó el crecimiento y la transformación física, así como al desarrollo urbano. Se implementó la “instalación de energía eléctrica, teléfonos, acueducto cubierto, tranvías, taxis y automóviles, un primer parque de recreación masiva, dos grandes teatros con capacidad total de 8.000 espectadores”.<sup>15</sup> Pasados los primeros 14 años del siglo XX se inauguró la primera conexión férrea de Medellín con el río Magdalena.<sup>16</sup>

La ciudad aumentó su contacto con el exterior, gracias a la importación de mercancías, maquinaria y demás tecnología moderna; así como por el arribo de extranjeros, las posibilidades de viaje de los ciudadanos y los espectáculos públicos ofrecidos. Pese a que

---

<sup>13</sup> Payne 153.

<sup>14</sup> Gloria Naranjo y Marta Inés Villa, *Entre luces y sombras. Medellín: espacio y políticas urbanas* (Medellín: Corporación Región, 1997) 68.

<sup>15</sup> A parte de esto, barrios para obreros, apertura de colegios de educación secundaria, manejados en su mayoría por órdenes religiosas de Europa, manicomio, matadero, plaza de ferias. Jorge Orlando Melo, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, *Revista de Extensión Cultural* 6 (2018): 184.

<sup>16</sup> Payne 120.

la transformación de Medellín durante la primera mitad del siglo XX también incluyó cambios ideológicos, el pensamiento conservador y la influencia de la Iglesia católica continuaron teniendo un peso considerable sobre los ciudadanos, y perpetuaron la división clasista de la sociedad.<sup>17</sup>

Las élites que promulgaban el progreso y la modernidad, bajo los valores cristianos, utilizaron el teatro con fines instructivos para moldear el comportamiento y los modos de percepción de los sectores bajos. Los periódicos locales emitieron instrucciones sobre la conducta adecuada en los escenarios teatrales. En estos se apelaba por una modernización social, propósito que se emprendió desde 1890 y se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX.<sup>18</sup> Por otra parte, Nancy Correa Serna afirma que la Sociedad de Mejoras Públicas (S.M.P.) conformó otra escena teatral “compuesta por los pudientes e intelectuales que podían pagar los altos precios de la boletería, los cuales triplicaban el valor de una entrada corriente para el cine”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Según Alexander Payne, la élite de Medellín era una de las más conservadoras de Colombia, la victoria conservadora en la guerra de los Mil Días contribuyó a la prosperidad de los negocios industriales en Antioquia y una derrota moral a la ideología liberal. Payne 119.

<sup>18</sup> Herrera, “Entre máscaras y tablas...” 102.

<sup>19</sup> Nancy Yohana Correa Serna, “El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín, 1859-1950”, *Historia y Espacio* 47 (2006): 6. Por su parte, El investigador Germán Franco Díez

Entre los espectáculos que han presentado en la capital de Antioquia, el teatro ha sido uno de los más valorados y sobresalientes.<sup>20</sup> Desde 1836 la capital antioqueña tenía un sitio para realizar espectáculos públicos conocido como Coliseo o Teatro Principal.<sup>21</sup> Antes de la construcción del teatro la ciudad había sido visitada por acróbatas, funambulistas, malabaristas y aeronautas;<sup>22</sup> estos ofrecían espectáculos en calles, plazas, parques, solares o en patios de colegios.<sup>23</sup> A finales del siglo XIX, se habían hecho populares los espectáculos

---

asevera que se esperaba que los espectáculos de entretenimiento, además de entretener, tuvieran un trasfondo moral que justificara su presentación. Díez 102.

<sup>20</sup> Condición que se hace evidente en la cantidad de los estudios sobre el tema realizados en la ciudad. Existe un listado extenso de autores que han publicado investigaciones sobre el teatro en Medellín. Desde Eladio Gónima en 1909, hasta Germán Franco Díaz en la actualidad. (Se adjuntarán algunas de estas obras en la compilación bibliográfica final.)

<sup>21</sup> Nancy Yohana Correa Serna, “Obras de teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1950”, *Historelo* 9.17 (2017): 20.

<sup>22</sup> Según la RAE, piloto o tripulante de una aeronave. Los aeronautas que presentaron en la ciudad, realizaron actos en los que se combinaba la acrobacia y el riesgo en alturas con la tripulación de globos de tela combustionados por madera, petróleo o gas. Práctica inventada en Francia en el siglo XVIII. En el transcurso del trabajo se dedicará espacio al estudio de dicho espectáculo.

<sup>23</sup> Ver: Cristina Toro, “El teatro en Antioquia”, *Historia de Antioquia*, dir. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1991) 464.



de retreta, magia, prestidigitación y adivinación; además llegaron compañías de teatro y de zarzuela mexicanas y españolas.<sup>24</sup>

En medio de aquel panorama convulso y de transformaciones, las “prácticas circenses” se filtraron de a poco en la cotidianidad de la urbe. Contrario a lo expuesto sobre el teatro, el circo no tuvo un recorrido tan amplio, no sirvió de instructor cívico a la población, no se desarrolló un grupo específico para su consumo y no estuvo entre los intereses de la élite de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en las últimas décadas de este periodo se empezó a gestar en la ciudad el escenario que dio la entrada a “la época dorada del circo en Colombia”, fenómeno que tuvo procesos característicos en diferentes ciudades del país.

Compañías y artistas foráneos y locales realizaron “prácticas circenses” en Medellín. Un grupo social heterogéneo frecuentó el circo, algunos lo practicaron y otros lo promovieron. A partir de dichos sucesos se pretende tejer esta historia. Para llevar a cabo esta labor se considera pertinente realizar una contextualización del mundo del circo y sus prácticas a nivel general y a nivel local. A continuación, se exponen algunos elementos

---

<sup>24</sup> Cenedith Herrera Atehortúa. “De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910”, *Historia y Sociedad* 24 (2013): 187. Ver: Cenedith Herrera Atehortúa, “Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894” *Historia y sociedad* 16 (2009): 113-142.

históricos de los acontecimientos que en la modernidad fueron vinculados al espectáculo del circo. Además, se presentará información de interés acerca del nacimiento del circo moderno y su expansión por América del Norte, América del Sur y Colombia.

## **1.1 Las “prácticas circenses” antes del circo**

### **1.1.1 El Viejo Mundo**

La totalidad de las disciplinas que adoptó el circo como espectáculo desde su nacimiento fueron adecuaciones de prácticas milenarias desarrolladas por civilizaciones en diversos lugares, en diferentes temporalidades y con múltiples significados. Las investigaciones al respecto aseveran que el origen del malabarismo puede rastrearse en la India—región de Malabar—, luego emigró a Egipto y posteriormente a Grecia y a Roma.<sup>25</sup> Además de los malabares, los hindúes eran hábiles contorsionistas desde hace 4000 años atrás. Originariamente este ejercicio ha sido practicado por niñas de las castas inferiores, esta actividad se expandió por toda Asia hasta Mongolia de la mano de la religión budista.<sup>26</sup> Desde esta época se identifica algún tipo de distinción social en las prácticas inmersas en la historia

---

<sup>25</sup> Raúl Eguizábal, *El gran salto. La asombrosa historia del circo* (Barcelona: Ediciones la Península, 2012) 250.

<sup>26</sup> Dominique Mauclair, *Historia del circo. Viaje maravilloso alrededor del mundo* (San Salvador: Editorial Milenio, 2003) 30.

del circo, en este caso se reconoce la contorsión como propia de las mujeres de las castas bajas, clasificación de género y de sector social. Además, se informa sobre la expansión de la actividad, proceso que también implica transformaciones, cambios de significados, e innovaciones en las ejecuciones.

En Egipto se practicó un tipo de acrobacia que fue representada en los murales de la necrópolis de Beni Hassam.<sup>27</sup> También existen evidencias en cerámicas, grabados rupestres, y el más conocido de todos, una pieza perteneciente a la época del Imperio Nuevo en el que se observa una mujer semidesnuda realizando un “arco”, una postura básica de contorsionismo. Dichos vestigios indican que la contorsión, la danza y la acrobacia del antiguo Egipto eran practicadas más que todo por mujeres.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Juan Villarín García, *El maravilloso mundo del circo* (Madrid: Ediciones Nova, 1979) 19. En los murales se observa claramente una secuencia de dos personas en diversas posturas que en la actualidad reconoceríamos como pulsadores y danzarines, ambas prácticas inmersas en el circo desde sus cimientos hasta el presente.

<sup>28</sup> Eguizábal 229.

### Imagen 1. "La Danzarina de Turín"



Aparte de que la ejecutante es una mujer, tan sólo porta una corta prenda. Si bien se realiza por motivos distintos, las contorsionistas circenses también llevan prendas cortas y ajustadas al cuerpo, las últimas por facilidades ergonómicas.<sup>29</sup>

La civilización china tiene evidencias pictóricas de prácticas de doma, mímica, bufonería y acrobacia durante la dinastía Han.<sup>30</sup> En este territorio se identifica un tipo de

---

<sup>29</sup> Dimensiones: Ancho máximo 16´8 cm, altura máxima 10´4cm. materiales: piedra caliza pintada. Lugar de conservación: Museo Egipcio de Turín. Imagen disponible en: Susana Alegre García, “La danzarina del museo Egipcio de Turín”, *Amigos de la Egiptología*. 1 de julio de 2008. <https://egiptologia.Com/la-danzarina-del-museo-egipcio-de-turin/> (06/03/2019).

<sup>30</sup> En el templo ancestral de la familia Wu (206 a.C -220 d.C.), en la provincia de Shantung, reposa una obra pictórica de un acto que combina la danza tradicional china con la acrobacia. Ver: Huang Minghua, “Las cien diversiones. Dos mil años de inagotable acrobacia china”, *El Correo de la Unesco* 1 (1988): 8.

distinción social en el ejercicio: por un lado, la acrobacia cortesana, refinada y lujosa, a cargo de artistas (usualmente mujeres y niños) de las escuelas del emperador. Por el otro la acrobacia popular que se presentaba en la calle o durante la celebración de las grandes fiestas (año nuevo o fiesta de la Luna), era practicada por campesinos dedicados a la agricultura, la infantería imperial y la acrobacia.<sup>31</sup>

Ahora bien, el teatro fue una invención de la antigua Grecia pero según el investigador español del circo Jaime de Armiñán, esta práctica era más parecida a una pantomima circense que a las escenas del teatro clásico, eran “más cercanas a la pista que al escenario”.<sup>32</sup> Desde la antigüedad griega también se identifica la división por actividades entre los grupos sociales. Así, encontramos el teatro de escenarios grandes y públicos importantes, cuyo desarrollo técnico y logístico era avanzado para la época: “tramoya escénica, maquinaria, torretas, grúa, dispositivos giratorios, carras, efectos sonoros y fuegos artificiales”.<sup>33</sup> Por su parte, desde los sectores inferiores griegos, se encuentran los espectáculos de suelo, provenientes en su mayoría de las olimpiadas. Estas actividades no se realizaban en un

---

<sup>31</sup> Mauclair 13.

<sup>32</sup> El teatro se realizaba sobre una pista circular; la acrobacia, la contorsión, la danza y la música hacían parte de esta representación. Jaime de Armiñán, *Biografía del circo* (La Rioja: Pepitas de calabaza, 2014) 23.

<sup>33</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor* (Barcelona: Hiru, 1998) 294.

escenario especializado ni ocupaban un gran aparataje escénico-logístico. Se incluyen los malabares, las pulsadas, la acrobacia de suelo, el funambulismo, entre otros.<sup>34</sup>

En dicho territorio se encuentran dos precursores del *clown*:<sup>35</sup> los cómicos más controversiales de todos los tiempos, los bufones, y los que nunca se pusieron máscara, los mimos. Con respecto a los primeros, deambulaban desde la antigüedad griega, poseían miles de técnicas teatrales, humorísticas, verbales, lúdicas y hasta ocultistas.<sup>36</sup>

Por su parte, el bufón griego debía tener un amplio conocimiento de técnicas teatrales, musicales, acrobáticas y gran capacidad de improvisación.<sup>37</sup> Fue un cómico particular que bien podía ofrecer sus habilidades en plazas o ser contratado en un palacio para brindar una

---

<sup>34</sup> El mundo griego adoptó los malabares que los egipcios aprendieron de los hindúes, actividades que fueron vinculadas a festividades agrícolas, religiosas, así como a rituales y pruebas de supervivencia. Armiñán 23. Las pulsadas, disciplinas conocidas también como olímpicos, por su origen en las olimpiadas griegas, consisten en la realización de posturas acrobáticas y equilibrios entre dos o más personas. Eguizábal 189,228.

<sup>35</sup> Término inglés que en su origen se refería a un campesino. En el teatro de Shakespeare, es un personaje entre el juglar y el loco (*fool*). En el siglo XIX tiene como compañero a un personaje “tonto” (*toni o agosto*), que le sirve de apoyo, pero que pocas veces se limita a un papel servil. Han existido cómicos de este tipo en casi todas las modalidades teatrales de todas las épocas y países. Fo 458, 361.

<sup>36</sup> A. Gazeau, *Historia de Bufones* (Madrid: Miraguano Ediciones, 1995) 152.

<sup>37</sup> Capacidades que de igual manera debe dominar un payaso o *clown* moderno.

función a la realeza,<sup>38</sup> eran los únicos que podían satirizar, ridiculizar o simplemente decir verdades a las majestades sin recibir castigo alguno.<sup>39</sup> Los mimos, por su parte, cultivaban habilidades en danza, gesticulación, acrobacia y dominio corporal, aunque no contaban con la misma ventura de los bufones puesto que su estilo era considerado infame, desagradable y grosero entre las clases altas.<sup>40</sup>

Si bien en Roma también se practicaron disciplinas asociadas al mundo circense, no se pueden confundir con las actividades desarrolladas en el circo romano. Los *Ludi Romani*, una festividad religiosa que se celebró anualmente desde 366 a.C.<sup>41</sup>, estaba dividida en tres especialidades: “los *Ludi Circenses*, juegos del circo; los *Ludi Scaenici*, las representaciones en el Teatro; los *Munera Gladiatoria*, exhibiciones de gladiadores comúnmente celebradas en el Anfiteatro”.<sup>42</sup> En la primera clasificación estaban los juegos del circo, un escenario de

---

<sup>38</sup> Gazeau 23. De las plazas podía ascender a palacios, sirviendo de adorno y entretenimiento de las cortes, tanto en la Europa medieval como en la América prehispánica. Ver: Armando María Campos, *Los payasos, poetas del pueblo. El circo en México* (México: Botas, 1939) 10,11.

<sup>39</sup> Incluso hubo reyes con bufones propios, como Enrique III. Fo 91.

<sup>40</sup> Fo 304.

<sup>41</sup> Natasha Sheldon, “Fiestas romanas de septiembre: los ludi romanis”, *History and archeology*. 2 de septiembre de 2017. <https://historyandarchaeologyonline.com/september-roman-festivals-the-ludi-romani/> (08/03/2019).

<sup>42</sup> Augusto Samuel Wilkins, “Antigüedades romanas”. En: Hilda Venero de la paz, *El Círculo mágico: orígenes del circo en Cuba 1492-1850* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2016) 41. (Cursivas agregadas)

forma alargada que era destinado especialmente a carreras de carros y caballos. Los segundos eran las representaciones teatrales. El tercer grupo contenía las actividades de lucha realizadas en el coliseo (o anfiteatro), cabe destacar que desde esta época los animales fueron incluidos en las disciplinas “pre-circenses”, tanto los caballos del circo como fieras de la arena de gladiadores.

En las plazas de la Roma antigua se realizaban destrezas que siglos más tarde fueron acogidas en las entrañas del circo. Estas contaban con públicos de sectores bajos de la población y la plebe, aquellas habilidades eran ejecutadas por todo tipo de artistas, entre ellos se destacan bufones, titiriteros, saltadores, funámbulos y faquires, en su mayoría extranjeros o esclavos.<sup>43</sup>

Entre los patricios del imperio romano, los bufones se convirtieron en una especie de moda, tanto así que algunos mantenían a los cómicos en sus palacios.<sup>44</sup> Si bien este tipo de personajes no son actores del teatro clásico, resulta particular que para la época las mujeres también pudieran desarrollar el papel con la libertad de un bufón hombre. Respecto al tema, el autor clásico A. Gazeau sostiene que las únicas mujeres que podían subir al escenario eran las juglaresas; recuerda además la existencia de prácticas acrobáticas femeninas y la ausencia

---

<sup>43</sup> Gazeau 154,155.

<sup>44</sup> Villarín 22.



de actrices en la época greco-romana.<sup>45</sup> En el mismo sentido, cabe recordar que a lo largo de las épocas referenciadas y en las diferentes disciplinas enunciadas hasta el momento, las mujeres han tenido participación y protagonismo. Esta condición perdura hasta la conformación del espectáculo circense moderno y se percibe en las “prácticas circenses” de Medellín, como se detallará posteriormente.

La decadencia del Imperio Romano y la expansión del cristianismo alteraron las prácticas teatrales y los demás espectáculos “pre-circenses” en todo el Viejo Mundo. Juan Villarín, habla de una época de “pronunciada laxitud” de los espectáculos circenses —*Ludi Romani*—, y un renacer de los mismos en Francia.<sup>46</sup> Entre estos sucesores de las actividades precursoras del circo está el juglar,<sup>47</sup> un personaje cómico que por sus características, en palabras de Mijail Bajtin, se inscribe directamente en la “cultura popular”. Estas

---

<sup>45</sup> Gazeau 390.

<sup>46</sup> Exactamente en el siglo vi, aparecen bufones que se presentan en las plazas públicas, declamando romances en latín adulterado. Villarín v-23.

<sup>47</sup> Es un ser múltiple, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es un lujo de la corte a la vez que un vagabundo que da espectáculo en las plazas; es el fabulador, la música que alegra el carnaval, las fiestas y los matrimonios. Es el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos y con fuego, un polifacético contorsionista, un imitador que se hace el bobo y dice “tonterías”, es eso y mucho más. Victoria Eandi, “El actor medieval y renacentista”, *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, dir. Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2008) 48,49.

manifestaciones, burlescas, exageradas y grotescas, eran opuestas a las prácticas de la cultura oficial y sus hábitos serios, religiosos y feudales. Por esta razón los carnavales públicos, el bufón, el juglar, entre otros, hacen parte íntegra de la “cultura cómica popular”.<sup>48</sup>

Desde esta óptica, se entiende por “cultura popular” una imitación de la vida ordinaria, un “mundo al revés”.<sup>49</sup> Dicha definición proviene de la alta cultura, de ahí que se conciba como una categoría residual, en la que se inscriben las prácticas culturales que no son consideradas superiores, visión peyorativa dictada por las clases altas. Pero en el caso del juglar y de otras actividades “pre-circenses”, se puede hablar de un tipo de “cultura popular” que impone una diferencia y reestablece la barrera entre esta y la alta cultura. No obedece a los dictámenes de las imposiciones elitistas ni los puede evitar por completo, existe un intercambio, un acuerdo entre ambos que denota resistencia y asociación.<sup>50</sup>

Si bien era común que los juglares ofrecieran sus habilidades en cortes y palacios, la censura, la persecución y el rechazo a este tipo de manifestaciones han sido reacciones frecuentes por parte de los sectores más puritanos y conservadores. La Iglesia condenó las escenas que tuvieran algún contenido erótico, todas las que hacían más énfasis en lo visual

---

<sup>48</sup> Bajtin 10.

<sup>49</sup> Bajtin 16.

<sup>50</sup> Storey 27.

que en las palabras, y aquellas en que la corporalidad tuviera demasiada relevancia. Esta institución tenía un problema en general con el espectáculo, porque era considerado propiamente un culto, porque servía para despertar pasiones y emociones excesivas a los espectadores.<sup>51</sup>

Por otra parte, Gazeau anotó que el bufón, el juglar, el saltimbanqui,<sup>52</sup> el titiritero, el funambulista y demás artistas que se presentaban en las plazas del Viejo Continente, en su mayoría eran extranjeros. Acorde a la forma en que estos se sustentaban, a la rotación continua de su morada y su estilo de vida se pueden considerar trashumantes, condición que siglos atrás también había sido practicada por los acróbatas chinos. Los últimos viajaban en busca de nuevos públicos, debido a que la atracción principal de esta práctica y de cualquier otro espectáculo es la sorpresa.<sup>53</sup> Por lo tanto eran poblaciones difíciles de controlar, evasoras de impuestos y rebeldes, otra variante presente en las prácticas “pre-circenses” que también

---

<sup>51</sup> Eandi 50, 51.

<sup>52</sup> Palabra proveniente del italiano *saltimbanchi*, significa: “los que saltan el banco”. El banco hace alusión al escenario improvisado que instalaban los trashumantes que presentaban su *show* en las calles. Dominic Jando, “Los orígenes del circo en el mundo”, *The Circus*, ed. Noel Daniel. (Barcelona: Taschen, 2016) 119.

<sup>53</sup> Mauclair 10.

heredó el circo,<sup>54</sup> aspecto que tropieza con los propósitos oficiales de urbanidad, civismo y legalidad.

El hábito trashumante de las actividades “pre-circenses” sobrevivió a los dictámenes medievales, incluso se habla de una expansión y renombre de dichas prácticas durante los últimos siglos de la Baja Edad Media.<sup>55</sup> Posteriormente, la época renacentista, sin saberlo, le cedió un aporte invaluable al circo: la Comedia del Arte. Se trataba de un género teatral italiano surgido durante el siglo XIV que estaba inspirado en un género literario clásico romano, la atelana. Los personajes de esta creación italiana le concedieron elementos esenciales a la creación del payaso moderno.<sup>56</sup>

Los personajes de la Comedia del Arte eran fijos, había unos principales y otros con poco protagonismo, la mayoría de estos usaban máscara. Su puesta en escena era

---

<sup>54</sup> Ver: Eguizábal 346.

<sup>55</sup> Eguizábal 25. Según Juan Villarín García, también abundaban los titiriteros, feriantes, los espectáculos bufos con monos y perros amaestrados, incluso aves y hienas, actos por los que los espectadores relacionaban a dichas prácticas con el ocultismo. Villarín 179.

<sup>56</sup> A. H. Saxon, “El mayor espectáculo del mundo: los fastos coloniales del circo norteamericano desde P.T Barnum hasta hoy”, *El Correo de la Unesco* 1 (1988): 31. El género teatral italiano llegó a Francia a finales del mismo siglo y fue conocido en toda Europa en los siglos xvii y xviii. Fo 428.

improvisada, eran hábiles, ingeniosos, repentistas y provocadores. Unos investigadores han mencionado la influencia del personaje *Pagliacci*, un bufón que estaba enamorado de *Colombina*.<sup>57</sup> Otros recuerdan el influjo de *Pierrot*, personaje que también sentía amor por la anterior, llevaba en maquillaje blanco en todo el rostro y se expresaba en formas abstractas.<sup>58</sup> Del mismo modo se tiene en cuenta la herencia de *Polichinela*, otro personaje que poseía habilidad corporal y una cantidad de recursos escénicos como el canto, la interpretación musical, el baile, y como no, ridiculizar los errores o cualquier movimiento de la corte.<sup>59</sup> Por último, encontramos al *Arlequín*, el más popular de todos, otro enamorado de *Colombina*, cuya dualidad, ingenio y capacidad la heredó el posterior payaso, así como las técnicas, gestos y diálogos de los anteriores.

De igual manera, durante la época del Renacimiento el teatro cómico de Shakespeare revivió en sus personajes la imagen isabelina del bufón.<sup>60</sup> Son múltiples las influencias y

---

<sup>57</sup> El primero obedecía a un personaje antiguo y de poco protagonismo, mientras que el segundo es el personaje femenino más representativo de la Comedia del Arte. Villarín 24.

<sup>58</sup> Fo 438. En el siglo XVIII es presentado como un loco enamorado de la luna y olvida por completo a *Colombina*. Villarín 25.

<sup>59</sup> Fo 187.

<sup>60</sup> En el vestuario de los bufones de Shakespeare primaban los colores rojo y negro. Los pantalones eran ajustados, usaban pelucas de tres picos y gorros, generalmente adornados de campanillas, con los que hacían música. Una imagen peculiar del bufón medieval. Armiñán 82.

extenso el proceso de construcción del payaso del circo moderno, característica evidente desde su etimología. Raúl Eguizábal considera que el término payaso proviene de la palabra *pagliaccio*, palabra italiana que se traduce como saco de paja, y que al parecer estaba inspirada en el aspecto amorfo de los bufones.<sup>61</sup> Por su parte, se cree que el término *clown* proviene del inglés *clod* —que significa aldeano —, porque las vestimentas y el modo de actuar de estos personajes se asemejaban a la de los campesinos ingleses.<sup>62</sup> El payaso también debe su estilo al rústico francés, al campesino ruso, al gracioso del teatro clásico y la novela picaresca de Castilla, entre otros.<sup>63</sup>

Por otro lado, dentro de las actividades “pre-circenses” desarrolladas en el Viejo Mundo se destacan algunas disciplinas ecuestres. Los caballos han sido útiles a los hombres desde tiempos inmemoriales: en la guerra, en actividades de caza, desplazamiento y de carga. También están asociados al mundo de los espectáculos y a las actividades “pre-circenses” desde la antigüedad, como las carreras a caballo de los *Ludi Circenses* y la acrobacia ecuestre china, iniciada durante la dinastía Han. Por su parte, los mongoles practicaron la doma,

---

<sup>61</sup> Eguizábal 148.

<sup>62</sup> Villarín 29.

<sup>63</sup> Se fue construyendo de varios personajes y luego se crea uno similar a todos y diferente a sus precursores. Armiñán 80. Patrón que se repite con todas las representaciones de payasos, en la medida en que hay una línea que los caracteriza a todos, mas cada uno tiene su sello y su estilo, así se trate de una imitación directa.

cabriola y acrobacia ecuestre desde la época del gran Imperio Mongol.<sup>64</sup> Durante la transición de la era medieval a la modernidad, las actividades ecuestres en el territorio que comprende al continente europeo eran practicadas por las clases altas. Por su parte, algunos sectores del ejército también practicaban actividades de doma y volteo ecuestre.<sup>65</sup>

A finales del siglo XVIII, la acrobacia ecuestre obtuvo una mayor acogida entre el público del Viejo Continente y las exhibiciones abrieron las puertas de los picaderos para alumnos interesados. Precisamente en una escuela de equitación de la capital británica, dirigida por un ex militar, se dio el nacimiento del espectáculo que hoy consideramos circo moderno.

---

<sup>64</sup> Esta civilización también tenía un personaje que hacía las veces de bufón, característico también por criticar y satirizar el poder del Kan. Mauclair 20, 27.

<sup>65</sup> El volteo es un deporte ecuestre que consiste en galopar, realizar suertes y acrobacias en el lomo de un caballo que conserva un movimiento circular. Los reyes españoles gestionaron y apoyaron las escuelas reales de equitación. Estos realizaron escuelas a lo largo de su territorio, Roda (1572), Sevilla (1670), Granada (1686), Valencia (1697) y Zaragoza. En los picaderos se incluían tribunas para que el público asistiera a los entrenamientos y a las exhibiciones. Mauclair 79.

## 1.2 El nacimiento del circo moderno

Durante la segunda década del siglo XVIII en el reino de Gran Bretaña, tuvo lugar la Revolución Industrial, acontecimiento que alteró a nivel global la economía, la política, la sociedad y las condiciones de vida de las futuras urbes industrializadas. Esta fue una fase primigenia e inmadura del capitalismo que generó en las ciudades industriales transformaciones como la incorporación de la mujer y los niños al trabajo, y el incremento voraz de la población urbana, fenómeno que desencadenó el crecimiento físico de los poblados.<sup>66</sup> La mundialización hizo su entrada, se redujeron las distancias geográficas, se transformaron las maneras de difundir información, así como las formas de entretenimiento y ocio entre los nuevos estamentos sociales.<sup>67</sup>

En medio de este contexto, en 1768, un ex sargento mayor de caballería del ejército británico, Philip Astley, creó un picadero donde exhibía actividades hípcas y enseñaba el arte a algunos aristócratas londinenses.<sup>68</sup> Tempranamente vinculó a sus presentaciones actividades ajenas a la equitación; la mayor parte de estas eran callejeras e itinerantes como

---

<sup>66</sup> Maurice Dobb, *Estudio sobre el desarrollo del capitalismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971) 34.

<sup>67</sup> Ver: Eguizábal 44, 346.

<sup>68</sup> Julio Revollo Cárdenas, “El circo en la cultura mexicana”, *Voces y Trazos de Morelos* 4 (2006): 15.



la acrobacia, el funambulismo, los malabares, la doma, la pantomima, la doma entre otras.<sup>69</sup> Doce años más adelante, en vista del éxito de su iniciativa, techó la arena y sus alrededores para realizar presentaciones durante el invierno.<sup>70</sup> Desde ese momento, aunque su inventor no lo tuviera claro, se asentaron las bases definitivas del circo como espectáculo moderno.

La pista circular no fue una invención de Philip Astley. Esta era el lugar donde tradicionalmente se adiestraban los caballos y se practicaban actividades de volteo en el Viejo Mundo durante el siglo XVIII. La medida exacta del diámetro era de 13 metros,<sup>71</sup> longitud que se estandarizó a nivel mundial, y que conservan la mayoría de circos en la actualidad.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Se sostiene que Philip Astley pudo haber pensado que solo las exhibiciones hípicas militares no bastaban para ofrecer un espectáculo llamativo, quizá medito en que para tener éxito debía renovar su espectáculo y además expandirlo a otros públicos. Ver Eguizábal 37.

<sup>70</sup> “El primer circo”. *Victoria and Albert Museum*. s.f. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-circus> (14/03/2019).

<sup>71</sup> Esto obedece a una necesidad técnica y a una física: algunos ejercicios de acrobacia ecuestre exigen de un hombre en el centro que regule los movimientos del caballo y la distancia mínima ideal es de aproximadamente 6 metros de radio. Además, el acróbata ecuestre se ayuda de la fuerza centrífuga del movimiento circular para mantener el equilibrio al cabalgar de pie y realizar trucos sobre el caballo.

<sup>72</sup> Erminia Silva, “O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX” (Tesis de Maestría, Universidade Estadual de Campinas, 1996) 96, 97.

El recién nacido espectáculo era entonces una mezcla de prácticas rituales, de técnicas de guerra, de ejercicios deportivos, con o sin animales, y de personajes cómicos presentados a manera de variedades con intervalos burlescos. En el circo, los jinetes de los sectores altos se mezclaron con funambulistas, malabaristas, saltimbanquis, bufones, domadores, entre otros personajes provenientes de sectores sociales populares. Durante la primavera y el verano toda la tropa de Philip Astley se desplazaba por el Reino Unido. En 1773 el exmilitar construyó un anfiteatro en Dublín, Irlanda; y un año más tarde se presentó por primera vez en París, ciudad a la que asistió con frecuencia.<sup>73</sup>

Si bien Philip Astley estructuró el espectáculo, un antiguo trabajador y posterior rival suyo, Charles Hudes, fue quien bautizó la invención. En 1782, luego de una gira por Europa y de haber fundado una escuela de equitación propia, el disidente instauró el *Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy*, fue la primera vez en la historia que se utilizó el término *circus* (circo) para designar este tipo de espectáculos.<sup>74</sup> Tempranamente, el circo se empezó a desplazar con el objetivo de renovar su público y conquistar nuevos escenarios. Así, recibió la herencia trashumante de los ejercicios pasados, a través del proceso de resignificación de la práctica.

---

<sup>73</sup> “Philip Astley”, *Circopedia*. s.f. [http://www.circopedia.org/Philip\\_Astley](http://www.circopedia.org/Philip_Astley) (15/03/2019).

<sup>74</sup> Mauclair 38.

La función también fue acogida por sectores de los estamentos sociales altos. En 1795, a causa de un incendio del antiguo local, Astley construyó otro a orillas del puente de Westminster, una zona elegante de la ciudad. Esta vez edificó un elaborado anfiteatro circular al estilo griego, el *Astley's Royal Amphitheatre of arts*. Este escenario también estaba protegido de la lluvia y estaba acondicionado para ofrecer funciones nocturnas.<sup>75</sup>

El circo, sintéticamente, fue una sistematización y progresión de las actividades de las que se ha hablado hasta el momento, una adaptación de los espectáculos antiguos a la época moderna. Estas innovaciones fueron más allá de lo formal. El inventor del circo instauró una taquilla, eliminó la vieja usanza del aporte personal después de la función, diferenció los precios para cada sector de las gradas, ofreciendo así la posibilidad de entrar a gentes pudientes y a gentes de bajos recursos. El fundador del circo salía por las principales calles de Londres tocando un bombo en compañía de su esposa promocionando su espectáculo, de esta manera inventó el método publicitario que a lo largo de la historia han utilizado los circos: el desfile de presentación.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Armiñán 33. El traslado y mejoramiento del escenario sirven como indicativos de la aceptación y recepción del espectáculo por parte del público londinense.

<sup>76</sup> Ver: Eguizábal 43,44.

Si bien el circo es una invención inglesa, tuvo una expansión rápida y bien aceptada por todo el mundo; tanto así que, en las primeras décadas del siglo XIX, París ya se había convertido en la capital mundial del circo, aunque se debe aclarar que la mayoría de los artistas que presentaban allí, eran de ascendencia foránea.<sup>77</sup> La carpa de lona portátil fue una invención estadounidense, antes de esta se armaban escenarios provisionales de madera.<sup>78</sup> El toldo tuvo una acogida positiva, la nueva cubierta redujo los materiales y facilitó el ensamblaje del circo, aspectos que posibilitaron la conquista de nuevos públicos y viabilizaron la posterior versión del circo estadounidense: el de las grandes “ciudades de lona” con capacidad para 10.000 espectadores.<sup>79</sup>

El hábito errante de los cirqueros se encargó de difundir a lo largo del territorio europeo, y posteriormente del americano, la nueva modalidad de entretenimiento. Las dinastías familiares cirqueras del Viejo Mundo emprendieron largos viajes y perpetuaron las

---

<sup>77</sup> Armiñán 433. En 1783 Astley ya había inaugurado el primer circo de París, *Amphithéâtre Anglais des Sieurs Astley, père et fils*, luego de haber actuado para María Antonieta en el palacio de Versalles. “Philip Astley” *Circopedia*. s.f. [http://www.circopedia.org/Philip\\_Astley](http://www.circopedia.org/Philip_Astley) (15/03/2019).

<sup>78</sup> Según la RAE, la palabra proviene del Quechua *karpa* que significa toldo, la cual fue adaptada al español literalmente, “Gran toldo que cubre un circo o cualquier otro recinto amplio”, diferente al pez carpa de agua dulce, término proveniente del latín *carpa*.

<sup>79</sup> Con tiendas independientes para los animales, espectáculos secundarios y otras atracciones; vestuario, utilería, aparataje y la morada de artistas y empleados. Saxon 31.

“prácticas circenses”.<sup>80</sup> Debido a este fenómeno no se puede hablar de un “circo puro”, desde sus inicios el *show* se replegó y su base constaba de una presentación de variedades milenarias, sorprendentes y heterogéneas, a la que se le agregaban actos, se suprimían o eran transformados acorde al lugar.<sup>81</sup> El Circo se desplazó con rapidez hasta los territorios de Francia, Alemania, Italia y España; más tarde pasó al continente asiático, al continente africano y posteriormente a América.

### 1.2.1 El circo en América

Cada civilización ha manifestado, con su estilo propio, a manera de ritual, ceremonia, deporte o espectáculo, actividades vinculadas al circo como la danza, la música, el humor, ejercicios de riesgo, resistencia, equilibrio, fuerza y destreza corporal. Aunque se desconoce la existencia de un entretenimiento similar al circo en el mundo prehispánico mesoamericano, se tienen evidencias de prácticas de contorsión; un ejercicio similar a los *icarios*, un acto

---

<sup>80</sup> Silva 32,33.

<sup>81</sup> Saxon 31. Existe una discusión abierta sobre la integración de la magia dentro de las actividades circenses. los sectores más radicales opinan que debido a su naturaleza no puede ser parte del circo, puesto que se basa en trucos y engaños, cualidades que no tienen cabida en el mundo circense. Pese a esto, la magia, la prestidigitación, el ilusionismo e incluso el ocultismo, han hecho parte integral de la carpa a nivel mundial.

aéreo, funambulismo y acrobacia.<sup>82</sup> Theodore de Bry, al pie de uno de sus grabados del Nuevo Mundo, afirmó que los indígenas de Nueva España, y sobre todo los de México, tenían numerosas danzas para divertirse, en las cuales algunos bailaban sobre una cuerda y otros sobre los hombros de un compañero, como si lo estuvieran haciendo en la tierra.

---

<sup>82</sup> Los juegos *icarios* hacen parte del antipodismo, ejercicio en el cual una persona acostada en el piso, o en una estructura similar a una silla, con las piernas arriba, realiza equilibrios y destrezas con diferentes objetos, utilizando sus manos y sus pies, pero principalmente las extremidades inferiores. En los *icarios* se reemplazan los objetos por una persona, “ágil” o “volante”, que salta y voltea sobre el acróbata “base”. Eguizábal 228. En el estado de Tlatilco, México, fue encontrada una escultura de aproximadamente 800 años a.C., esta representa una persona ejecutando un acto de contorsión, posiblemente fue realizada por la cultura Olmeca. Actualmente reposa en el Museo Nacional de Antropología de México con el nombre de “El acróbata”. Por su parte, el ejercicio parecido al antipodismo consistía en un juego en el que un natural se acostaba en la tierra con las piernas arriba, sostenía un palo con los pies y subían a Este dos o más personas a realizar maromas. Por último, el acto de alturas es un ritual ancestral prehispánico de orígenes desconocidos, consiste en descender de un tronco, con la ayuda de una larga sogá atada al cuerpo, realizando posturas en el aire. Ver: Venero 34, 35.

**Imagen 2. “De toda suerte de extrañas danzas de los indios”**



Aparte de los dos personajes del primer plano, los cuales hacen las veces de portor y ágil acorde a las pulsadas circenses, y de los otros dos que danzan sobre la cuerda, cual número de funambulismo del mundo occidental, en la parte izquierda superior del grabado se evidencia la vinculación de ambas actividades con la música.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Theodore de Bry, *América 1590-1634* (Madrid: Ediciones Siruela, 1992) 196.

No obstante, el circo ingresó a América por el océano Pacífico. A través de sus festividades religiosas, los españoles incorporaron algunos espectáculos del Viejo Mundo.<sup>84</sup> De igual forma, el continente fue visitado por compañías y artistas callejeros desde el siglo XIX. Sin embargo, el circo como espectáculo fue traído a Nuevo Mundo por un británico.

En Estados Unidos, el jinete inglés John Bill Ricketts, aprendiz de Charles Hedges, fundó una escuela de equitación en Filadelfia, capital en la época. Al año siguiente, en 1793, ofreció el primer espectáculo a modo de circo en el continente.<sup>85</sup> Seis años más tarde, la capital cubana presenció el primer *show* de circo moderno, a cargo de la compañía del inglés Philip Lailson, el *Real Circo Ecuestre*, y en 1808 la misma compañía visitó a Nueva España.<sup>86</sup> Estos dos últimos lugares, al igual que los futuros países de Argentina, Chile y Brasil, se han destacado a lo largo de la historia por la cantidad y calidad de sus “prácticas circenses”.

---

<sup>84</sup> Se destacan las festividades del *Corpus Cristi* en las cuales eran común encontrar saltimbanquis, pulsadores, malabaristas, entre otros. Venero 31.

<sup>85</sup> John Bill Ricketts se quedó durante siete años más difundiendo el espectáculo por todo el país. “John Bill Ricketts biografía y hechos”. *History of circus*. s.f. <http://www.historyofcircus.com/circus-origin/john-bill-ricketts/> (16/03/2019).

<sup>86</sup> Venero 94.



Durante la primera mitad del siglo XIX, Cuba, México y Argentina empezaron a practicar por culto propio actividades circenses. En la isla proliferaron actores, comediantes, maromeros y acróbatas criollos.<sup>87</sup> En Mesoamérica existían la maroma, la acrobacia, la contorsión y el funambulismo, ejercicios previos al contacto español y, por supuesto, a la llegada del circo moderno. Durante la Conquista, los maromeros españoles y de otros lugares del Viejo Mundo, fortalecieron la tradición acrobática ritual que ejecutaban los naturales mesoamericanos, fenómeno que extendió las habilidades y permitió el surgimiento de nuevos maromeros.<sup>88</sup>

A mediados del siglo XIX, acorde a la moda europea, se construyó el primer circo fijo en México. En sus inicios el establecimiento era más utilizado por compañías del Viejo Continente que por compañías locales.<sup>89</sup> Pese a que a finales del siglo XIX el México europeizado dejó de asistir al circo popular, este continuó con sus prácticas de maroma campesina.<sup>90</sup> El país se ha caracterizado a lo largo de su historia por ser la cuna de grandes y afamados circos, así como por la exportación de artistas. El trapecio volante es una de las especialidades mexicanas. La capital de Antioquia, en varias oportunidades, festejó funciones de compañías de trapecistas y demás cirqueros mexicanos. Tanto las compañías de

---

<sup>87</sup> Venero 82, 174.

<sup>88</sup> Cárdenas 14.

<sup>89</sup> Mauclair 107.

<sup>90</sup> Campos 221.

aquel país como algunas de Estados Unidos y hasta una de Medellín, presentaron a la ciudad tropas de trapevistas del país centroamericano, como bien lo anotaremos en su momento.

En Argentina se gestó un estilo propio que se empezó a configurar desde la Colonia, el circo criollo: una mezcla del circo moderno con una representación teatral, a manera de pantomima circense. A finales del siglo XIX, este definió su carácter local a partir de la vinculación de los dramas gauchos y elementos de la tradición payadora argentina.<sup>91</sup> Este género circense está vinculado a la vida nacional en cuanto rescata danzas y canciones autóctonas. Es el referente originario del teatro argentino. Como en todas las familias adscritas al espectáculo, las habilidades del circo criollo argentino se transmitieron de padres a hijos, motivo por el cual, a lo largo de dos siglos, mantuvo una estructura y una estética similar.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> La cual consiste en la construcción de versos improvisados con el acompañamiento de una guitarra. Eguizábal 82. Por su parte, el académico argentino Raúl Héctor Castagnino divide las temporalidades del circo en su país de la siguiente manera: el circo en la Colonia (1757-1810), el circo en los años de la gesta nacional (1810-1829), las atracciones circenses durante la época de Rosas (1829-1852) el circo criollo se va (1870-1924). Ver: Raúl Héctor Castagnino, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia. 1757-1924* (Argentina: Plus Ultra, 1969) 3.

<sup>92</sup> El circo criollo fue un entretenimiento adulto más que infantil. Durante la época colonial, los circos estaban dirigidos por artistas españoles que ejercían de maestros de criollos y esclavos en las destrezas volatineras, funámbulas, prestímanas, danza y mímica. Este género circense también creó un tipo de clown, Pepino 88.

Países como Chile y Brasil también se han destacado desde la segunda mitad del siglo XIX por la presencia de cirqueros y circos propios y por haber adquirido los hábitos trashumantes característicos de los actos de plazas. Si bien Colombia no tuvo una vinculación temprana con las “prácticas circenses”, artistas ambulantes de calle y compañías más prestigiosas trajeron al territorio colombiano el universo del circo y posteriormente, desde principios de siglo XX, surgieron cirqueros y circos autóctonos.

### **1.2.2 El circo en Colombia**

Desde la primera década del siglo XIX el país empezó a tener contacto con actividades trashumantes “pre-circenses”.<sup>93</sup> Artistas europeos y estadounidenses recorrieron el territorio de la naciente república. Las crónicas del historiador bogotano José María

---

Durante la primera mitad del siglo xx, el estilo entra en decadencia debido a la ola europeísta oficial que invadió los gustos urbanos argentinos y latinoamericanos. Castagnino 15, 83, 129.

<sup>93</sup> La documentación investigada se inscribe desde dicha temporalidad, aunque según la *Caracterización de la población circense en Colombia*, tales representaciones también pudieron estar presentes en la Colonia y durante la época independentista debido al carácter trashumante y a la aparición de las mismas en otros territorios americanos en la época, como México y Cuba. Ministerio de Cultura, *Caracterización de la población circense en Colombia. Documento de caracterización del sector circense* (Bogotá: Ministerio de cultura, 2011) 16.

Cordovez Moure informan que el Teatro Colón de la capital colombiana también fue escenario de espectáculos de maroma y funambulismo de cuerda tensa horizontal y en elevación. Así como se ejecutaron espectáculos en calles y en solares. En la capital se presentaron personajes como el Gran Pájaro, acróbata y aeronauta; el peruano Florentino Isáziga, funambulista que debutó en Bogotá en 1847;<sup>94</sup> el afamado aeronauta y trapecista mexicano Antonio Guerrero, así como las compañías de equitación antecesoras del circo moderno, ilusionistas y prestidigitadores.<sup>95</sup>

Durante la segunda mitad de siglo continuaron las visitas de ilusionistas, aeronautas, malabaristas, funambulistas, acróbata y compañías ecuestres al país. Según el historiador Cenedith Herrera Atehortúa, en 1872 la capital antioqueña tuvo la primera visita del circo moderno, casi cien años después del nacimiento del espectáculo.<sup>96</sup> A principios del siglo XX había compañías de circo recorriendo a lomo de mula la escarpada geografía colombiana. Eran familias conformadas por migrantes europeos y mesoamericanos que forjaron las

---

<sup>94</sup> Personajes y compañías que también visitaron la capital antioqueña, algunos incluso en fechas más tempranas, motivo por el cual se ampliará la información en la contextualización de las “prácticas circenses” en la ciudad de Medellín.

<sup>95</sup> José María Cordovez Moure, *Reminiscencias. Santafé y Bogotá* (Bogotá: Librería Americana, 1899) 67, 76.

<sup>96</sup> “El circo estadounidense *Hudson*”. *El Medellín* (Medellín) 10 de mayo de 1901: 96. En: Herrera, “De retretas...” 117. Se desconoce la ruta de ingreso de la compañía al país o la presencia de otros circos modernos en el territorio colombiano.

“prácticas circenses” tradicionales en la región.<sup>97</sup> La mayoría de estos circos estaban equipados con carpas realizadas artesanalmente con retazos de tela y elaboraban sus juguetes y aparatos con los materiales que tuvieran a disposición.<sup>98</sup>

Progresivamente, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, las visitas de foráneos continuaron propagando el mundo del espectáculo circense de manera discontinua por el territorio colombiano. De ahí que no sea extraño que uno de los primeros circos fundados en el país haya sido obra de un extranjero que arribó al país como un cirquero trashumante.

Se trataba de Santos Egred, un quiteño de ascendencia francesa que trabajaba en el *Royal Dumbar Circus*. Durante una visita del circo al municipio de Buga (Valle del Cauca, Colombia) conoció a Rosa Elisa, su futura esposa, mujer con la que ingenió un espectáculo

---

<sup>97</sup> Familias de ascendencia europea como los Mitrovich y los Liescosky, y de México, los Ayala, los Zamudio y los Domínguez. José Lenoir Ruiz Aguilar y Héctor Felipe Ramírez Hernández, *Segunda caracterización del Circo en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013) 16.

<sup>98</sup> José Dagoberto Chavarro, conocido en el mundo circense como *Pica-pica*, según él, descendiente de una dinastía circense mexicana, afirmó que a lo largo de su vida como cirquero era común encontrar trapecios de palo de guayabo, torres o puentes (estructura que soporta todo el peso de la carpa y los aparatos aéreos) construidas con guaduas, vestuarios con prendas recicladas, toldos de dril, y para minimizar cargas, los anclajes de la carpa se realizaban con objetos recogidos en el entorno. Entrevista de Sebastián Serna Quintero a José Dagoberto Chavarro, Medellín, 26 de octubre de 2018.

de mnemotecnia que era presentado en una carpa construida por el ecuatoriano. A medida que la familia fue creciendo se fueron especializando en modalidades circenses. A finales de 1948, fundaron el *Circo Eged Hermanos* de Colombia, uno de los mejores circos que ha tenido el país y que además figura en la lista de los mejores de Latinoamérica.<sup>99</sup>

Durante las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, las manifestaciones circenses colombianas tuvieron un esplendor notable. A parte del *Eged Hermanos* se conformaron circos como el *Nueva Ola*, *Águilas Humanas*, *Circo Cóndor*, *Circo Victoria*, *American Circus*, *Continental Circus*, el *Circo Colombia*, *Circo de Bebé*, el *Vegas Circus*, entre otros, que recorrieron gran parte del territorio colombiano.<sup>100</sup> Estos grupos, sumados a las compañías extranjeras que visitaron el país, crearon un movimiento circense que innovó en las maneras de divertirse, llevaron algunas prácticas a lugares remotos, consolidaron públicos urbanos y pueblerinos, divirtieron familias y exportaron artistas circenses fuera del país.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> La ola de violencia desatada el 9 de abril de 1948, no perjudicó directamente la compañía circense familiar, por el contrario, se refugiaron en el universo del circo, fortalecieron los lazos familiares y su nivel como grupo y empresa. Ortiz 44.

<sup>100</sup> Ver: Ruiz y Ramírez 18; Forero 143.

<sup>101</sup> Ortiz 50.

Cada ciudad colombiana vivió el proceso a su ritmo basada en las condiciones y posibilidades del propio contexto. Capitales departamentales como Cali, Bogotá y Medellín, se destacaron a nivel nacional por la frecuencia y la capacidad de sus “prácticas circenses”. A continuación, se realizará un recorrido por las manifestaciones circenses de interés que tuvieron cabida en la capital del departamento antioqueño, con aras a introducir la época dorada del circo en Medellín, periodo nodal de la investigación.

### **1.3 El Circo En Medellín**

La topografía antioqueña y la posición específica de Medellín ha sido una variable de peso en el devenir histórico del territorio. A lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del XX hubo poca presencia de “prácticas circenses” y demás espectáculos públicos debido a que el camino de llegada a la ciudad era extenso y complejo, tenía etapas de navegación, recorridos a lomo de mula y sólo hasta la segunda década del siglo XX se inauguró la conexión ferroviaria.<sup>102</sup> Por el contrario, en ciudades más accesibles, grandes y heterogéneas

---

<sup>102</sup> Gómez 116. Así como las compañías teatrales debían transportar su propia escenografía, el vestuario y la utilería, las compañías circenses y “pre-circenses” debían desplazarse con sus utensilios y el aparataje necesario para sus espectáculos. Claro está que históricamente mientras grandes compañías viajaban equipadas con madera para construir el circo o con la carpa de lona, con sus viviendas y sus gimnasios, otros entusiastas viajaban nada más que con el tapiz donde el artista, con la utilización de objetos comunes, demuestra las capacidades innatas del cuerpo para realizar circo. Ver: Armiñan 131.

como Bogotá y Barranquilla, llegaban espectáculos e influencias internacionales con más frecuencia.<sup>103</sup>

Confiando en la veracidad del cronista Eladio Gónima, bajo el respaldo documental de la prensa, en la ciudad de Medellín hubo presencia de actos circenses de diversa índole desde la tercera década del siglo XIX, mucho tiempo antes de la llegada del primer circo moderno. El primer acto del que se tiene referencia es de acrobacia, lo ejecutó un venezolano que se hacía llamar *El Gran Pájaro* en el año de 1833. El acróbata viajaba en compañía de *El Mejicano*, del *Petit Diablo* y un niño llamado Timoteo Sánchez, los dos primeros igualmente artistas, y el último, aprendiz.<sup>104</sup>

En la época también se presentó en la ciudad Florentino Isáziga, un peruano que según publicó un diario de su país, residía en Bogotá luego de haber llegado con el ejército

---

<sup>103</sup> Payne 168.

<sup>104</sup> El cronista afirma que en la época no se decía acróbata sino maromero, si bien los términos tienen diferencias, en la época significaba lo mismo. Entre los números presentados por los tres viajeros, el autor hace mención del funambulismo y otro de “balanceos en un columpio”. El último regresó a la ciudad en 1846 en compañía de su hijo, el acróbata aprendiz. Eladio Gónima, *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejece* (Medellín: Tipografía de San Antonio, 1909) 4, 23.



libertador. La prensa aclaró que su oficio era el de volatinero.<sup>105</sup> En la capital de Antioquia, realizó la presentación en el patio de un colegio. Eladio Gónima lo recuerda como maromero y cubiletero pero en la capital de país presentó actos de funambulismo, tragasables, fuerza, puntería y otras habilidades en compañía de otros acróbatas.<sup>106</sup>

Durante las primeras décadas del siglo XIX llegó a la ciudad *Matyr*, un acróbata francés que presentaba un número de zancos.<sup>107</sup> Según el relato de Eladio Gónima, los juguetes de este artista medían dos varas de alto; en la parte superior tenían una especie de zapato en el que se aseguraba el pie y “no tenía como los zancos de nuestro muchachos, apéndice alguno para cogerlo con las manos”<sup>108</sup> —es decir, en la ciudad también existía desde antaño, a manera de juego infantil, una versión “menor” de los zancos—. A juicio del

---

<sup>105</sup> *El Peruano* (Perú) 11 de junio de 1858: 104. Disponible en <https://play.google.com/store/books/details?id=ikBPAQAAMAAJ&rdid=book-ikBPAQAAMAAJ&rdot=1> (24/02/2020).

<sup>106</sup> Según el ya referenciado historiador colombiano, José María Cordovez, el peruano hacía variedad de *atrocidades* en las que exponía su vida, mas reconoce que el acróbata nunca sufrió lesión alguna mientras se presentó en la ciudad. Cordovez 69.

<sup>107</sup> Estos elementos estuvieron presentes en las prácticas “pre-circenses” a lo largo de la Edad Media, pasaron al circo moderno y persisten hasta la actualidad. García 5.

<sup>108</sup> Gónima 15.

cronista, si este zanquero hubiese existido años atrás, hubiese sido quemado en la plaza pública por sus extrañas habilidades.<sup>109</sup>

Aparte de los anteriores, se tiene registro de la presencia de prestidigitadores, ilusionistas, faquires, y un par de compañías ecuestres antes de 1872,<sup>110</sup> fecha en la que llegó el primer circo moderno a Medellín. Tres años más tarde, se presentó el primer aeronauta. Se trataba de un acróbata mexicano que sobrevoló por la ciudad, a merced del viento, con la ayuda de un gran globo de tela combustionado por leña verde; en vez de cesta o barquilla, el tripulante pendía de un trapecio donde ejecutaba posturas y secuencias acrobáticas.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Gónima 16. Ya se aludió sobre la vinculación de las actividades circenses a prácticas esotéricas u ocultistas, fenómeno que también tuvo cabida en la ciudad, desde los apuntes de las crónicas decimonónicas hasta las prácticas de la época dorada del circo en Colombia. *Picapica* anota al respecto que muchas personas incrédulas ante la magnitud de las habilidades circenses, asistían a la función con limones a manera de “contras” para no dejarse seducir por la maldad del cirquero. Entrevista de Sebastián Serna Quintero a José Dagoberto Chavarro, Medellín, 26 de octubre de 2018.

<sup>110</sup> Dichas agrupaciones estaban organizadas al estilo precursor del circo moderno europeo. Entre estas encontramos la compañía estadounidense Jonhson que se presentó en la ciudad en el año 1846 y la Compañía Ecuestre Orrín en 1869, esta exhibió otras disciplinas como el trapecio volante y el funambulismo.

<sup>111</sup> El aeronauta realizó el acto cinco veces, despegaba desde la plaza de Berrío y el aterrizaje era incierto. Ver: Luis Latorre Mendoza, *Historia e historias de Medellín* (Medellín: Ediciones Tomás Carrasquilla, 1972) 393.

En 1888 el grupo de equitación Nelson visitó la ciudad y seis años más tarde regresó como el Circo Británico Nelson, primer espectáculo de circo moderno proveniente de Europa que se presentó en Medellín. El precio de las entradas oscilaba entre 0.80 y 12 pesos.<sup>112</sup> El precio de la boletería corrobora el carácter aglutinante del circo y su integración social: la taquilla permitía el ingreso a sectores sociales altos, medios y bajos para presenciar el espectáculo. Igualmente, la presencia de los artistas itinerantes en la capital de Antioquia evidencia la dispersión que tuvo el circo a nivel mundial durante el siglo XIX y principios del XX.

Pese a la apertura cultural, el contacto con el mundo, el mercado internacional y la apertura informativa, las creencias religiosas y el carácter conservador de la sociedad continuaron como característica de la capital antioqueña.<sup>113</sup> Existieron varios focos de censura eclesiástica, por ejemplo, estaba mal visto que las mujeres asistieran a los espectáculos públicos, y mucho peor que actuaran en ellos, posición que imperó hasta la segunda década del siglo XX. Con la intención de dar coherencia a la exposición, a continuación, se abordará cada temática según su propio hilo cronológico, razón por la cual

---

<sup>112</sup> *Las Novedades* (Medellín) 19 de agosto de 1894: 203.

<sup>113</sup> A principios del siglo XX la ciudad era todavía pequeña, tenía una fuerte influencia del pensamiento católico tradicional y la Iglesia tenía un significativo poder de opinión sobre la vida pública y privada. Díaz 60.

el conjunto del escrito se desplaza entre épocas tempranas y tardías de la primera parte del siglo XX.



**Tabla 1 Espectáculos circenses en Medellín 1833-1946**

Fecha	Espectáculo	Artistas	Observaciones
1833-1834	Maromero	El Grán Pájaro	Venezolano
1833-1834	Funambulista	Florentino Isáziga	Peruano
1833-1834	Acróbata	Mr. Robert	Zancos, cuerda tensa, cubilitero
1833-1834	Funambulista	Matyr	Equilibrista francés
1846	Acróbata	Timoteo Sánchez	Antes como apredíz de El Gran Pájaro
1869	Cía Ecuestre	Cía Orrin	Trapezio y acrobacia
1872	Circo	Circo Hudson	Primer circo moderno que visitó la ciudad
1872	Cía Ecuestre	Cía. Equitación y Variedades Orrin	
1875	Aeronauta	Antonio Guerrero	Malabares, gimnasia y trapezio
1877-1878	Acróbata	Nicanor y Timoteo Sánchez	Equilibrios, funambulismo
1888	Cía Ecuestre	Cía de Equitación Nelson	Luego regresó como un circo moderno
1894	Prestidigitador	Rafael Cabrera de la Barquera	Cubano
1894	Circo	Circo Británico Nelson	II visita, antes Cía de Equitación Nelson
1899	Ilusionismo	Enireb	Norteamericano
1899	Circo	Circo Británico Nelson	III Visita
1905	Aeronauta	Domingo Valencia	Del municipio de Pácora (Caldas)
1908.09	Acro. y música	Emma	
1910	Circo	Circo Acrobático Palacio Real	Inauguración del Circo España
1909.08	Circo	Circo Alegría	Cía Acrobática y Bufa de Julio R. Maltaner
1909.01	Acrobacia	Abreu	Rieles aéreos
1910	Acrobacia	s.d	Salto de la muerte, malabares
1910	Circo	s.d	En el Circo España
1912	Circo	Circo Zatali	En el Circo España
1912.11	Ilusionismo	Sr. Fridolli	Imitaciones, ventriloquia
1913.02	Acrobacia	Cía Romulus	Equilibristas y tigres de bengala
1913.10	Ilusionismo	Profesor Aguirre	Prestidigitación, hipnotismo
1914.12.08	Circo	Circo Tatali	La función se realizó en el Salón Apolo
1914.05	Magia	Arak	Prestidigitación, ventriloquia
1915	Aeronauta	Nolasco Guerrero	Hijo de Antonio Guerrero
1915.01	Circo	Circo Tatali	II Visita
1915.02	Circo	Circo Tatali	III Visita
1915.05	Ilusionismo	Sr. Frégoli Vargas	Prestidigitación, proyección de cine
1915.08	Circo y Cine	María Rodríguez	Domadora de leones, proyección de cine
1915.11	Variedades	Cía infantil Victor Karr	Ilusionismo
1921	Circo	Circo Santos y Artigas	Queja por mal estado higiénico
1923.11.23	Aeronauta	Manuel Salvador Acosta, <i>Salvita</i>	Murió en acción
1930.03	Circo	Circo Internacional	En el Circo España
1932	Circo	Circo Zamudio Hernandez	
1940.02.17	Magia, Cómicos	Fu Manchu, Eva Beltri	Las mil maravillas de la leyenda china
1945.05	Acrobacia	Cuadrilla Bufa	Toreros acróbatas
1945.06.17	Magia, Clown	Festival en el Circo España	Clown, ilusionismo
1946.03	Fakir	La Tarzana y El Superhombre	

Fuente: elaboración propia con base en prensa, fuentes publicadas y bibliografía.

### **1.3.1 Los actos de calle y la expansión del circo. El caso de los aeronautas**

El cronista Eladio Gónima afirmó que el público antioqueño decimonónico, pese a su rudeza y la falta de conocimientos acerca de las artes, tenía un sentimiento artístico y una apreciación especial por este tipo de manifestaciones.<sup>114</sup> A su vez, la condición geográfica de la ciudad y su poco contacto con el exterior configuró un público de curiosos que disfrutaba de los espectáculos públicos. Según Germán Franco Díez, se trataba de una audiencia parroquial que imitaba aspectos vistos en el cine, el teatro, el circo o cualquier espectáculo público que presenciaran.<sup>115</sup> En el caso de las “prácticas circenses”, dicha situación se hizo evidente desde principios del siglo XX, en aspectos como la formación de cirqueros antioqueños, familias dedicadas al oficio, empresarios y directores de circo.

Gracias a una carta dirigida al alcalde de Medellín el 28 de enero de 1905, sabemos que en la época había un acróbata foráneo residiendo en la ciudad. A manera de denuncia, Antonio María Ángel aseveró en su misiva que “Chiba”, un cochero de la ciudad, ingresó a su domicilio sin autorización, se elevó en su “nave aérea” y atentó contra la vida de ambos.

---

<sup>114</sup> Gónima 55.

<sup>115</sup> Díez 74.

Motivo por el cual exigía algún tipo de castigo, fianza o apercibimiento para evitar que se repitiera el inconveniente.<sup>116</sup> En la misiva no especificó sobre su lugar de origen u otra profesión, mas señalaba que había pagado los impuestos requeridos para volar el globo y que la casa en la que vivía era propia.<sup>117</sup> Resulta particular que un aeronauta foráneo, del que no se encontró más información, tuviese una propiedad en la ciudad.

Ese mismo año se presentó en Medellín Domingo Valencia, el primer aeronauta, acróbata y trapecista antioqueño.<sup>118</sup> Según el escritor pacoreño Humberto Franco Muñoz, Domingo tenía el apellido de la pareja de su padre, Juan Cancio Valencia, pero su verdadero padre era Nolasco Guerrero, hijo de Antonio Guerrero, linaje de aeronautas mexicanos que visitaron la ciudad.<sup>119</sup> No obstante, la documentación del proyecto “En busca de Domingo” obtenida hasta el momento, sostiene que su lugar de nacimiento, el expediente de sus verdaderos padres, sus últimos años y su muerte, son datos inciertos.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Medellín 1905. Archivo Histórico de Medellín (en adelante A.H.M.), Medellín, Alcaldía, Solicitudes, 2, f. 370.

<sup>117</sup> Medellín 1905. A.H.M., Medellín, Alcaldía, Solicitudes, 2, f. 370.

<sup>118</sup> Latorre 393.

<sup>119</sup> Humberto Franco Muñoz, *Un pueblo con infierno y cielo: monografía* (Medellín: Editorial Universo, 1981) 114.

<sup>120</sup> “En busca de Domingo”. *Biblioteca Nacional de Colombia*. 7 de febrero de 2018. <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/en-la-bnc/en-busca-de-domingo-el-aeronauta> (02/04/2019). Esta es una propuesta de investigación y creación colaborativa soportada en la web orientada a



Por el contrario, se tiene certeza sobre las presentaciones que realizó Domingo Valencia en varias ciudades de Colombia y en otros países como Ecuador, Perú, Venezuela y Chile.<sup>121</sup> Al igual que el número de Antonio Guerrero, el aeronauta antioqueño realizaba la suspensión en un trapecio en el cual ejecutaba posturas y movimientos. El acto fue innovador en la medida en que el globo del acróbata, a diferencia de los que antes habían volado en la ciudad, era propulsado por gas.

Diez años más tarde visitó la ciudad el aeronauta mejicano Nolasco Guerrero, el supuesto padre de Domingo Valencia. Durante su estadía tuvo contacto con Manuel Salvador Acosta, un latonero local a quien le enseñó las técnicas aéreas.<sup>122</sup> Años más tarde la ciudad conoció a *Salvita*, aeronauta, acróbata, trapecista y malabarista que contribuyó a las “prácticas circenses” de la ciudad, antes de su temprana y trágica muerte.

---

rescatar el legado y el patrimonio bibliográfico y documental de Latinoamérica y Colombia, así como aportar a la historia de la aviación en el país.

<sup>121</sup> Ver: “Álbum de recortes de Domingo el Aeronauta”. s.f. *Domingo el aeronauta*. <https://www.domingoelaeronauta.Com/album-de-recortes/#lightbox/7/> (02/04/2019).

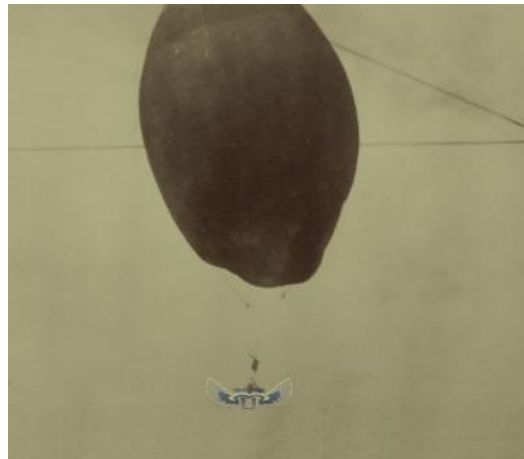
<sup>122</sup> “Globo de *Salvita* en 1923”. *Matacafe* .s.f. <http://matacafe.co/globo-de-salvita-en-1923/> (02/04/2019).

El 30 de noviembre de 1923 el aeronauta medellinense Manuel Salvador Acosta se disponía a realizar una demostración de acrobacia aérea en la plaza Cisneros. El propósito era ejecutar un acto de trapecio sobrevolando la ciudad en un gran globo de tela combustionado por petróleo, confeccionado por él mismo. El despegue y los primeros momentos de la suspensión transcurrieron sin inconvenientes, el acróbata realizó suertes y destrezas hasta que la red que sujetaba el trapecio del globo se desprendió, falla técnica que terminó con la vida del artista.

**Imagen 4. "Globo en suspensión"**



**Imagen 3. "Globo de Salvita"**



**Imagen 5. "Globo desinflado"**



Aquel día se encontraba entre el público el fotógrafo Jorge Obando, quien tomó varias impresiones del evento. En la primera imagen se observa la preparación del globo para la suspensión y la multitud de espectadores en torno al acróbata antes del despegue. En la segunda encontramos el globo elevado a gran altura y su tripulante ejecutando una plancha

en el trapecio. Por último, en la tercera imagen se ve el globo en el aire sin tripulante y con extraños pliegues.<sup>123</sup>

Tan sólo cuatro días antes del incidente, el acróbata medellinense había presenciado el nacimiento de su hijo, quien fue bautizado con su nombre, Manuel Salvador.<sup>124</sup> Si bien no hubo un contacto directo entre ambos, el hijo de *Salvita* no sólo heredó el nombre del progenitor, también dedicó parte de su vida a las actividades circenses de la ciudad y del país. Según el registro documental, el campo de acción de este artista local reconocido como *Manuelimbis*, se desarrolló durante “la época dorada del circo en Colombia”, razón por la cual se ampliará la información en el tercer capítulo de la investigación.

La denuncia de Antonio María Ángel, la vida de Domingo Valencia y la visita de los Guerrero, la dinastía de aeronautas mexicanos, ilustran la capacidad de expansión y la asimilación de las prácticas acrobáticas “pre-circenses” en lugares apartados y ajenos a dichas actividades. También da cuenta de una de las primigenias manifestaciones circenses del territorio tanto en un municipio apartado como en la capital del departamento. Por último, se suman a la lista de espectáculos ofrecidos en las calles, colegios, patios y plazas de Medellín a través de la combinación de un acto de riesgo en altura con acrobacia aérea en

---

<sup>123</sup> “Globo de *Salvita* en 1923”. *Matacafe* .s.f. <http://matacafe.co/globo-de-salvita-en-1923/> (19/04/2019).

<sup>124</sup> Imágenes disponibles en: “Globo de *Salvita* en 1923”. *Matacafe* .s.f. <http://matacafe.co/globo-de-salvita-en-1923/> (02/04/2019).

trapezio fijo. *Salvita* y *Manuelimbis* son pruebas concretas de la hipótesis de Eladio Gónima y Germán Franco Díez: apreciaron los actos, imitaron —ejecutaron— las prácticas y luego se convirtieron en acróbatas criollos.

### **1.3.2 Entre la modernidad y el pasado social: el primer circo estable y la Iglesia**

En Medellín, como en la mayoría de ciudades latinoamericanas, las ideas de progreso y modernidad causaron alteraciones urbanas que pretendieron derribar por completo los nexos con el pasado colonial.<sup>125</sup> Pese a esto, el crecimiento demográfico a lo largo del siglo XX y las transformaciones que desencadenó el proceso de industrialización, no alteraron significativamente la división social entre sectores altos y bajos.<sup>126</sup> Los espectáculos circenses de escenario que desde antaño visitaron el territorio, aunque con poca frecuencia, no fueron ajenos al proceso, al contrario, se adaptaron a los cambios y en algunos aspectos

---

<sup>125</sup> Naranjo y Villa 22.

<sup>126</sup> Payne 153. En 1905 la ciudad contaba con 59.815 habitantes, para 1938 la cifra había incrementado a 145.000 y justo a mitad del siglo, la cantidad de pobladores urbanos sumaban 358.189, estadísticas que denotan un crecimiento acelerado propio de la época moderna.

resultaron favorecidos.<sup>127</sup> Así, los empresarios construyeron teatros y circos estables en los que se presentaban compañías, en su mayoría, internacionales; la comunicación férrea con el río Magdalena incrementó el número de diversiones públicas celebradas en la urbe; ciudadanos de diversos sectores sociales hicieron parte de las “prácticas circenses”, bien como espectadores, proveedores, empresarios, contratistas, directores, artistas o trabajadores.

Desde la tercera década del siglo XIX los ciudadanos de Medellín tenían una construcción estable para presentar espectáculos públicos llamado el Teatro Principal o Coliseo, recinto al que llegaban óperas, zarzuelas, compañías teatrales, se desarrollaban riñas de gallos y, a principios del siglo XX también ofreció proyecciones del cinematógrafo.<sup>128</sup> Cinco años antes de terminar la centuria se inauguró en la ciudad el Circo el Palo, una construcción rústica de maderos, tablas y guaduas, en el que únicamente se presentaban

---

<sup>127</sup> Se hace la distinción entre los espectáculos de escenario y las “prácticas circenses” realizadas en calles y plazas de poblados grandes y chicos, actividad ejercida desde la antigüedad, como se anotó al principio del capítulo.

<sup>128</sup> Lisandro Ochoa, *Cosas viejas de la villa de la Candelaria* (Medellín: Colección Autores Antioqueños, 1984) 38. Pese a que las riñas de gallos eran consideradas por los defensores de la cultura y el progreso como bárbara e inadecuada, se presentó en el Teatro Principal hasta finales del siglo XIX. También funcionaba una cantina en las instalaciones del teatro, evidencia de que el recinto daba cabida a actividades y a gentes de categorías sociales altas y bajas. Correa, “El teatro...” 47. Ver: Correa, “Obras de teatro...” 20.

corridas de toros. Esta tenía dentro de la arena el redondel de seguridad que caracteriza el ruedo taurino.<sup>129</sup>

El estilo parisino acogido entre las élites de la ciudad desde finales del siglo XIX, también incluyó la construcción de escenarios para la distracción de la siempre creciente masa urbana.<sup>130</sup> El Circo España se enmarcó dentro de este tipo de edificaciones. Mucho se ha escrito sobre su fundación, su arquitectura, la sociedad de propietarios y el significado del escenario en el desarrollo cultural de la ciudad,<sup>131</sup> mas no se ha considerado como el primer local estable en el que las compañías circenses, entre otros espectáculos, inspiraron prácticas innovadoras a los ciudadanos, mezclaron las clases altas con las bajas en pos del espectáculo circense, se presentaron mujeres sin muchos inconvenientes y, además, generaron algunos contratiempos entre la sociedad espectadora y no espectadora de Medellín.

---

<sup>129</sup> Estaba situado en la carrera el Palo, entre las calles Bolivia y Perú. Ver: Jorge Vega Bustamante (Editor), “Del siglo pasado al nuevo Circo España”, *La Macarena Cincuentenaria. Historia taurina de la Villa de la Candelaria y de los circos de Medellín hasta la morisca Macarena* (Medellín: Editora Nacional, s.a). 15, 16.

<sup>130</sup> Miguel Escobar Calle y Álvaro Sierra Jones, *Circo Teatro Girardot* (Medellín: Fundación Ferrocarril, 2007) 64. El progreso siempre estuvo guiado por impresiones extranjeras, se trataban de imitar las maneras cultas y modernas de las grandes urbes europeas. Naranjo y Villa, 21.

<sup>131</sup> Ver: Ramón Pineda, “Érase una vez un circo”, *La Hoja* (Medellín) 237 (2002) 9. Edda Pilar Duque, “Cine en Medellín”, *Territorio Cultural* 3 (2000): 73-83. J.A. Gaviria “Circo España”, *Medellín República de Colombia* (Nueva York: Propaganda comercial, 1923) 229, 230.

Similar al Circo el Palo, el tamaño y la barrera protectora de la arena del nuevo escenario se parecía más al de una plaza de toros que a la de un circo estable, condición que no impidió que se presentaran compañías circenses. Precisamente, el Circo España fue inaugurado por un circo, el Acrobático Palacio Real, en 1910. Desde la época, el local fue frecuentado por compañías circenses, óperas, conjuntos de ballet, grupos teatrales, compañías de zarzuela, cantantes y, posteriormente, fue utilizado como sala de cine.<sup>132</sup>

Este escenario fue considerado como una muestra del progreso y del civismo de Medellín.<sup>133</sup> Poco importaba el hecho de que los espectáculos populares y las clases del

---

<sup>132</sup> En cuanto al recibimiento de dichos espectáculos en la ciudad en el transcurso de las primeras tres décadas del siglo pasado, Germán Franco Díez sostiene que el circo, los toros y los prestidigitadores eran más concurridos que el teatro clásico, la ópera y la zarzuela. Las últimas, las “obras cultas”, no tenían una concurrencia tan numerosa como los “espectáculos populares”. Situación que surge, según el periodista, porque en el circo se aprecian las destrezas y habilidades personales, más no encarnan un personaje dotado de ideas, diálogos o reflexiones morales. En el circo clásico el entretenimiento se compone de la agilidad del malabarista, de la destreza y precisión del acróbata, de equilibrio, fuerza y vivacidad. Motivo por el cual define la sociedad de Medellín de principios del siglo XX como una pequeña parroquia que a través de los espectáculos transformó la visión de sí y del mundo. Díez 101.

<sup>133</sup> R., “Circo-Teatro España”, *Sábado* (Medellín) 52 (1922): 10, 11.



mismo tipo tuvieran cabida en él de forma simultánea, bien fuera en las gradas expuestas al sol o en las que estaban bajo sombra.

Dicha reunión de estamentos sociales altos y bajos en el Circo España originó conflictos que la Iglesia y la prensa conservadoras intentaron combatir. Un año antes de la inauguración de este local, el alcalde de turno creó la primera junta de censura, una entidad que examinaba el contenido moral de las diversiones ofrecidas en la capital antioqueña.<sup>134</sup>

Seis años después de la fundación del Circo España, los vecinos cercanos al recinto solicitaron a Agapito Betancur, alcalde municipal de época, que retirara al circo la disposición de perjudicar las casas vecinas con cohetes que lanzaban anunciando sus funciones causando peligro a los edificios de las calles de Caracas y Perú”.<sup>135</sup> Acusación que reincidió en 1921. Ocasión en la que solicitaron al alcalde Henrique Gaviria que dictara medidas para proteger el uso tranquilo de las propiedades.<sup>136</sup> En 1937 Gustavo A. De Greiff

---

<sup>134</sup> Correa, “Obras de teatro...” 37,38.

<sup>135</sup> “Solicitud relativa a prohibición de uso de cohetes para anunciar funciones del Circo España”, Medellín 1916. A H.M, Medellín, Alcaldía, Solicitudes, 31, f. 147r-v.

<sup>136</sup> “Solicitud relativa a prohibición de uso de cohetes para anunciar funciones del Circo España”, Medellín 1921. A H.M, Medellín, Alcaldía, Solicitudes, 31,175r-176r.

denunció de manera personal “la forma escandalosa con que se anunciaban las funciones”.<sup>137</sup> El tono festivo y estridente del Circo España resultaba incómodo y peligroso para las residencias contiguas al mismo, factor en el que la ubicación céntrica del local no lo favorecía.<sup>138</sup>

Por su parte, *El Colombiano*, la prensa conservadora de la ciudad, demandó en varias ocasiones la asistencia de las prostitutas a las localidades más costosas del circo. El diario apelaba por el derecho al respeto de las familias y personas honorables que acudían al mismo lugar:

Queremos llamar la atención de las autoridades de la policía y de la empresa hacia la concurrencia al tendido de sombra de ciertas *mujeres de mal vivir*. [...] Nuestras cultísimas damas merecen mucho más respeto del que se les suele guardar. Sería muy conveniente que a esta clase de espectadores se le señalara otro puesto y no que se les deje sentarse en medio de familias honorables, atrayéndose las miradas y las no muy honestas conversaciones de tantos patancitos que pululan en nuestra tierra. Creemos que las autoridades deberían tomar

---

<sup>137</sup> “Correspondencia general, Gómez R. Antonio J. a Hurtado Serna Álvaro”, Medellín 1937. A.H.M., Medellín, Alcaldía, Comunicaciones, 24, 91r.

<sup>138</sup> Estaba ubicado sobre la carrera Girardot, entre Perú y Caracas, y ocupaba la manzana completa. Ramón Pineda, “Érase una vez un circo”, *La Hoja* (Medellín) 237 (2002) 9.

cartas en ese asunto para liberar a las personas cultas de la *repugnancia* que les inspira tan *desagradables* y por desgracia *frecuentes* escenas.<sup>139</sup>

La prensa solicitó a la fuerza pública prestar atención a aquel inconveniente; no apelaba por la prohibición del ingreso al circo a dichas espectadoras, era específicamente por su ingreso a sombra, la tribuna donde presenciaban el espectáculo los más pudientes. Se consideraba que el encuentro entre dichas mujeres y las damas de sectores sociales medios y altos de la ciudad como un atentado contra las últimas. La manera despectiva y ofensiva en que el órgano informativo se dirige a las prostitutas, así como las peticiones de restringir su ingreso a ciertas localidades recuerdan el carácter religioso y puritano que ha caracterizado a la ciudad.<sup>140</sup>

El mismo periódico, en una edición de septiembre de 1913, redactó una recomendación a los artistas y a las compañías que quisieran presentarse en la ciudad. Se les informó que la ciudad era netamente católica y por tal motivo no se debía ni se podía

---

<sup>139</sup> *El Colombiano* (Medellín), noviembre 19 de 1913. (Cursivas agregadas).

<sup>140</sup> Alexander Payne incluye a las prostitutas dentro del amplio grupo de las clases bajas de principios del siglo XX, clasificación en la que considera a múltiples trabajadores de oficios varios, obreros industriales, artesanos (sastres, zapateros, carpinteros, etc.), servicio doméstico, pregoneros callejeros y pordioseros. Payne. 153.

representar obras impúdicas. También se reivindicaba el teatro como un instructor moral que debía transmitir lecciones de civismo, modernidad y cultura.<sup>141</sup>

Teniendo en cuenta las anotaciones del capítulo en cuanto al rechazo de la Iglesia a los espectáculos “pre-circenses” y juglarescos, realizadas por los sectores tradicionalistas de la ciudad y por ciudadanos comunes, no resultan extrañas las denuncias antes comentadas. Se debe recordar que la Iglesia manifestó su inconformidad debido a la tendencia de estas prácticas hacia lo colosal, por la preminencia de lo visivo sobre la palabra, así como por la idolatría que implica el espectáculo, el culto propio y el del cuerpo;<sup>142</sup> contrariedades a las que se le adhieren aspectos como la prohibición total de las mujeres en el teatro, veto existente en la antigüedad que fue transmitido al Medioevo e importada al Nuevo Mundo por los españoles,<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> *El Colombiano* (Medellín) 2 de septiembre 1913. Según Nancy Yohana Correa, los sectores dominantes de la ciudad procuraban por que las obras de teatro obedecieran un marco acorde al proyecto político y civilizatorio de la época. Dicha campaña procuraba por el mantenimiento del orden, de un comportamiento adecuado en espacios públicos, así como de una instrucción de los estereotipos que tanto hombres como mujeres, debían conservar para el adecuado funcionamiento de la estructura social. Correa 21, 22.

<sup>142</sup> Ver: Eandi 56.

<sup>143</sup> El prejuicio obedece a la mala concepción sobre las actrices que existía en el mundo clásico, principio que retoma la Iglesia a manera de condena: la institución consideró la unión “actor-mujer” como dos principios negativos. Marina Lamus Obregón, *Teatro en Colombia 1831-1886* (Bogotá: Editorial Ariel, 1998) 121. A

A parte de que en la escena teatral de la ciudad tampoco se permitían las actrices, se procuraba que las “mujeres decentes” no asistieran al estreno de cualquier espectáculo público sin conocer las críticas morales del público de élite.<sup>144</sup> Estas usanzas se fueron transformando a partir de la segunda década del siglo XX. Si bien el cristianismo y el conservadurismo continuaron teniendo una influencia notable en algunos sectores de la ciudad, las concepciones del tiempo libre y el modo de vivirlo, el mercado y la nueva imagen de la mujer según la influencia de París, Inglaterra y Nueva York, fueron transformaciones inevitables que poco a poco se fueron normalizando en la sociedad medellinense.<sup>145</sup>

Las problemáticas generadas en las gradas del Circo España son una pequeña muestra de dos fenómenos sociales propios de la ciudad: estratificación social y pugnas moralistas. La industrialización y su estructura de funcionamiento generaron “dos ciudades”, una rica y una pobre, distintivos que además, en algunos casos, oscilaban entre la opulencia y la

---

principios del siglo XX las compañías teatrales nacionales carecían de actrices debido a los recelos de la sociedad colombiana de ver a las mujeres actuando. Ver: Marina Lamus Obregón, “Recuerdo de teatristas olvidados (primeros cuarenta años del siglo XIX)”, *Litterae* 8 (1999): 275, 276.

<sup>144</sup> Herrera, “De retretas...” 171.

<sup>145</sup> Toro, 341. El primer espacio teatral que abrió las puertas a las mujeres fue el Grupo Escénico de Medellín, en el año de 1920, bajo la dirección de Ramón Soler Maymó. Ver: Herrera, “Entre máscaras...” 172.

miseria.<sup>146</sup> Ambos grupos hicieron parte de las “prácticas circenses” desarrolladas en Medellín a lo largo del siglo XX, tanto desde las gradas como en la pista del circo.

El Circo España fue demolido a finales de la tercera década del siglo XX con el propósito de edificar un centro de espectáculos más grande y moderno. En 1941 se trasladó de Girardot al sector de la América y fue bautizado como el Nuevo Circo España.<sup>147</sup> Cuatro años más tarde, se inauguró el Circo de Toros la Macarena, ubicado en la calle San Juan con el río Medellín. Se trataba de un local con capacidad para 10.200 espectadores que marcó una gran diferencia con respecto a las construcciones anteriores.

En 1948 existía un tramo de la avenida del Río que se extendía por la margen derecha desde el puente de Guayaquil hasta el de Colombia y por la izquierda desde el puente de la América hasta el anterior.<sup>148</sup> En este espacio se desarrollaron “prácticas circenses” trashumantes durante la segunda parte del siglo XX. Por su parte, en 1954 fue demolido el

---

<sup>146</sup> Como en todas las urbes industrializadas la demanda de trabajo superó el número de empleos disponibles. Gómez 116.

<sup>147</sup> Vega 20.

<sup>148</sup> Jorge Restrepo Uribe, “Medellín Futuro”, *Crónica Municipal Medellín Colombia* (Medellín: s.e., 1966) 356.

Teatro Bolívar, bautizado así en 1919, antes conocido como Coliseo o Teatro Principal, el primer escenario teatral estable que tuvo la ciudad.

Desde finales de la década de los cincuentas, la relación de la capital de Antioquia con el circo se fue estrechando. La visita de compañías extranjeras y nacionales les brindó posibilidades de ingresar al mundo del circo a muchos curiosos. Además, la presencia de cirqueros foráneos en la ciudad enriqueció las “prácticas circenses” de la época. Así mismo, algunos espectáculos públicos institucionales incluyeron números de circo en sus programas y se conformó el primer circo de élite de la ciudad. Este es el panorama bajo el que inició “la época dorada del circo en Colombia” en Medellín. En aras a explicar conceptos y circunstancias propias del mundo del circo, necesarios para el análisis de los elementos mencionados con anterioridad, en el siguiente capítulo se establecerán diferenciaciones y aclaraciones en cuanto al mundo del circo y sus particularidades, nociones vitales para el propósito central del texto.

## **II. El circo: un mundo de contradicciones**

*«Los artistas de circo pertenecen al circo. Han nacido tradicionalmente en el circo, que es un pueblo regido por sus propias leyes y dominado por ancestrales costumbres. En ese*

*pueblo se mezcla el gusto por la aventura, una gran facilidad para hablar todos los idiomas y para asimilar todas las culturas».*<sup>149</sup>

Los elementos históricos de las “prácticas circenses” expuestos en el capítulo anterior, presentan distinciones específicas que caracterizan al circo como una actividad extraordinaria y como un universo complejo de prácticas antiguas adecuadas en pos de un espectáculo único en su especie. Para el esclarecimiento de dichas premisas, se torna necesario establecer las diferencias conceptuales de la palabra circo, distinguir entre los tipos de circo, reflejar las características de algunas “prácticas circenses” y la manera en que se transmitieron desde la Antigüedad, el Medioevo, la Modernidad y, finalmente, las continuidades que se evidencian en la década de 1960 en un escenario tan particular como la ciudad de Medellín.

## **2. Del círculo a la itinerancia, los significados de circo**

La palabra circo procede del latín *circus* —círculo—y posee varios significados. El primero de ellos hace referencia al recinto destinado a la presentación de espectáculos varios. Acorde a la definición, se aclara la diferencia entre un circo romano y un circo estable: en el primero, la arena es una pista elíptica alargada mientras que el segundo está compuesto por

---

<sup>149</sup> Eguizábal 15.



una pista circular rodeada por gradas, bien puede ser una construcción de madera o de concreto, cerrado o al aire libre. En ambos casos se han incluido el uso de animales como parte del espectáculo.

Desde principio del siglo XIX este tipo de escenarios estuvieron a cargo de circos que abrieron un local estable o de una sociedad de empresarios que construyeron y administraron los locales —como el caso del Circo España en Medellín—. En ambos casos, el circo funciona como una empresa. Si bien este tipo de espacios existían antes de la modernidad, no eran exclusivos para los espectáculos circenses. Estas edificaciones estuvieron presentes en las construcciones americanas desde la misma centuria y con los mismos fines.<sup>150</sup>

La segunda definición tiene en cuenta el circo como el espectáculo que configuró Philip Astley: la presentación sucesiva de actos acrobáticos y destrezas llamativas, con y sin animales, con entreactos de payasos, los personajes cómicos más renombrados de la modernidad. El espectáculo se puede presentar en un circo estable, en una carpa o en cualquier otro escenario cubierto o descubierto, incluso se puede ejecutar en una plaza o en una calle de cualquier poblado.

---

<sup>150</sup> En 1847 se construyó el primer circo de Cuba. Venero 301.

El conjunto de artistas, trabajadores, animales, la carpa, los juguetes, el aparataje y demás objetos con los que se desplaza una compañía circense son otra definición de la palabra circo. Todos los elementos aludidos varían acorde al tipo de circo y sus capacidades económicas. Sólo el primer componente del conjunto es indispensable para la existencia del circo, los otros varían acorde a los presupuestos de las compañías. Los artistas pueden tener un nivel alto o bajo sin importar las finanzas del circo, no obstante, se asocia la calidad del circo con su nivel monetario.<sup>151</sup>

Si bien la carpa de lona es el principal referente del término circo, como se precisó anteriormente, se pueden realizar “prácticas circenses” sin la misma. Un circo de élite o uno de bajos recursos, pueden presentarse en un espacio alquilado o en una carpa, pueden habitar en los toldos y los tráileres, lugares que también son cocina y gimnasio. Ambos pueden poseer animales o no, pero el primero tiene la posibilidad de residir en un hotel, arrendar una casa, poseer un ferrocarril completo o desplazarse en avión. Por el contrario, puede haber conjuntos o personas que se desplazan sin carpa, sin carro o sin presupuesto que igualmente practican y expanden el circo.

---

<sup>151</sup> De igual forma si el circo puede pagar obreros para cumplir las fuertes tareas que este demanda, le ahorra a los artistas la realización de las mismas, de lo contrario hasta el director efectúa oficios varios.

La definición menos común del término en cuestión es la de conjunto de personas que ocupan el circo: los espectadores, aspecto que fue considerado de manera indirecta en el primer capítulo. El apelativo no suena tan inaudito si se considera que este espectáculo revolucionó la relación entre los artistas y el público, la invención escénica de Philip Astley rompió con la barrera que había entre el escenario y las gradas. Además, se debe recordar que sin asistentes no hay espectáculo circense.

La quinta y última definición que interesa a los propósitos del análisis corresponde a una aprensión infundada por la Iglesia: la concepción de circo como desorden, confusión y miseria. Ya se aclaró que incluso antes de la invención del circo como espectáculo, existía la distinción entre prácticas artísticas de estamentos sociales altos y bajos. Desde sus orígenes el *show* incluyó públicos y disciplinas de todas las categorías sociales. Se crearon circos exclusivamente para el disfrute de los sectores altos y otros para los sectores bajos.

Las definiciones ilustradas con anterioridad encierran especificidades técnicas y procesos históricos en los que encontramos cualidades más específicas del universo del circo, entendidos como circo moderno, circo tradicional y circo callejero. Conceptos que además contienen en sí otros aspectos más detallados como la publicidad empresarial, la festiva rebeldía, el empoderamiento femenino, la tristeza del payaso, el entretenimiento a base del peligro y la risa provocada por el error.

## 2.1 El circo moderno

Partiendo de los planteamientos del capítulo anterior, el circo moderno es el resultado de la unión de un espectáculo de volteo ecuestre con deportes, acrobacias, juegos, actividades rituales y otras destrezas, como la doma de animales, que practicó y transmitió la humanidad desde épocas antiguas hasta la modernidad y el presente. En este también fueron incluidas proezas con animales domésticos y salvajes.<sup>152</sup> El espectáculo fue adaptado al contexto en el que surgió, la Inglaterra industrial de finales del siglo XVIII. El crecimiento de las ciudades, los nuevos ritmos de vida y el capitalismo posibilitaron la aparición de un mercado del entretenimiento en el que el invento de Philip Astley tuvo un protagonismo que perduró durante más de un siglo y del cual todavía quedan fuertes evidencias por todo el mundo.

Así mismo, el exmilitar inglés cobraba por anticipado la entrada al espectáculo, modificó la petición de donaciones al final de los actos —sistema tradicional de cobro de los artistas trashumantes—, por una taquilla en la entrada de sus locales. Al igual que en los

---

<sup>152</sup> El circo de Philip Astley, aparte de los caballos, incluyó números con otros animales, tanto domésticos como salvajes. Práctica que también heredó de los trashumantes de la antigüedad. En el campo del exmilitar inglés se realizaban demostraciones de “animales sabios” y de fieras amaestradas. Aparte de llevar a escena a los animales, el circo se puede considerar como un espacio precursor de los zoológicos, puesto que, ante la diversidad de fauna de cada lugar, se empezaron a transportar los animales a modo de exhibición. Ver: Venero 69.

escenarios romanos, el circo moderno estableció una diferencia entre las localidades de las gradas; pero en el último, los espacios estaban divididos acorde a la capacidad adquisitiva de cada espectador.

Las compañías de circo pueden estar conformadas por un elenco de artistas de múltiples lugares o por una familia circense. Las últimas conforman un género específico que merece atención: el circo tradicional. Por su parte, ambos tipos de circo, el moderno y el tradicional, se convirtieron en un oficio vinculado a la industria del espectáculo, idea que se ampliará a continuación.

### **2.1.1. El circo tradicional**

Desde la antigüedad, las prácticas “pre-circenses” se fueron transmitiendo de generación en generación entre familiares y allegados. Gracias a esto, diversas técnicas consiguieron mantenerse hasta la era moderna, época en la que se adaptaron al espectáculo circense. Desde entonces se puede hablar de circos familiares tradicionales, los cuales pueden ser gigantes, pequeños, acaudalados o poco favorecidos.

Todos los circos tradicionales se han mantenido en el tiempo a través de uniones matrimoniales entre estirpes circenses, también se da el caso de un foráneo que ingrese al

circo, o por el contrario, una prometida o prometido es expulsado del mundo de la itinerancia para conformar una familia en un lugar estable. Técnicamente, los circos tradicionales conservan el espectáculo al estilo primigenio de la compañía de Philip Astley: una función de variedades compuesta por actos de disciplinas clásicas que oscilan entre los 12 y los seis minutos de duración, cada uno. Los entreactos son amenizados por cómicos que entretienen los espectadores mientras se ultimán los detalles para el número siguiente.

La característica más notoria del circo tradicional de bajos recursos es que sus artistas no sólo están preparados para ejecutar un número en un escenario, también deben saber y estar dispuestos a contribuir en la infinidad de labores que demanda la manutención del circo. Según Erminia Silva, se trata de un ritual de aprendizaje total que va desde saber atar cuerdas, confeccionar una carpa, conocer de mecánica, de electricidad y de construcción; edificar e inventar aparatos, alimentar animales, realizar publicidad y hasta confeccionar vestuario. Lo anterior sumado a otra infinidad de tareas que se deben complementar con el entrenamiento y la creación de números en múltiples disciplinas.<sup>153</sup>

No obstante, existen circos tradicionales que tienen la posibilidad económica de contratar trabajadores, así como también hay cirqueros que no son de tradición familiar circense, que igualmente están capacitados para ejercer las labores del circo. Según el payaso

---

<sup>153</sup> Silva 56, 71.

colombiano de ascendencia circense *Pica-pica*, los cirqueros que no llevan el arte en la sangre no pueden sentir ni entender algunas lógicas del mundo del circo, puesto que no hace parte innata de su vida sino que es una elección.<sup>154</sup>

Desde lo planteado anteriormente, se puede considerar el circo, tanto el tradicional como el que no lo es, como una empresa moderna que pese a su itinerancia tiene un funcionamiento similar al resto de las instituciones comerciales. Las condiciones varían según el tipo de circo pero en la mayoría de los casos se cumple la misma estructura: en primer lugar, la figura del director y de los empresarios, en ocasiones una familia o una persona realizan ambas labores. Se ofrece un producto concreto: el espectáculo, una fiesta colorida, estridente y peligrosa. Por otra parte, los artistas venden su número al circo, circunstancia que perfila el circo moderno como un oficio.<sup>155</sup> A parte de esto, los circos grandes ocupan trabajadores temporales y fijos para la realización de tareas varias.

## **2.2 La cultura del circo**

---

<sup>154</sup> En una discusión con Omar Parra, payaso por vocación, Dagoberto Chavarro le manifestó que él no era cirquero de sangre y que por ende no entendía el sufrimiento del payaso. Entrevista de Sebastián Serna Quintero a José Dagoberto Chavarro, Medellín, 26 de octubre de 2018.

<sup>155</sup> Si bien el circo tradicional también es circo moderno, no todo circo moderno es tradicional.

Acorde a dos significados de cultura enunciados por el historiador inglés John Storey, el circo puede considerarse como una cultura compuesta por otras y adaptada a una nueva era cultural. El primer significado es: “Modo de vida específico, ya sea de un pueblo, un periodo o de un grupo”.<sup>156</sup> En este sentido, los ejercicios que incluyó el circo moderno en su espectáculo nacieron como prácticas de diversas civilizaciones y poseían propósitos y significados diferentes a las adaptaciones que se les dieron a lo largo de la historia y a las modificaciones que les realizó Philip Astley a finales del siglo XVIII en la capital británica.<sup>157</sup>

El espectáculo implicó la consolidación de unas prácticas matutinas necesarias para el funcionamiento y el mantenimiento del mismo. Tanto en una compañía, un pequeño grupo o un representante circense solitario, todos los aspectos de sus vidas están mediados por su condición de cirqueros. Una de las características principales de esta cultura es la itinerancia, un cambio residencial constante que implica un proceso de adaptación a los entornos y a los públicos visitados; afrontar viajes constantes, en su mayoría por territorios desconocidos; el montaje y desmontaje del campamento —que también es centro de espectáculos (empresa), gimnasio, bodega, restaurante, vivienda, y en algunos casos, zoológico—. Si el circo opera

---

<sup>156</sup> John Storey, *Teoría cultural y cultura popular* (Barcelona: Octaedro, 2002) 14.

<sup>157</sup> Según Mauclair, el circo solo es un planeta de una gran galaxia compuesta por otros satélites, como el teatro acrobático, las ferias, los artistas callejeros, la mímica, entre otros. Dominique Mauclair, *Historia del circo. Viaje maravilloso alrededor del mundo* (San Salvador: Editorial Milenio, 2003) 51.



dentro de la legalidad debe acogerse a las determinaciones, requerimientos y presupuestos de las autoridades de cada poblado, y si es el caso, al idioma.

El circo moderno está compuesto por personas de diversos lugares, es una unión entre nacionalidades, distintivos físicos e idiomas. Es un mundo particular que posee sus propios códigos de transmisión de saberes y una estética colorida que oscila entre lo colosal, lo surreal y lo cotidiano. Estas características le otorgan un perfil de rebeldía al circo, por el cual las autoridades terrenales y espirituales lo catalogan de apátrida, diabólico, ilegal y peligroso.

Como se anotó con anterioridad, se suele relacionar esta cultura con el desorden y el hedor. Ambas características tienen elementos veraces: desde un pequeño circo de familia hasta la más prestigiosa compañía de circo, habitan en un conglomerado de juguetes, aparatajes, utilería y demás enseres necesarios para dormir y preparar los alimentos; condiciones a las que se le añade el ya aludido estado continuo de trashumancia. Por estas razones, se suele trastornar el orden del circo. Contrario al aparente caos, algunos circos son regidos por una disciplina y un orden estricto; una inventiva rápida y una logística atenta a los pormenores.

Los circos con animales poseen un aroma mucho más fuerte, en este se mezclan los efluvios de las heces y el sudor de las fieras con el de los cirqueros. La carpa de lona sube a altas temperaturas en el día y en la noche abre sus puertas a los espectadores, quienes también perturban el orden y la higiene del circo. Esta condición se suele agravar en territorios en los

que el agua escasea, de ahí que las medidas de higiene en los circos se queden cortas ante dichas circunstancias. El estado higiénico del circo suele ser una condición relacionada con la capacidad económica del mismo, pero incluso las prestigiosas empresas circenses poseen el olor particular de las fieras, los caballos, los cirqueros y de los espectadores.

Ahora bien, el espectáculo que presentan estas agrupaciones —la segunda definición de circo expuesta con anterioridad—, se puede considerar como el segundo significado de cultura argumentado por el académico británico John Storey: “Las obras y prácticas de la actividad intelectual y, especialmente artística (la poesía, la narrativa, el ballet, la ópera, las bellas artes)”<sup>158</sup>. Es decir, la vida dentro del circo se configura como una cultura y el producto que esta colectividad ofrece, el espectáculo, se puede considerar como una práctica cultural.

Esta segunda definición de cultura es la cara del circo que la gente conoce. Salvo algunos trámites y contactos con las poblaciones que visita, poco saben las audiencias sobre la vida del trashumante. Se recuerda la destreza del cirquero en la pista, la sensualidad de las cirqueras, la adrenalina desatada por los acróbatas, la ilusión del mago, la bailarina, la volatinera, las ocurrencias del payaso y los comestibles. Pero la mayoría de los asistentes ignoran el tiempo, el trabajo, el agotamiento y las posibles lesiones físicas que hay detrás de cada número; desconocen la vida del interior de los toldos, la convivencia entre familias y

---

<sup>158</sup> Storey 14.

foráneos, las condiciones del viaje, las posibilidades alimenticias y los alcances de las finanzas.<sup>159</sup>

En últimas, las definiciones hacen referencia a dos elementos que están relacionados directamente pero que bien se pueden dividir, por un lado la cultura del interior de las compañías o artistas trashumantes, noción en la que se puede incluir la tercera definición del término circo que contiene los bienes materiales del circo, los cirqueros y los obreros. Por otro lado, la segunda definición de cultura corresponde a la obra circense, al espectáculo, al producto que se ofrece, idea idéntica al segundo enunciado del término circo y en la que también se puede considerar el quinto, en el cual se incluye al público.

---

<sup>159</sup> Estos aspectos, internos y externos, del circo han sido objeto de inspiración de varios lenguajes artísticos, la literatura, el mundo audiovisual, la pintura, la ilustración e incluso la música han aportado definiciones o han estampado algún aspecto del universo circense en una obra. Se destacan películas como *Gycklarnas afton* — *Noche de Circo*— (Suecia, 1953) de Ingmar Bergman. Con un tono triste, el largometraje narra la historia de un circo sueco pequeño y de escasos recursos que visita un poblado para ofrecer su espectáculo. El relato hace énfasis en las condiciones incómodas que afrontan los trashumantes; se revela un motivo claro por el que sufren los payasos: las mujeres; se ilustra la disyuntiva del circo con las autoridades civiles y religiosas, así como las distancias que guarda este espectáculo con el teatro; se estropea una función debido a problemas pasionales entre miembros del circo y foráneos; por último, luego de un intento fallido de suicidio del director, el circo levanta sus toldos y continúa con su gira. Ingmar Bergman, *Gycklarnas afton*, (Suecia: Sandrew Produktion, 1953).

### **2.2.1 El circo: popular y elitista**

En el primer capítulo se aludieron aspectos sobre la vinculación de las disciplinas “pre-circenses” y circenses con la “cultura popular”. Este concepto se expuso superficialmente acorde a los supuestos del escritor ruso Mijail Bajtin. A su vez, la referencia de dicho autor introdujo otra noción: “cultura cómica popular”. Según el teórico, durante la Edad Media y el Renacimiento las prácticas, los ritos, las maneras, las costumbres y los espectáculos que no provenían de la Iglesia o del Estado Feudal estaban bien diferenciados de los que sí. Aquellas manifestaciones no oficiales tenían una visión del hombre, del orbe y de las relaciones humanas contrarias a las interpretaciones y propósitos de las dos instituciones comandantes, de ahí que se diferenciara la cultural oficial de la “cultura popular”.

La definición anterior de “cultura popular” incluye los carnavales y ceremonias que emanan de los sectores no oficiales del poder. Este tipo de festividades permitían una ruptura o un olvido temporal de los códigos morales y políticos que rigieron las civilizaciones. No se asiste al carnaval, sino que el pueblo entero lo encarna, se ajusta al suceso extraordinario y se vincula con su propia vida al festín. A través de este, el pueblo penetra en un mundo en

el que existe la libertad, la igualdad, la felicidad y la abundancia.<sup>160</sup> Claro está, en medio de un caos y un hedor pasajero.

El carnaval, continúa Bajtin, posee un lenguaje propio: diversas formas de parodias, profanaciones y degradaciones; cambios repentinos entre lo alto y lo bajo, entre el frente y el reverso; es una parodia de la vida ordinaria, un “mundo al revés”.<sup>161</sup> También posee una característica universal: la risa, el patrimonio del pueblo. Durante el carnaval el mundo parece tomar un carácter cómico y jocoso que se manifiesta a través de la risa. Esta última bien puede ser incitada por el entusiasmo, el dolor, la ironía o el sarcasmo.

Los últimos aspectos, innatos al carnaval, están materializados en unos protagonistas concretos, estos varían según la época y la región, pero bien pueden ser nombrados bufones, juglares o humoristas. Personajes irreverentes, toscos, grotescos, morbosos, cómicos y fluctuantes que armonizaban y hacían parte del carnaval. Esta participación no era de manera actoral sino real, puesto que el bufón seguía siendo bufón en todas las circunstancias de su vida, hacía de su existencia aquel arte. Debido a estas características, el escritor ruso integra

---

<sup>160</sup> El Carnaval era una especie de liberación, una abolición de los estamentos sociales, las reglas y los tabúes. Bajtin 13-15.

<sup>161</sup> Bajtin 16.

a dichos personajes en la categoría de “cultura cómica popular” de la Edad Media y el Renacimiento, aquellos que perduran el carnaval en la vida cotidiana.<sup>162</sup>

Basados en las apreciaciones anteriores y considerando las características del universo circense, todas las definiciones de circo expuestas al principio del capítulo hacen parte de la “cultura popular” y de la “cultura cómica popular”. No en vano se enunciaron los orígenes remotos del circo en el capítulo anterior, en cada una de las referencias se mencionaron datos como los sectores sociales que desarrollaban la práctica, el género y los significados. Se recuerda el origen humilde del malabar; la división entre acrobacia popular y acrobacia aristocrática china; la diferencia entre el teatro noble y los artistas de calle griegos y romanos; la relación de los bufones con las cortes y el origen militar y aristocrático del circo. En el mismo sentido se expuso el invento de Philip Astley como cúmulo de actividades de múltiples esferas sociales que fue pensado para un público con la misma característica.

El circo rompe con la rutina, es una fiesta que no tiene pretexto ni justificación, su propósito es entretener. Tiene un lenguaje propio que imparte alegría desde el caos, extrae risas del peligro y tienta a la muerte, ridiculiza el poder, ironiza el hambre, danza de alegría y canta con terror. Juega con opuestos: el flaco y el gordo, el alto y el enano, la bella y la bestia, el niño y el anciano, el payaso listo y el payaso tonto, acrobacia en la tierra y acrobacia en el aire, cuerda tensa y cuerda floja, la vida y la muerte, entre muchos otros.

---

<sup>162</sup> Bajtin 13.

El circo invierte el orden y el sentido de las cosas, camina con las manos, se para en la cabeza, cabalga de pie, baila sobre un hilo, pende de una tela, vuela sin alas. Todo lo anterior en su estética fácilmente identificable, desde el tapiz y los banderines de un acto en la calle hasta la más lujosa carpa. El colorido, el juego de luces y la oscuridad; la fuerza y la sensualidad femenina, las prendas cortas y sugestivas. La proximidad a la muerte y en ocasiones, su conquista. Como el carnaval, el circo también posee cómicos propios, el *clown* y el *augusto*, payasos que retoman características de bufones de diversas épocas como la exageración, la ironía y la sátira matizadas por la risa.<sup>163</sup>

Pese a que el circo ha sido incluido en festividades de todo tipo, bien puede arribar a cualquier población durante cualquier época del año y evocar su propio carácter festivo. En la función, basada en las capacidades mentales y corporales de hombres y animales, se festeja sin motivo alguno. El objetivo central del acto es el entretenimiento, el olvido momentáneo de los deberes que exige la vida. Las sensaciones contrapuestas que suscita el espectáculo

---

<sup>163</sup> El *clown* es el personaje que lleva todo su rostro blanco, reconocido por sus trajes elegantes y su astucia al actuar. Por su parte, el *augusto* es el reconocido payaso de nariz roja, también llamado *toni*. Este heredó el vestuario y el maquillaje grotesco del bufón, así como su humor rebelde, crítico y su ingenuidad previamente estudiada. Villarín 27, 32.

como la adrenalina y la algazara, el vértigo y la sensualidad, la ternura y el furor, tienen una intención concisa: divertir a los espectadores.

Por último, similar a la condición del bufón que expone Bajtin, todos los aspectos de la vida del circo y de los cirqueros están condicionados por la profesión. Dicha situación se refleja aún más en compañías o artistas circenses trashumantes, aunque un cirquero estable igualmente debe preservar unos hábitos de entrenamiento mental y corporal para el progreso y mantenimiento de sus técnicas.

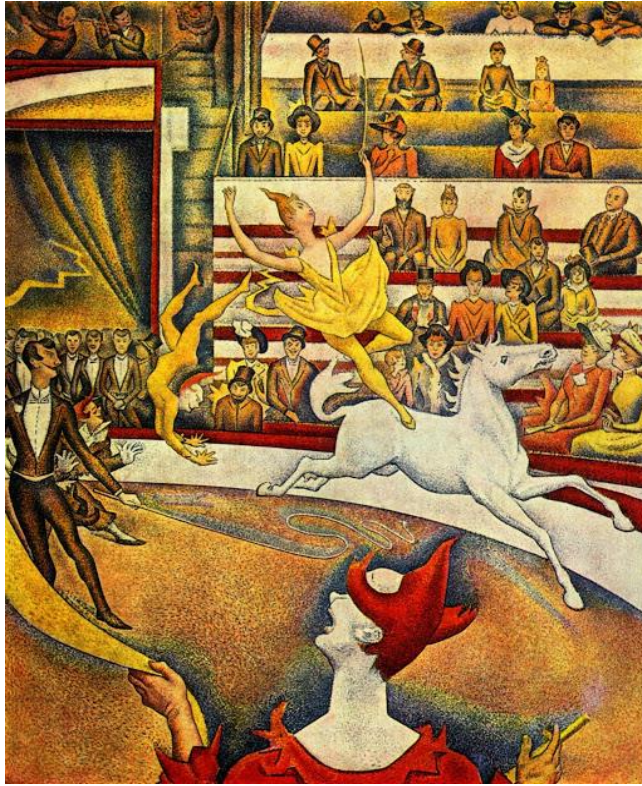
Pese a que el circo y sus influencias poseen todos los rasgos y cumple cada una de las características que enuncia Bajtin para pertenecer a la “cultura popular”, no se puede olvidar que emperadores, reyes, príncipes, políticos y demás estamentos sociales altos han hecho parte del universo circense y de sus actividades precursoras. Mientras algunas élites luchaban contra las “prácticas circenses”, otras promovieron disciplinas como la caballería, actuaron en la pista, contrataron artistas, conformaron compañías y/o asistieron a las más ostentosas galerías del circo. Esta es una de las razones que dotan al circo de singularidad y de rebeldía.

Esta dualidad entre lo popular y lo elitista del circo se puede apreciar en la pintura *Cirque* (Museo de Orsay, París) realizada a finales del siglo XIX por el francés Georges Seurat. En los primeros planos de la obra se aprecia un número circense que incluye una bailarina sobre un caballo, un saltimbanqui y un maestro de ceremonia. Del primer plano de la obra se destaca el vestuario ajustado y escotado de la danzarina, en relación con la



temprana creación de la pintura y las implicaciones morales. Elementos como la presencia del caballo, la barrera protectora del ruedo de arena y la apariencia del capataz indican que se trata de un circo de buenos recursos económicos. Esta tesis se comprueba en el último plano del cuadro en el cual se corrobora que la función se lleva a cabo en un circo estable con músicos engalanados y un distinguido público. En apariencia los asistentes parecen pertenecer a estamentos sociales altos, en las localidades se encuentran mujeres de todas las edades y hombres mayores. Todos los anteriores parecen estar bien vestidos, con portes rectos y elegantes. Pese a los prestigios del cuadro, incluye también dos elementos concretos de estamentos sociales inferiores, tanto el saltimbanqui como el *clown* se adscriben en las tradiciones populares que adoptó el circo desde su nacimiento.

**Imagen 6. "Cirque"**



El acto principal del cuadro es la *ecuyeré* —también *écuyer* o *ecuyére*—, galicismo con el que se reconoce al jinete que realiza ejercicios ecuestres combinados con la danza y la acrobacia sobre un caballo en movimiento. Esta disciplina ha sido y continúa siendo practicada generalmente por mujeres.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Georges Pierre Seurat, “*Cirque*” (Óleo sobre lienzo: 180 x 148 cm) 1891. Museo de Orsay, París. Imagen disponible en: “Georges Seurat”, *Arte España*. s.f. <https://www.artespana.com/georgesseurat.htm> (16/11/2019).

### **2.2.2 La rebeldía fuera de la pista**

Otro aspecto que comparte el circo con la “cultura popular”, específicamente con el mundo carnavalesco de la “cultura cómica popular” es su carácter rebelde. El circo heredó muchas de las condiciones especiales de sus actividades precursoras: el origen extra-oficial, la trashumancia, el carácter festivo, la risa, lo grotesco, la autonomía, el empoderamiento femenino y la ridiculización del poder.

La trashumancia dificulta a las entidades oficiales el control y el orden sobre la población. El cirquero tiene la capacidad de viajar, conocer regiones, cruzar fronteras e interactuar con diversas culturas. Todo lo anterior a expensas de sus habilidades y, por supuesto, de la entrega total de su vida al universo circense, bien sea en compañía o solitario.

El ambiente festivo del circo resulta irreverente para las instituciones al mando. Llámese Iglesia, régimen feudal, realeza o presidencia, la celebración por la celebración implica una pérdida de tiempo, mucho peor aún si es realizada entre las clases bajas y si el entretenimiento proviene de extraños peregrinos circenses.

El riesgo y el peligro de muerte al que están expuestos los practicantes de ciertas disciplinas son actividades que no están bien vistas fuera de un espectáculo circense. Ejercicios como arrojar cuchillos a una dama, realizar actos de hipnotismo, contorsionarse, saltar o ridiculizar las autoridades difícilmente son aceptados al exterior del ruedo circense. Pese a que estas actividades han sido perseguidas por la Iglesia y los altos sectores sociales a lo largo del tiempo, aquellas parecen tener una condición especial que permite burlar leyes jurídicas, morales y culturales.<sup>165</sup>

En el mismo sentido, las mujeres cumplieron un papel transcendental en las actividades “pre-circenses” y en el desarrollo del circo moderno. Se recuerda su relación con la contorsión egipcia y mesoamericana; la licencia para actuar que tenían las juglaresas, únicas mujeres admitidas en los escenarios durante la Antigüedad y la Edad Media. De igual manera, se señaló la inclusión de la mujer al mundo industrial y la inserción de las mismas en el circo moderno, sin olvidar el arduo trabajo de una madre integrante del circo tradicional.

La mujer circense tiene la disposición de viajar; parte de su profesión consiste en fortalecer, entrenar y trabajar con su cuerpo en un escenario. La mayoría de actividades

---

<sup>165</sup> Incluso parece burlar leyes naturales, por ejemplo, la doma permite la convivencia entre fieras en una misma celda y muchas otras situaciones impensables entre animales; el hombre puede volar de trapecio a trapecio, expulsado de un cañón o de otra infinidad de maneras; el mago aparece y desaparece objetos a su modo.

circenses requieren de un vestuario específico que, por lo general, es ajustado y corto, y fácilmente sería censurado en otro espacio. En el circo los actos no están diferenciados por género, es común que los hombres se desenvuelvan en actividades que exijan mucha fuerza corporal, mientras que las mujeres en actos que exijan ritmo, gracia y elegancia.<sup>166</sup> Pero dicha característica no es ley ni costumbre, la historia del circo recuerda “hombres de goma”, equilibristas y trapecistas de todos los tipos, así como inmortalizó a afamadas domadoras, acróbatas y malabaristas femeninas.

Esta condición especial de la mujer en el circo también ha sido representada a través de varios lenguajes artísticos, entre los que cabe destacar un tango compuesto en 1928 por el letrista argentino Manuel Romero, musicalizado por el artista uruguayo Gerardo Matos Rodríguez e interpretada por Agustín Magaldi Coviello: *La muchacha del circo* (Manuel Romero, 1928). En dicha canción, aparte de los aspectos de las mujeres circenses, también se aluden talantes como la trashumancia, las inclemencias que afrontan los circos de bajos recursos, la triste realidad del artista que irradia alegría y el vínculo estrecho entre la muerte y el espectáculo:

Por el largo camino en la vieja carreta

---

<sup>166</sup> Eguizábal 364. Disciplinas como la cuerda tensa, la contorsión y el trapecio fijo.

Iba el mísero circo una tarde invernal

Y una voz melodiosa

De dulzura infinita

Entonaba este triste cantar:

Yo soy la muchacha del circo,

*Por una moneda yo doy*

*Un poco de humilde belleza,*

*Un poco de tibia emoción.*

Yo soy la muchacha del circo,

Por esos caminos yo voy

*Ceñida en mi malla de seda*

*Repartiendo a todos*

*Flores de ilusión.*

Colgada del frágil trapecio

Su cuerpo elegante parecía al saltar,

Una paloma blanca que al cielo

Con ansias locas quisiera llegar,

Mientras la gente emocionada  
Contempla inquieta su salto mortal  
*Bajo la lona del viejo circo*  
*Un frío de muerte se siente cruzar.*

*Ahí va la muchacha del circo,*  
*No encuentra consuelo ni amor*  
*Regala a los otros la dicha*  
*Y sufre miseria y dolor.*  
*Por fin una noche la mano*  
*Cansada el trapecio aflojó*  
*Y pobre muchacha del circo*  
*Buscando un aplauso*  
*La muerte encontró.<sup>167</sup>*

---

<sup>167</sup> Manuel Romero, Gerardo Matos Rodríguez y Agustín Magaldi, *La muchacha del circo* (Argentina: Víctor Record, 809115, 1928). Disponible en: <https://www.discogs.com/es/Agust%C3%ADn-Magaldi-La-Muchacha-Del-Circo-Ramona/release/7238701> (07/07/2019) (Cursivas agregadas).

En el tema musical se referencian realidades concretas como el trabajo autónomo femenino y su posibilidad de presentarse en un escenario; se recuerda el vestuario ajustado y sensual con el que las cirqueras podían actuar en público y las posibles conmociones de los espectadores masculinos. La “muchacha del circo”, similar a la condición del payaso, ofrece entretenimiento, suscita emociones alegres y de pánico, pese a sus penas y sufrimientos. El final trágico de la canción recuerda una de las características oscuras del circo: la relación inmutable del espectáculo con el peligro, y en ocasiones, con la muerte.

### **2.3.2.1 La rebeldía en escena**

Así como el circo es rebelde dentro de su universo, el espectáculo que ofrece también lo es. Existen múltiples características técnicas, aspectos estilísticos y formales que lo diferencian del resto de las artes escénicas. Si bien el teatro, la danza y la música hacen parte de la puesta en escena del circo, dichas actividades están condicionadas por las determinaciones del cirquero.

Como se aclaró anteriormente, las disciplinas “pre-circenses” y juglarescas, a diferencia del teatro, permitieron la participación femenina en escenarios desde la



Antigüedad. Contrario al argumento moral e instructivo del teatro clásico el circo no juzga ni critica, el circo muestra.<sup>168</sup>

El *show* circense rompe con el escenario teatral y se presenta en un círculo que revela todos los planos del artista. La anterior característica se acopla perfectamente con el hecho de que el circo es un espectáculo visual en el que prima el lenguaje corporal y es poco usada el habla, incluso puede ser omitida totalmente, mientras que el teatro clásico se sustenta en la palabra.<sup>169</sup>

Si bien cada una de las artes escénicas requiere de entrenamiento y disciplina, como se ha tratado de demostrar, el circo es la que más peligros representa y la única que cobra con la vida los errores de habilidades como, el faquirismo, el funambulismo, la acrobacia aérea, el péndulo de la muerte, el globo de la muerte, entre un listado extenso y conocido a medias.

El teatro clásico solicita el silencio del público, lo considera como receptor de un mensaje. Por el contrario, el circo involucra a los espectadores y tan solo pretende divertirlos. Existe una modalidad circense reconocida como “números participativos” en los que

---

<sup>168</sup> Venero 15.

<sup>169</sup> Eguizábal 10.

cualquier artista solicita la ayuda de los espectadores para la realización de un acto: el payaso sube niños al escenario, el acróbata solicita asistentes para realizar un salto, el hipnotista invita a quien quiera sentarse en el ruedo y vivir la experiencia, entre muchos otros.<sup>170</sup>

Por último, el circo desde sus orígenes remotos hasta la modernidad, ha tenido contacto directo con la “cultura popular”, mientras que el teatro fue desarrollado por las élites y les ha servido de herramienta para comunicar sus ideales e instruir a la población.<sup>171</sup> Así que se puede aseverar que el circo es un universo único y complejo que burla leyes y personifica contradicciones, de ahí que sea popular y aristocrático,<sup>172</sup> para niños y para adultos. Así como universal y local, conservador y liberal, estático y cambiante, veamos.

---

<sup>170</sup> De igual manera, el artista o el maestro de ceremonia sugieren al público a seguir el compás de la música para alentar al cirquero; se espera la algazara de las gradas luego del gesto del payaso; el mago puede quitar con destreza la billetera de un participante; el *saltimbanqui* vuela sobre el público y el payaso lo caricaturiza. El silencio del público lo hace cómplice del acto final, número que por lo general obedece a la lógica ascendente del “más peligroso”.

<sup>171</sup> Raúl H. Castagnino, *El Circo Criollo. Datos y documentos para su historia. 1757 – 1924* (Argentina: Plus Ultra, 1969) 14.

<sup>172</sup> J. Barbey D’Aurevilly, “Le cirque”, *Theatre contemporain*. Citado por: Béatrice Picón Lalline, “La barraca de feria o los hijos del paraíso”, *Pasodegato Revista Mexicana de Teatro* 6. propie34 (2008): 40.

### 2.3 La universalidad del circo

Mijail Bajtin le otorgó otra característica al mundo carnavalesco de la “cultura popular” que no se enunció antes, debido al orden argumental y las aclaraciones que merece cada concepto: la universalidad. Esta condición, acorde a los enunciados del autor y otras características que señalan distintos escritores, también la posee el circo.

En primer lugar, Bajtin alude a la unificación material y corporal, la aceptación de los ciclos de la vida, la muerte y la renovación que reivindica el carnaval como práctica popular —a nivel colectivo e individual—. Desde esta concepción, el autor le brinda un carácter de universalidad a la existencia del cuerpo y de la tierra por encima de la relación entre el cuerpo y la vida cultural asimilada por cada civilización.<sup>173</sup>

La segunda justificación por la cual el mundo carnavalesco de la “cultura popular” es considerado universal está infundada en un atributo natural del cuerpo: la risa. Pese a que ésta es atributo de todos los seres humanos, la del mundo popular tiene un carácter diferente

---

<sup>173</sup> Bajtin 13.

a la risa oficial, puesto que afirma, niega, amortaja y resucita, es burlona y sarcástica al mismo tiempo. Distintivos que perfilan la risa como un acto en contra del poder.<sup>174</sup>

El circo cumple con las características de universalidad del mundo carnavalesco. Si bien todos los trabajos requieren conocimiento de técnicas, retentiva, esfuerzo corporal, dominio de herramientas y capacitación, cada una de las disciplinas circenses explora estas relaciones a un nivel de exigencia más alto. Habilidades como la memoria física, la concentración, la motricidad, la fuerza, la elasticidad, la resistencia, la agudeza visual, la puntería y la respiración son llevadas a un plano extraordinario en las artes circenses.

Aparte de llevar a otro nivel las facultades físicas convencionales, el circo también ha congregado disciplinas particulares como la regurgitación, el estatuismo, el faquirismo, entre muchas otras. Todos estos ejercicios combinan destrezas mentales y corporales sin la utilización de la palabra. Cada una de estas, requiere habilidades específicas. En este sentido, se recuerda que existen números en los que el cirquero enfrenta la precisión de sus técnicas con la muerte.

---

<sup>174</sup> Como se aludió con anterioridad, la trashumancia, el carácter festivo, el humor y por supuesto la risa, estaban por fuera del mundo serio y sumiso que pretendían la autoridad eclesial y feudal. Bajtin 17, 80.

Esta característica del circo se hace evidente en la pintura *Les Saltimbanques* (Museo de arte Roger-Quilliot, Francia) del afamado artista francés Gustave Doré. El cuadro, realizado en 1874, representa una escena trágica en la cual una humilde familia circense sufre por un accidente que acaba de tener el joven artista durante la función. La mujer llora y sostiene en sus brazos al niño que parece desangrarse por una herida que sufrió en la cabeza. El cuerpo del arlequín, su principal herramienta de trabajo, está abatido y llora en silencio mientras observa el infortunio. Los perros, todavía con sus vestuarios, reflejan sufrimiento y desesperación ante la tragedia. La música dejó de sonar, el tambor hace las veces de silla, la trompeta y la pandereta reposan silentes bajo el búho encadenado; incluso el público refleja la conmoción ante el incidente.

**Imagen 7. "Les Saltimbanquis"**



Según parece, el infante cirquero se cayó mientras practicaba un acto de funambulismo en el aparato que se ve en la esquina superior izquierda del cuadro, este es conocido en el mundo circense como tijera y sirve para sostener y templar el hilo en el cual el acróbata realiza la destreza, además; el accidentado lleva puestas las zapatillas con las que usualmente se ejecutan este tipo de números.<sup>175</sup>

El carácter corporal del circo lo convierte en un espectáculo visual.<sup>176</sup> Pese a que la música cumple una función esencial y a que en algunas ocasiones las palabras del maestro de ceremonia acompañan los números, el circo posee un lenguaje corporal que rompe con las barreras del habla. Además, el espectáculo está dirigido a todo tipo de público: hombres y mujeres de todas las edades y estamentos sociales, de ahí que sea internacional y universal.<sup>177</sup>

El humor también ha hecho parte de las tradiciones “pre-circenses”. Cada cultura ha tenido sus propias formas de reír y su propia concepción acerca de la risa. Tanto en la Antigüedad, en el Medioevo, en los Estado-nación europeos como en los poblados lejanos

---

<sup>175</sup> Gustave Doré, “*Les Saltimbanquis*” (Óleo sobre lienzo: 224 x 184 cm) 1874. Museo Roger Quilliot, Clermont Ferrat.

<sup>176</sup> Leonid G. Enguibarov, “Auto retrato de un payaso”, *El Correo de la Unesco* 1 (1988): 17.

<sup>177</sup> Federico Serrano Díaz, “El Circo Atayde Hermanos”, *Pasodogato Revista Mexicana de Teatro* 6.34 (2008): 29.

de África, Oriente y América, ha habido sujetos especializados en la labor de hacer reír. Este personaje ha sido llamado mimo, bufón, juglar, arlequín, *clown*, payaso, comediante o humorista y ha presentado en plazas públicas para el pueblo, en una corte para la realeza o en un teatro para las clases altas.<sup>178</sup>

El circo tiene un artífice oficial de la risa: el payaso, un cirquero que con o sin voz tiene la potestad de ridiculizar el hambre, el poder o la lógica; hazañas que matiza con una infinidad de recursos escénicos y una apariencia risible, de “baja categoría”. Se ha afirmado que los payasos son los intelectuales del circo. Aparte del dominio técnico del cuerpo, la pantomima y el ingenio, el payaso debe conmover a través del “ridículo” y la mímica, mas no del peligro.<sup>179</sup> El payaso suscita la risa, un don de grandes, chicos, mujeres y hombres humildes o poderosos, característica que dota al espectáculo de un carácter universal según los supuestos de Mijaíl Bajtin antes comentados.

---

<sup>178</sup> A lo largo de la historia algunos humoristas han utilizado su oficio para manifestar verdades, inquietudes, quejas o reclamos a los gobernantes. Incluso han servido de consejeros a los Reyes. Ver: A. Gazeau, *Historia de Bufones* (Madrid: Miraguano Ediciones, 1995) 47.

<sup>179</sup> Eguizábal 147.

Raúl Eguizábal afirma que el circo es universal debido a la inclinación por lo extraño, lo ilusorio, lo botarate y lo enigmático.<sup>180</sup> Por último, alrededor de los argumentos anteriores y los objetivos esenciales del trabajo surge la inquietud por la continuidad del circo, por la transmisión de sus prácticas, técnicas y saberes; la interpretación, la omisión y la invención que hay detrás de la prolongación en el tiempo de cada saber, de cada práctica o de cada tradición.

#### **2.4 La apropiación del circo: la continuidad y el cambio**

En los primeros párrafos del primer capítulo se expuso la idea según la cual el circo, o más precisamente, algunas de las disciplinas que lo conforman, tuvieron su origen en épocas remotas, en diversas civilizaciones y diferentes temporalidades. Surgen entonces interrogantes en cuanto a la prolongación de dichas actividades hasta la actualidad, cuestionamientos sobre los usos, los significados y las transformaciones que ha presentado el circo, tanto en la pista como en el interior de su universo.

Tradicionalmente la familia ha funcionado como agente de transmisión de las técnicas y las costumbres de los artistas trashumantes, práctica que adoptó el circo tradicional desde

---

<sup>180</sup> Eguizábal 391. Características que también hacían parte de las actividades “pre-circenses”.



su nacimiento. La académica argentina Victoria Eandi recuerda que debido a que aquellos errantes acudían en búsqueda de su público —el cual procuraban variar con frecuencia—, también tenían la posibilidad de transportar y enseñar habilidades como la música, la danza, los juegos, la doma y los ejercicios corporales en territorios geográficos dispersos, a través de múltiples maneras y con diversos significados.<sup>181</sup>

Esta forma de transmisión de saberes del circo y de las actividades pre-circenses puede ser entendida desde los postulados de Roger Chartier como un proceso de apropiación y no como una enseñanza de imposiciones absolutas. En este caso la información es transferida y continuada en el tiempo a través de diversos modos de instrucción. Los neófitos pueden captar la información de múltiples maneras; cada cultura interpretará los contenidos acorde a sus conocimientos y, posteriormente, le impondrá su sello característico. De ahí que el conocimiento se contextualice en cada espacio determinado y cree una relación entre la información y el cuerpo de cada “receptor”.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Eandi 54,55. Argumentos que se pueden asemejar a la tesis de Mijail Bajtin en la cual se tienen en cuenta la existencia del cuerpo y su relación con la tierra, abstrayendo la cultura.

<sup>182</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1992) 54.

Se destaca el carácter corporal de la apropiación acorde a las características que Bajtin le otorga a lo universal, puesto que las percepciones y significados que cada cultura le brinde a las actividades circenses son aspectos variantes y difíciles de rastrear. Es decir, simbólicamente nada tiene que ver la acrobacia ritual china con los saltimbanquis italianos o con la gimnasia rusa; puede que estos tengan una línea que los conecte en el tiempo o quizá sean creaciones independientes. Según sea el caso, son similares en la medida en que es el cuerpo humano ejecutando movimientos análogos, y además, en función del espectáculo.

El circo ha perdurado gracias a los procesos de apropiación.<sup>183</sup> Desde una perspectiva general, tanto la transformación de actividades rituales y ceremonias religiosas en espectáculo, la permanencia de las prácticas trashumantes durante el Medioevo y la adecuación del circo moderno y su trayectoria hasta el presente, ha sido una construcción lenta y colectiva. Por su parte, cada país, región, compañía, familia o cirquero también realiza una apropiación que está mediada por las interpretaciones, las innovaciones y las omisiones. Evoluciones que permiten el surgimiento de particularidades, especialidades y estilos en las disciplinas circenses o incluso agregar modalidades.

---

<sup>183</sup> Si bien los rusos crearon la primera escuela de circo oficial subvencionada por el emperador y las primeras escuelas oficiales en Europa nacieron luego de la segunda mitad del siglo XIX, desde la antigüedad existen múltiples procesos de transmisión/conservación de las actividades circenses y las precursoras.

Una evidencia clara de la apropiación de actividades circenses y la influencia de los agentes sociales, culturales, económicos y políticos en la dispersión y especialización de las mismas se observa en la distinción especial que adoptaron algunas regiones practicantes de circo durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Ya se han mencionado distinciones posteriores al circo moderno como el circo tradicional y el circo criollo argentino, de igual manera encontramos apropiaciones con estéticas y significados diversos sobre el circo.

Por ejemplo, el circo ruso se destacó en tres especialidades claras: la gimnasia, la doma de osos y la pantomima, desde mucho antes del apoyo que le brindó el gobierno socialista. Posteriormente, la revolución soviética protegió, promovió e innovó las artes circenses en todo su territorio. De ahí que se pueda hablar del circo armenio, georgiano, ucranio o uzbeko, entre otros. Cada uno de los anteriores con sus distintivos, pero todos adscritos al circo ruso. El apoyo estatal soviético consolidó varias escuelas de circo, propició un desarrollo técnico de aparatos, vestuario y puesta en escena que dio paso a la exportación del arte circense ruso. No se puede olvidar que todas estas labores estaban al servicio de la propaganda política del régimen socialista.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Mauclair 69.

Por su parte, el circo en el continente americano fue asimilado desde otras perspectivas. En Estados Unidos, por ejemplo, el espectáculo circense fue perseguido por el Estado y la Iglesia desde las primeras décadas del siglo XIX.<sup>185</sup> Luego de la guerra de Secesión (1861–1865), el país inició un periodo de rápido crecimiento poblacional que a su vez promovió el desarrollo urbano e incentivó las relaciones de mercado. Desde entonces el circo, con la ayuda del capitalismo, se posicionó como una de las empresas de espectáculos más reconocidas en el país durante las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del siglo XX.<sup>186</sup>

Si bien desde el nacimiento del circo moderno inglés el espectáculo es considerado como una empresa de entretenimiento, en Estados Unidos esta idea se llevó a dimensiones colosales. Luego de la invención del toldo de lona portátil, a principios del siglo XIX, el circo se vinculó con el mundo ferial, implementó el zoológico rodante y el museo de monstruos

---

<sup>185</sup> Incluso en algunos estados como Connecticut, Nueva York y Michigan estuvo totalmente prohibido. Mark Irwin West. “A Spectrum of Spectators: Circus Sudiences in Nineteenth-century America.” *Journal of Social History* 15.2 (1981): 266.

<sup>186</sup> West 268.

—*freaks*—. <sup>187</sup> Dichas atracciones viajaban por todo el país simulando ser inmensas “ciudades de lona”, algunas de estas con capacidad para más de diez mil espectadores. <sup>188</sup>

El imponente circo norteamericano inventó la carpa de tres pistas en la que se ejecutaban números al mismo tiempo. Este escenario estaba rodeado por una pista elíptica que simulaba un hipódromo en la que se desarrollaban carreras, pantomimas de batallas, desfiles, entre otros actos. Todos estos elementos incentivaron la creación de múltiples circos a lo largo del país, entre estos se destaca el *Ringling Brothers And Barnum & Bailey*, según su eslogan, *el espectáculo más grande del mundo*. <sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Personas que por alguna característica fuera de lo común, por lo general deformaciones corporales, eran exhibidos como curiosidades en los circos, tales como la mujer barbuda, el hombre de goma, la mujer más gorda del mundo, entre otras. Julieta Infantino, “El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa”, *ILHA. Revista de Antropología* 15.2 (2013): 283.

<sup>188</sup> A. H. Saxon, “El mayor espectáculo del mundo: Los fastos coloniales del circo norteamericano desde P.T Barnum hasta hoy”, *El Correo de la Unesco* 1 (1988): 31.

<sup>189</sup> Este circo fue llevado a la gran pantalla por de Cecil B. De Mille en su película *The Greatest Show on Earth* (Estados Unidos, 1952), a través de una historia de rivalidades entre algunos artistas, conflictos personales y sentimentales. El largometraje expone en detalle las características del colosal circo estadounidense: el ruedo de tres pistas y su particular funcionamiento; el desfile característico al principio y al final de cada función alrededor del hipódromo; el arduo trabajo que demandan los animales y el circo en general; la implicación de los problemas socio económicos del entorno sobre la empresa del espectáculo; el peligro que constantemente

En cambio, en un territorio insular como Cuba, una de las puertas de entrada a las Américas, hubo un desarrollo diferente de las “prácticas circenses”. El contacto frecuente con extranjeros se encargó de dispersar el circo con prontitud entre las principales ciudades cubanas a lo largo del siglo XIX y principios del XX. La revolución socialista de 1959 tuvo en cuenta las expresiones circenses del país y construyó la primera escuela de circo de Cuba.<sup>190</sup> Aparte de los afamados circos cubanos, el país se ha caracterizado por la exportación de acróbatas y profesores de circo a nivel mundial.

Serían incontables los tipos de circo y las especialidades que surgen tras los procesos de apropiación que se practican en todo el mundo. Tanto así que se puede hablar de la elegancia de los trapeceistas franceses y la temeridad de los mexicanos; del ingenio y la fuerza del malabarismo alemán; del refinado humor del *clown* inglés y de la singularidad del contorsionismo hindú, entre otros.<sup>191</sup>

---

circunda las pistas; el desplazamiento en trenes y lo complicado de la vida dentro de los vagones. Cecil B. de Mille, *The Greatest Show On Earth*, (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1952).

<sup>190</sup> Mauclair 109.

<sup>191</sup> Eguizabal 250.

Tales caracterizaciones surgen a partir de las condiciones específicas de cada región, más cabe recordar que dentro de dichas “escuelas” también existen diferencias claras entre cada artista. Puesto que por más que se desee imitar un número, nunca habrá una exactitud en la ejecución de un ejercicio entre varios artistas, puede que haya una coordinación impecable, pero el movimiento varía entre cada ejecutante según las dimensiones de su cuerpo, su motricidad y el dominio de la técnica.<sup>192</sup>

Pese a lo anterior, esta multiplicidad de evoluciones del circo, y el conjunto de prácticas y simbolismos que se crean alrededor de las mismas, hacen parte de un proceso de transmisión de saberes milenarios que debido a sus características corporales y otros elementos como el humor, la rebeldía, el espectáculo y la diferenciación entre grupos sociales, le brindan cualidades de universal.

Según lo anterior, el circo es universal y local al mismo tiempo. Es una tradición milenaria que ha tenido y continúa teniendo gran capacidad de asimilación entre las diversas comunidades humanas.<sup>193</sup> Por último, como se ha explicado, el circo es un universo complejo

---

<sup>192</sup> Es decir, aparte de las facultades corporales se destaca la originalidad del estilo, el dominio de la técnica, la capacidad de creación a partir de los elementos establecidos y las innovaciones de todo tipo.

<sup>193</sup> Jordi Jané y Joan María Minguet, "Por una poética del riesgo". *Circo contemporáneo catalán. El arte del riesgo* (Barcelona: Triangle Postals, 2006) 15.

que tiene la capacidad unir elementos que en apariencia son contradictorios, también burla leyes, ridiculiza el poder, hace ilusiones y expone la vida por una causa concreta: el entretenimiento.

Es así que tan solo bastan unos banderines coloridos, un pendón, unos juguetes y un artista para evocar el complejo mundo del circo, independientemente de que sea “bueno” o “malo”. Tanto el letrero de una prestigiosa carpa de circo, los integrantes de una compañía como el artista que presenta en la calle, pueden reivindicar su pertenencia al mundo del circo.<sup>194</sup>

Ya se hizo referencia a algunas expresiones artísticas inspiradas en el universo circense. Cada una de estas posee un lenguaje propio que se inscribe en un marco geográfico, cronológico y cultural específico. Tenemos así dos largometrajes, uno sueco y otro estadounidense, dos pinturas francesas de autores y temporalidades diferentes, además de una canción popular suramericana. Se optó por tales documentos para enfatizar desde otras expresiones, también consideradas universales, el carácter de universalidad del circo y sus especificidades. Por último, en aras a contribuir al propósito anterior y redondear las ideas expuestas a lo largo del capítulo, se recurre al lenguaje literario:

---

<sup>194</sup> Bailly Brigitte, “El circo ¿Mezcla de géneros?”, *Folios* 29 (2009): 64.



El circo es una mezcla de razas, idiomas, colores y sonidos, que genera un perfume de kilómetros en la mirada. Sin perder nunca de vista la luna y las estrellas, que son su luz y su inspiración, su techo y su morada, su brújula y su tendencia, el circo es, a la vez, la más terrenal muestra de nuestra condición humana, mezcla de instinto y sensibilidad. En el circo el ser humano es a la vez “bestia” y artista; bestia en el más rico sentido de la palabra, aquel que nos hermana con lo natural, aquel que reconoce que en nuestro torrente sanguíneo viajan las canoas de lo atávico, mezcladas con versos y notas musicales.<sup>195</sup>

La anterior es una apreciación más reciente y proveniente de la península Ibérica, sin embargo, el escritor evoca el origen heterogéneo del circo, la vida trashumante, su constante dualidad, la extensa cadena de transmisión de saberes y la sensibilidad artística del ser humano.

Con base en las definiciones, consideraciones y características sobre el circo enunciadas a lo largo del anterior y del presente capítulo, a continuación se realizará un estudio de las “prácticas circenses” en la ciudad de Medellín del periodo 1958-1972. Lo

---

<sup>195</sup> Pepe Viyuela, *Bestiario del circo. El vientre de la carpa* (Madrid: Páginas Libros de Magia, 2006) 11, 12.

anterior en aras a identificar el proceso de apropiación del circo en la ciudad y estudiar su condición de universalidad desde el caso concreto de la capital antioqueña durante la década de 1960, la “época dorada del circo en Colombia”.

### III. El Circo en Medellín 1955-1972

#### 3. Medellín: el progreso en sus “dos ciudades”

La década de 1960 es conocida como la “época dorada del circo en Colombia”. Dicho fenómeno tuvo un desarrollo particular en la capital antioqueña. El avance industrial, el crecimiento poblacional, el contacto con el exterior y las transformaciones socio-culturales acaecidas en Medellín durante la primera mitad del siglo XX, posibilitaron las condiciones para el apogeo del circo y de las “prácticas circenses” de la ciudad en los años sesenta.

Mientras la guerra bipartidista azotaba gran parte del territorio colombiano y el gobierno central tomaba medidas políticas bajo un régimen militar y luego a través de una junta de gobierno, la capital de Antioquia se jactaba de ser el emporio industrial y una de las ciudades que más ingresos económicos generaba al país.<sup>196</sup> Ambas variantes provocaron que en las primeras dos décadas de la segunda mitad de siglo XX la ciudad de Medellín presenciara uno de los crecimientos demográficos más acelerados en toda su historia.

---

<sup>196</sup> Ver: William Castrillón, "El proceso industrial de Medellín" *Crónica Municipal Medellín Colombia* (Medellín: Concejo de Medellín, 1966) 340-352.

En 1951 la ciudad era habitada aproximadamente por 358.189 personas, de las cuales 29.895 pertenecían al área rural. Trece años más tarde, la cifra ascendió a 667.865 habitantes urbanos y 55.022 en la zona rural, en total 722.887. Dicho crecimiento fue producto de la migración voluntaria de pueblerinos antioqueños a la capital departamental en búsqueda de nuevas oportunidades de vida y también por la ola de violencia bipartidista desatada en algunas regiones del país.<sup>197</sup>

Si bien la infraestructura física de la ciudad tuvo un crecimiento constante dicho proceso nunca tuvo una relación directa con la cifra de sus pobladores. Mientras que unos podían ingresar a vivir en la zona céntrica de Medellín, en haciendas campestres, en sectores acomodados o en barrios populares; otros se sumaron a la gran masa de desprotegidos que ocuparon los territorios aledaños a la ciudad de manera ilegal. La última constatación derivó en la creación de “tugurios” y “barrios piratas”.

---

<sup>197</sup> Ver: Constanza Toro, "Medellín: desarrollo urbano, 1880-1950" *Historia de Antioquia*, dir. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1991) 300. Y Víctor Álvarez Morales, “Poblamiento y población en el valle de Aburrá y Medellín, 1541-1951” *Historia de Medellín*, T.1, dir. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1996) 79, 80.

Así como la estructura física resultó escasa, el poder industrial y el crecimiento económico de la capital antioqueña no fueron suficiente para generar un desarrollo urbano acorde a los pobladores de la misma.<sup>198</sup> Mientras que algunos sectores urbanos presentaron un avance en los servicios públicos, optimizaron su atención médica y su bienestar general, en las afueras de la urbe otros habitantes desarrollaron su vida en condiciones precarias.

Si bien la Iglesia, algunos grupos de élite y otros sectores de la población encaminaron la tradición conservadora como imperante moral, cultural, social y política en la ciudad; la expansión demográfica, las ocupaciones ilegales, los tiempos modernos, entre otras variantes, generaron grandes cambios en la mentalidad de los pobladores de Medellín. La masificación y la distribución social de la ciudad dificultaron el control sobre la totalidad de la población, tanto así que pudieron tomar fuerza voces, tendencias y movimientos rebeldes como el *nadaísmo*, el *hipismo* y la juventud *a gogó*.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Juan Carlos Gómez Lopera, "Del olvido a la modernidad: Medellín (Colombia) en los inicios de la transformación urbana, 1890-1930", *Historelo* 4, 7 (2012) 116.

<sup>199</sup> Los chicos *a gogó* y las chicas *yeyé* fueron una generación de jóvenes que se caracterizó por escuchar ritmos musicales derivados del rock, incluso se conformaron agrupaciones musicales y se realizaron festivales en la ciudad. Ver: Diego Alexander Herrera Duque, "De nadaístas a *hippies*. Los jóvenes rebeldes de Medellín en el decenio de 1960" (Tesis de pregrado en Historia, Universidad de Antioquia, 2007) 146, 147.

Las obras arquitectónicas dan nociones sobre las preferencias culturales de la ciudad de la época. Como indiqué al finalizar el primer capítulo, en 1954 fue demolido el Teatro Bolívar, primer escenario de la ciudad en el que por más de medio siglo presentaron compañías de diversos espectáculos de todo el mundo. Por el contrario, un año antes se había inaugurado el estadio de fútbol Atanasio Girardot, establecimiento con capacidad para 32.000 espectadores, y un complejo deportivo a sus alrededores.<sup>200</sup> De igual manera, en vista de la aceptación multitudinaria del séptimo arte, para 1955 funcionaban más 15 lugares legales de proyección distribuidos por la ciudad, tanto en salas de cine y teatros como en bodegas y locales improvisados.<sup>201</sup>

Desde el plano institucional, al comenzar la década del sesenta se dio paso a la construcción de la Oficina de Planeación de Medellín (O.P.M.). Su objetivo era hacerle frente a las dificultades físicas, estudiar el territorio, identificar las necesidades del espacio, dinamizar las transformaciones urbanas e incrementar el área construida.<sup>202</sup> Tres años más

---

<sup>200</sup> Herrera 9.

<sup>201</sup> Entre estos lugares cabe destacar: Cine Junín, Cine Continental, Cine Colombia, Cine al día, Cinelandia, Teatro Lido, Teatro América, Metro Avenida, Teatro Berlín y Teatro Olympia, entre otros. *El Colombiano* (Medellín) 22 de marzo de 1955, 18.

<sup>202</sup> Naranjo y Villa 44, 45.

adelante la ciudad estaba dividida en seis comunas con fronteras bien delimitadas. Cada espacio contaba con características geográficas, económicas, sociales y culturales propias.

Pese a la cantidad de trabajo informal, a la amplia mano de obra ocupada en la construcción y en el sector fabril, las ofertas de empleo se quedaron cortas para la gran masa que pobló el valle. Aspecto que empeoró con la crisis industrial de 1965. Dicho fenómeno influyó en la configuración de lógicas delictivas en algunos sectores de la ciudad. Tanto así que alrededor de estas circunstancias se creó la imagen de Medellín como una ciudad caótica, desordenada y peligrosa.<sup>203</sup>

En contraposición, en otros sectores de la ciudad hubo un desarrollo notable. En la prensa local le atribuyen gran parte de dicha empresa a la S.M.P., según el columnista, “En Medellín la plaza que lleva la inscripción: esto fue hecho por la S.M.P. se encuentra donde quiera, en puentes, en monumentos y en fuentes públicas; en el Teatro Bolívar, en el Palacio de Bellas Artes y en el aeródromo”.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Herrera Duque 60, 105.

<sup>204</sup> “Medellín, una ciudad moderna de atractivo internacional”, *El Diario* (Medellín) 28 de noviembre de 1970. 12, 13.

*El Diario* anotaba que aparte de las obras civiles, la S.M.P. realizaba obras públicas, cívicas y artísticas. En la edición citada entrevistaron a Ricardo Olano, presidente de dicha organización, quien recordó que “una ciudad o una nación es lo que de ella hagan sus ciudadanos. Pero a los ciudadanos hay que hacerlos también, y ésa es la tarea de la S.M.P”.

<sup>205</sup> Labor que se trató de inculcar a través del teatro. Por el contrario, para la época el circo continuaba siendo el espectáculo por el espectáculo, puesto que en la ciudad, al menos durante la temporalidad de estudio, no estuvo vinculado con ideologías ni fue utilizado con pretensiones cívicas ni políticas.

Evidentemente la urbanidad planeada por el Estado y las instituciones a cargo no logró evitar la consolidación de aquellas “dos ciudades” —o quizá más — en que se dividió Medellín. Fenómeno recurrente, según José Luis Romero en todas las urbes latinoamericanas.<sup>206</sup> No obstante, ambos sectores, en medio de sus lógicas habituales tenían sus modos de divertirse y, por supuesto, sus formas de vivir el circo.

---

<sup>205</sup> “Medellín, una ciudad moderna de atractivo internacional”, *El Diario* (Medellín) 28 de noviembre de 1970. 12, 13.

<sup>206</sup> Ver: José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999) Citado en: Gómez 114.



### 3.1. La fiesta del circo en la “ciudad del caos”

Los investigadores de *La segunda caracterización del circo en Colombia* realizaron algunas pesquisas sobre las familias de circo tradicional establecidas en Medellín y algunas otras ciudades del país. Entre otras, fueron estudiados los casos de la familia Cortés, Zamudio y Ayala, quienes aseveran poseer vínculos sanguíneos con familias circenses mexicanas clásicas. Según la información suministrada, dichas familias arribaron a Medellín durante la década de 1950.<sup>207</sup>

El ya referenciado artista circense radicado en Medellín, Dagoberto Chavarro —quien en primera instancia aseveró que no ofrecía información porque estaba escribiendo un libro—, en una corta plática que compartimos con Omar Parra, manifestó ser miembro de una dinastía circense mexicana de más 200 años. *Pica-pica*, como es reconocido en el mundo circense, reveló que las conexiones entre las familias no necesariamente tenían que ser de “primera línea”. Es decir, algún foráneo que se casara con un miembro de una familia circense podía adquirir el apellido. Este se heredaba a manera de prestigio y propaganda para fundar un nuevo circo.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> José Lenoir Ruiz Aguilar y Héctor Felipe Ramírez Hernández, *Segunda caracterización del Circo en Colombia* (Medellín: Ministerio de Cultura, 2013) 21-32.

<sup>208</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a José Dagoberto Chavarro, Medellín, 26 de octubre de 2018.

Dicha información coincide con los árboles genealógicos realizados en la *Segunda caracterización del circo en Colombia*; según indican los datos, en la ciudad existen personas cuya ascendencia se remonta a cuatro numerosas generaciones circenses. De igual manera, estas proposiciones se relacionan con las investigaciones del maestro mexicano Julio Revollo Cárdenas, quien sostiene que de las giras internacionales de las primigenias compañías mexicanas se esparcieron las semillas de los futuros circos de los países suramericanos. Entre estos recuerda apellidos como Ventura, Ayala, Zamudio, Piña y Pereira. Labor que también ejecutó el afamado circo Atayde de México, el cual emprendió sus giras por Latinoamérica desde la segunda década del siglo XX hasta la mitad de la centuria.<sup>209</sup>

Por su parte, en una plática con Fabián Cortés, artista circense y actual director del circo familiar de tradición circense mexicana, manifestó que su bisabuelo, José Cortés, estrenó su espectáculo en Medellín aproximadamente en 1954 y luego de realizar una gira por Suramérica regresó a finales de la década para establecerse en la ciudad y brindar funciones de circo en los barrios populares. Esta labor ha perdurado en la familia hasta el

---

<sup>209</sup> Julio Revollo Cárdenas, “250 años del circo moderno en América Latina”, *Saberes de circo revista digital y colaborativa para el circo chileno*. 24 de diciembre de 2018. <http://www.saberesdecirco.com/saberes/250-anos-del-circo-moderno-en-america-latina/> (07/08/2019).

presente pese a las difíciles condiciones que debe afrontar la comunidad circense en los barrios populares de la ciudad.<sup>210</sup>

La prensa local promocionaba los circos con reconocimiento a nivel mundial o aquellos que podían pagar cuñas y columnas propagandísticas. En ocasiones se publicaron reportajes especiales sobre algunos circos que visitaron la ciudad. En 1955 *El Colombiano* anunció y respaldó, en varias ediciones, la visita del *Royal Dumbar Circus* a Medellín, una empresa circense colombiana con sede en Cali. Si bien no era la primera vez que la compañía visitaba la ciudad, se informaba que “el máximo espectáculo circense en América” cada año era distinto y mejor; para esta temporada, según el diario, estaba integrado por máximas figuras del firmamento circense universal: 150 personas y 120 fieras y animales amaestrados.<sup>211</sup>

Similar a la dispersión de las actividades “pre-circenses” en épocas antiguas, la visita de este tipo de compañías y la de artistas solitarios, implicó una difusión del circo en la capital antioqueña. Como bien lo recuerda Omar Parra —*Archy charly García*—, un *clown* experimentado y activo en su profesión, la mayoría de artistas locales aprendieron circo en

---

<sup>210</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Fabián Cortés. Medellín, 8 de Junio de 2019.

<sup>211</sup> Entre estos: elefantes, hipopótamos, cebras, tigres de bengala, chimpancés, hienas, leones y jaguares. “*Royal Dumbar Circus*” *El Colombiano* (Medellín) 15 de noviembre de 1955, 20.

la práctica. Algún aventurero se marchaba como trabajador en una empresa trashumante mientras conocía sobre el universo circense y aprendía algunas de sus técnicas.<sup>212</sup>

Algunos de estos viajeros retornaron a Medellín a enseñar lo aprendido a sus amigos y así surgieron algunos proyectos circenses. De igual manera encontramos casos concretos como el de *Picardía*, malabarista, acróbata, equilibrista y *clown* veterano nacido en Pereira en 1952, pero radicado en Medellín; Pedro López, nombre de pila del artista, afirma haber tenido contacto con el mundo del circo desde que tenía 8 años de edad. Según el cirquero, aprendió sólo y también se desempeñó como obrero en varios circos nacionales e internacionales.<sup>213</sup> Desde entonces se vislumbra el carácter empírico y auto-gestionado del circo local.

Por su parte, un marinillo quien tiempo antes se había fugado con un circo que visitó su pueblo, regreso en la “época dorada del circo” a Colombia como dueño y director del *Nueva Ola Circus*, una compañía afamada en su época a nivel latinoamericano por la calidad

---

<sup>212</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Omar Parra. Medellín, 8 de octubre de 2018.

<sup>213</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Pedro López, Medellín, 8 de junio de 2019.

del espectáculo. En su elenco contaba con artistas y trabajadores internacionales, pero también incluía antioqueños.<sup>214</sup>

Lejos de esta escena circense, en 1958 se fecundó la semilla del primer y único circo de élite que ha tenido Medellín en toda su historia. Sin duda este es el circo más particular de Medellín, de Colombia o incluso del mundo. Estaba compuesto por los miembros del Club Campestre de Medellín, uno de los círculos sociales más prestigiosos del Valle de Aburrá. Tras escena los artistas eran políticos, banqueros, comerciantes, profesionales de todo tipo y engalanadas damas de la alta sociedad medellinense.<sup>215</sup> El *Circo Tangarife Hermanos Bros Circus*, a su manera, surgió como otro actor activo en las “prácticas circenses” de la ciudad durante la década de los sesenta.<sup>216</sup>

Al año siguiente de la fundación del *Tangarife Hermanos* apareció en la documentación local *Chalupín*, un artista circense originario de Tumaco. Se trataba de un domador, mago, equilibrista y payaso que, luego de estar de gira por varios países del

---

<sup>214</sup> “El Nueva Ola Circus, un millón de pesos que pesa 70 toneladas”, *El Correo* (Medellín) 1 de mayo de 1965, 6.

<sup>215</sup> Ci-Mi-Fu, “El Circo Tangarife Hermanos” *Cromos*. Citado en: *Tangarife Hermanos Bros Circus* 4 (Medellín) 1964: 20, 21.

<sup>216</sup> “Veinticinco años de nuestro *Circo Tangarife*”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* (Medellín) 1983: 5.

continente y trabajar en múltiples circos, se estableció en Medellín a mediados del siglo XX en compañía de su esposa, Fabiola Gamboa, quien también era artista circense.

Ambos ofrecían espectáculos para festividades públicas o privadas. La actividad del payaso tumaqueño fue tan representativa que a finales de 1960 fue elegido para actuar en la producción cinematográfica local *Entre risas y máscaras*, la primera película, y hasta el momento la única, realizada en Medellín sobre el tema del circo. El argumento era claro: una joven se fuga de su hogar para escaparse con un circo que arribó a su pueblo.<sup>217</sup> Si bien el largometraje no fue mostrado al público por algunas dificultades, su realización, su argumento y su contexto, testifican las palabras de Omar Parra en cuanto a la forma de divulgación del circo en la ciudad. Así como dan cuenta de la importancia que tenía el cine, del auge que estaba tomando el circo para el público y para el mercado del espectáculo en la capital antioqueña, desde el principio de la década de 1960.

Si bien durante dicha década el circo presentó un auge y las salas de cine aumentaron a 28, las problemáticas demográficas y geográficas también se hicieron notorias en las agendas culturales y de entretenimiento de Medellín. El periódico *El Correo* utilizó una

---

<sup>217</sup> Humberto Wilches Vera, *Entre risas y máscaras* (Medellín: Círculo Cinematográfico Colombiano, 1961).

En: <https://catalogo.patrimoniocinematografico.org.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=183004>.  
(10/08/2019).

página entera para denunciar “el ahogo por falta de lugares de recreo” en la ciudad. Allí se afirmaba que el cine, un paseo por Junín, la cantina, los billares y las pensiones de arrabal eran algunos de las pocas opciones de entretenimiento de las clases populares de la ciudad, mientras que las clases altas se reunían en El Campestre, El Rodeo y en El Club Unión.<sup>218</sup>

Mientras que los últimos se congregaban para descansar de sus empleos y a platicar en medio de copas, entre otras cosas, sobre economía, política o cultura, los sectores populares, según el diario, relacionaban las festividades con el exceso de licor y el consumo de otras sustancias ilegales, factores por los cuales los festejos trascendían a peleas. Además, presuntamente se practicaban apuestas ilícitas, se promovía la prostitución y se “refugiaba la delincuencia.”<sup>219</sup>

Pese a que al año siguiente se fundó el primer circo moderno en Medellín, el *Circo Oskardy*, se inauguró el zoológico Sante Fe, y se publicaba una oferta continua de espectáculos, *El Correo* repitió la denuncia anterior. En esta oportunidad el diario aclaró que si bien había numerosos lugares donde los medellinenses tenían oportunidad de divertirse como el estadio de fútbol, las discontinuas corridas de toros, las pistas de bailes o los paseos

---

<sup>218</sup> “Lo que se divierte Medellín”, *El Correo* (Medellín) 12 de enero de 1961, 9.

<sup>219</sup> “Lo que se divierte Medellín”, *El Correo* (Medellín) 12 de enero de 1961, 9.

a lugares aledaños al centro urbano, estos destinos no eran proporcionales al número de habitantes de la Villa de la Candelaria.<sup>220</sup>

De esta manera, existía en la ciudad una escena cirquera: un sector tradicional que resguardaba un legado circense y otros practicantes más empíricos, siempre en aprendizaje pero ambas en crecimiento y constante evolución. Por su parte, la capital antioqueña contaba con un público ocasional, uno aficionado y otro especializado, más no sobra recordar que pese al auge del movimiento, no toda la ciudad tuvo un contacto con el espectáculo.

A finales del año siguiente, en octubre de 1963, la prensa radial informó sobre la presentación de un aeronauta local. Se trataba del hijo de Manuel Salvador Acosta, *Manuelimbis*, quien se disponía a realizar un vuelo en homenaje a su padre, el tripulante de globo criollo que murió en función frente a centenares de espectadores el 30 de noviembre de 1923. La noticia tuvo gran impacto a nivel local, gracias a esta se pudo saber que Manuel Acosta también practicó otras disciplinas circenses como el trapecio, el funambulismo y la acrobacia; además se presentó en eventos públicos y privados en Colombia y algunas ciudades del país como Cali y Barranquilla.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Hernando Manrique, “Medellín se muere de tedio. Aquí, con excepciones del cine y del fútbol, no existen diversiones de ninguna clase para los parroquianos”, *El Diario* (Medellín) 23 de mayo de 1962, 3.

<sup>221</sup> Medellín 1964. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 175, f. 111.



En dicho año también llegó a la ciudad por primera vez el *Nueva Ola*, el circo del marinillo Miguel Castaño. En escena se notaba la influencia antioqueña del director. En el programa se incluían bailes *a gogó*, la tendencia musical de moda entre los jóvenes de la ciudad, se ejecutaban danzas folclóricas del departamento y del país, y también se presentó, en varias ocasiones durante la función matiné, el conjunto musical Acuarelas Infantiles del barrio Belén de la ciudad de Medellín.<sup>222</sup>

Durante la visita del circo Egred en 1964, el *Radioperiódico Clarín*, alzó su voz de protesta en contra de los gravámenes que la administración nacional recién había decretado. Según indicaba, los circos que presentaran en cualquier municipio del país debían pagar el veinticinco por ciento de sus entradas brutas a las administraciones locales. El diario argumentaba que quienes estaban haciendo “desaparecer el circo” eran sujetos de la vida política del país que también disfrutaban de las festividades circenses, incluso referencia nombres propios.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> “Conjunto antioqueño colabora hoy en función especial para niños en el *Nueva Ola Circus*”. Medellín 1967. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 288, f. 195.

<sup>223</sup> Entre los personajes aludidos encontramos al abogado, jurista y político antioqueño Hernán Toro Agudelo, quien se desempeñó como ministro de agricultura, magistrado de la corte suprema y congresista; el político conservador J. Emilio Valderrama, el abogado Luis Navarro Ospina y el científico donmatiense Luis López de

Ante el crecimiento comercial de los espectáculos públicos, no sólo el erario público salió favorecido, la delincuencia también consiguió lucrarse de este tipo de eventos a través de la falsificación de boletería. En 1966, durante la visita del *Circo Tihany*, compañía reconocida internacionalmente, se registró una cifra considerable en boletería falsa:

Pocas veces un espectáculo llegado a Medellín logra tan grande éxito taquillero como el que obtuvo el circo de atracciones mágicas *Tihany*. Durante el mes de permanencia en esta ciudad recaudó la suma de un millón 160 mil pesos y se considera que quedó al empresario una utilidad de cuatrocientos mil, descontados los gastos. Hubo domingos en que se recaudaron hasta 75 mil pesos; el día de menor entrada fue de 28 mil. *En una de las últimas fechas hubo una falsificación de boletas, calculada en seis mil pesos*. La empresa entregó al departamento de Antioquia treinta y dos mil pesos para la campaña pro-educación y dio una función gratuita para escuelas públicas. Los empleados de *Tihany* son muy bien pagados, calculándose que la nómina representa semanalmente trescientos cincuenta mil pesos. Los barrenderos del circo ganan diariamente cuarenta pesos.<sup>224</sup>

---

Mesa, entre otros. “El circo como institución tiende a desaparecer”, Medellín 1964. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 189, f. 78.

<sup>224</sup> Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 261, f. 624.

Aparte de la jugada ilegal, la fuente también suministra unas cifras que si bien pueden ser exageradas, bosquejan la magnitud de dinero que movilizaba una gran compañía circense. Aunque se deben restar la infinidad de gastos, y en ocasiones deudas, que genera el circo, las cuales no permiten que aflore el campo económico. Otra empresa de gran formato que presentó el mismo año, fue el *Circo Razzore*, una elegante compañía de Argentina.<sup>225</sup> Igualmente, dentro de la dualidad característica del circo, en la ciudad también se presentaron compañías de pocos recursos, pequeños circos tradicionales, artistas trashumantes y artistas locales.

Mientras la escena circense se desarrollaba a su manera, por su parte, a finales de 1967 la escena teatral y cinéfila sufrió las consecuencias del desarrollo urbano e industrial de la ciudad: la demolición del Teatro Junín. El local hacía parte de una imponente construcción del centro de la ciudad en la que también figuraba un hotel y algunos almacenes. El teatro fue demolido para construir el edificio Coltejer, uno de los símbolos más representativos de la capital antioqueña. El empoderamiento industrial se erigió sobre los vestigios del patrimonio cultural de Medellín.

---

<sup>225</sup> Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 247, f. 458.

Ante el acto, la prensa se preguntó sobre la conveniencia de la transformación de la ciudad que consideraba que la urbe de antaño era menos ruidosa y con menos intervención humana del paisaje:

No había música envasada ni nenes dentro de una probeta. [...] Se perdió el laurel, encerraron la memoria del héroe en una reja pequeña y solo las palmas dan un tinte de pasado a lo que quiere ser, simple y llanamente, rincón de una ciudad que arde en los humos del progreso. [...] Antes, la tranquilidad para hacer las cosas más a conciencia, para morir más sabiamente. Ahora, el paso rápido bajo el sol quemante, sobre el cemento que asa de abajo hacia arriba. [...] Después de todo, el tiempo pasado si fue mejor.<sup>226</sup>

El texto no parece muy conforme con el devenir urbanístico, industrial y social de la ciudad. Cuestiona la ciencia, el acelerado ritmo de vida que exige la modernidad, el gris que se imponía desde entonces sobre las laderas del valle. Pese a esto, el circo, al igual que el teatro, el ballet, los toros y demás espectáculos públicos y actividades culturales continuaban con sus prácticas en diferentes lugares de la ciudad.

A finales de la década de los sesenta llegó a Medellín otro gigante circo empresa, el *Continental Circus*, cuyos fundadores y propietarios eran dos hermanos antioqueños y un negociante bogotano: Alejandro Hurtado, Guillermo y Conrado Correa. La empresa conservaba una evidente influencia estadounidense, condición que se debe a que Guillermo

---

<sup>226</sup> “Una ciudad en dos épocas”, *El Diario* (Medellín) 13 de junio de 1967, 3.

Correa viajó a Hollywood en busca del personal; mientras que Conrado Correa se encargó de realizar en su taller los aparatos, la carpa, la pista y las gradas.<sup>227</sup> Desde los circos tradicionales hasta las más lujosas compañías locales acudieron y acuden, bien por necesidad o por intención, a la construcción artesanal de sus implementos circenses.

Las compañías circenses, aparte del espectáculo, interactúan con las personas del lugar al que arriban por motivos comerciales y sociales: el arriendo del local, la publicidad en los agentes informativos, los abastecedores de alimentos para los cirqueros y para las fieras, los servicios personales, los obreros locales, en algunas ocasiones el transporte y, cómo olvidar, el amor fugaz o definitivo que resta o suma integrantes a la carpa.

Eventualmente, al final de la temporada de la segunda visita del *Circo Egred Hermanos de Colombia* a Medellín, la compañía ofertó las pertenencias que no eran necesarias para su espectáculo. Entre estas se incluían varios ponis cuya pigmentación capilar era similar a la de las cebras y cinco elefantes. Los últimos tuvieron que ser transportados de nuevo entre los enseres circenses.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a los niños pobres”, *El Correo* (Medellín) 27 de Noviembre de 1968, 5.

<sup>228</sup> Medellín 1969. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 367, f. 233.

Con el final de la década se disolvió el *Circo Tangarife*, el primer y único circo de élite del país y también pereció el famoso payaso *Chalupín*.<sup>229</sup> Al parecer, se indicaba el final de la “época dorada del circo” en Antioquia y en Colombia. No obstante, las “prácticas circenses” continuaron un curso frecuente, por lo menos durante los primeros años de la década del setenta.

En 1971 llegó a Medellín el Circo Soviético. La propaganda afirmaba que era el mejor circo de todo el planeta. Aunque la prensa brindaba muchos atributos positivos a los circos que promocionaba, no a todos les otorga este apelativo. Si no era el mejor circo de todos, por lo menos sabemos que es el que más caro ha cobrado su contrato; el boleto de entrada más económico era de 20 pesos —10 pesos menos que la entrada a palco del *Continental Circus*— y el más costoso de 200 pesos. No obstante, el circo tuvo una asistencia masiva durante su temporada en la ciudad.

Si bien para la época no se puede hablar de arte o circo callejero, las destrezas de los antiguos viajeros, juglares, saltimbanquis, domadores, malabaristas y demás disciplinas que desde la época clásica han presentado de plaza en plaza hasta la modernidad, pueden ser

---

<sup>229</sup> “En trágico accidente esta noche pereció el célebre payaso *Chalupín*, Álvaro Campo Benitez”, Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 227.

considerados pioneros de esta modalidad circense. Si bien este tipo de manifestaciones son las menos propensas a encontrar en la documentación oficial, se tiene referencia de algunos de estos artistas en la ciudad de Medellín. Esta información nos permite hablar de “prácticas circenses en la calle”, en contraposición a las de escenario, durante la “época dorada del circo en Colombia”.

Justo en el mismo año de llegada del prestigioso circo ruso, la prensa local documentó la visita de un artista trashumante que fue visto furtivamente mientras actuaba en un bar. Se trataba de Luis Miguel, un joven de tan sólo 17 años, procedente de la capital del país. Ejecutaba números de malabarismo y realizaba destrezas de equilibrio con objetos que tuviera al alcance.<sup>230</sup>

Al año siguiente fue entrevistado *El Tigre del Chocó*, un afrodescendiente de 33 años, viajaba por todo el país ofreciendo un número de faquirismo. El cirquero del pacífico afirmó que Medellín era una de las plazas donde su número tenía mejor retribución económica. Comentó además que no trabajaba en un circo porque “no tenía pomposos uniformes y es mejor trabajar de forma independiente porque en más de las veces los empresarios de los circos pobres lo que hacen es explotar de forma vergonzosa a los artistas”.<sup>231</sup> Problemática que persiste hasta la actualidad en la escena local, nacional e internacional.

---

<sup>230</sup> “Circo Ambulante” *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1971, 16.

<sup>231</sup> “Faquir negro en Medellín” *El Diario* (Medellín) 1 de febrero de 1972, 3.

Por su parte, la prensa se refiere al viajero de manera despectiva, asevera que el chochoano “hace espectáculos de circo barato de pueblo”. Según el redactor, la población calificaba el acto del *Tigre del Chocó* como espeluznante, sin embargo como se anotó con anterioridad, retribuía bien económicamente el peligroso trabajo del trashumante del pacífico colombiano. Pese a la naturaleza de su disciplina, “el improvisado artista” —según el diario— afirmó nunca haber sufrido un accidente.<sup>232</sup>

A lo mejor se escapan muchos pioneros, nombres, personajes y familias en este panorama general de las manifestaciones circenses llevadas a cabo en Medellín, más poco inciden los datos en el propósito final de la investigación. A continuación se agrega una tabla con el listado de los espectáculos circenses que se presentaron en la ciudad desde 1955 hasta 1972. La información se encuentra de una manera menos detallada, pero organizada con variantes explicativas y en una temporalidad más extensa. El objetivo es contextualizar el escrito, simplificar la información y facilitar el análisis de ciertas variables. Algunos espacios están vacíos debido a los alcances documentales.

---

<sup>232</sup> “Faquir negro en Medellín” *El Diario* (Medellín) 1 de febrero de 1972, 3.



**Tabla 2. Espectáculos circenses en Medellín 1955-1973**

F. Inicio	Espectáculo	Artistas	Lugar	Observaciones	F. Cierre
1955.11.18	Circo	Royal Dumbar Circus		Función nocturna prohibida a menores de 16	1955.12.19
1958.11	Fiesta circense	Socios Club Campestre	Club Campestre	Versión circense de "la fiesta de la lora"	
1959.10.31	Circo	Circo Tangarife	Bar del Club Campestre	Debut como circo	
1959.11.08	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre		
1959.12.09	Número Circense	Chalupin y Tabito	Coliseo de Exposiciones	En el marco de la III Exposición Agraria	
1960	Cine	Entre risas y máscaras			
1960.03.14	Malabares	Teng Kwork Ching			
1960.04.03	Circo	Royal Dumbar Circus	Frente a La Macarena	Zoológico. Circo con sede en Cali	1960.05.30
1960.06	Circo	Circo Europeo		Debut	
1960.10.14	Circo	Circo Flying Behrt.	Av. Colombia	Grabación película Entre risas y máscaras	1960.11.06
1960.11.05	Circo	Circo Tangarife	Bar del Club Campestre	III temporada	
1961.03.02	Circo	Royal Dumbar Circus	Frente a la Macarena	II visita	1961.03.28
1961.03.24	Payaso	Machaquito	Payaso de TV	Clown, acrobacia y malabares	
1961.05.12	Circo	Circo Flying Behrt	Av. Colombia	II visita	1961.05.26
1961.10.11	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre	IV temporada	1961.10.14
1962.03.24	Circo	American Circus	Frente a La Macarena	Fieras y animales amaestrados	
1962.10.14	Trapezio, humor	Angelitos del Trapecio	La Macarena		
1962.06.06	Circo	Circo Oskardy	Barrio Prado	Debut	1962.06.06
1962.08.01	Circo	Circo Oskardy	Barrio Antioquia	Censura por tener artistas nacionales	1962.08.01
1962.09.11	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre	V temp. Circo Oskardy prestó la carpa	1962.09.13
1962.10.23	Circo	Circo Tangarife	Teatro Junin	Pro Escuela de Ciegos y Sordo-mudos	1962.10.23
1963.02.23	Humor, acrobacia	Herbert Castro y Montecristo	Coliseo Cubierto	Precios populares	
1963.05.31	Acrobacia	Acrobacia	La Macarena	Función extraordinaria para ligas deportivas	1963.06.02
1963.10.23	Acrobacia	Manuelimbis	Coliseo Cubierto	Artista local: flecha humana y trapecista	1963.10.23
1963.11.09	Circo	Nueva Ola Circus	Avenida Colombia	Debut. 84 integrantes	
1963.11	Circo	No especifica	Barrio la América	Queja del sector por la pólvora del circo	
1964.01.17	Circo	Circo Alemán Frankfort	Frente a la Macarena	Setenta atracciones internacionales	
1964.04.10	Circo	Circo Europeo	Av. Col. con Av. del Río	II visita	1964.04.21
1964.06.02	Circo	Circo Egred	Av. Col. con Av. Ferr.	Fundado en Cali	1964.07.20
1964.10.27	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre	VI Temporada	1964.10.30
1965.01.15	Circo	Circo Internacional	Frente a la Macarena	Zoológico rodante	
1965.04.23	Circo	Circo Imperial.	Av. Colombia	Debut	
1965.04.23	Circo	Nueva Ola Circus	Frente a La Macarena	II visita Chalupin y Montecristo	1965.05.01
1966.02.10	Circo	Circo Razzore	Frente a La Macarena		1966.02.27
1966.05.03	Circo	Circo Tihany	Frente a La Macarena	Cruzada antioqueña por la educación.	1966.06.03
1966.10.27	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre	VII temporada	1966.10.30
1967.02.17	Circo	Nueva Ola Circus	Av. Colombia	III visita (ocho semanas)	1967.04.02
1967.02.24	Circo	Circo Americano	Frente a La Macarena		1967.03.19
1967.07.21	Circo en la calle	Artista Circo	Calles, plazas y parques	Ecuatoriano	
1968.10	Circo	Luis Miguel	Club Campestre	VIII temporada	
1968.10.27	Hipnosis	Kyler	Teatro Bellas Artes		
1968.11.09	Circo	Circo Tangarife	Club Campestre	Función sólo para adultos	1968.11.09
1968.11.08	Circo	Continental Circus	Av. 33, con Las Palmas	Debut. Función por los niños sin hogar	1968.12.09
1969.04.02	Circo	Nueva Ola Circus	Av. 33, con Las Palmas	IV visita	1969.04.20
1969.04.11	Circo	Circo Egred	Glorieta Las Palmas	II visita	1969.05.11
1969.05.20	Circo	Circo Razzore		II visita	
1971.10.20	Circo en la calle	Circo Ambulante	Calles, plazas y parques	Bogotano de 17 años	1971.10.20
1971.10.26	Circo	Circo Soviético	Coliseo Cubierto	Élite. Función gratis para niños pobres	1971.11.01
1971.11.08	Circo	Continental Circus	Av. 33, con Las Palmas	II visita	
1972. 02.01	Circo en la calle	"El Tigre del Chocó"	Calles, plazas y parques	Faquir, acrobacia	1972. 02.01
1972.10	Circo	Circo Tihany		Fuga de león por el sector del estadio	
1973.10	Circo	Circo Chino		Función en pro del Hospital Pablo Tobón U.	
1973.12.14	Circo	Nueva Ola Circus	Belén Cil. 29 cra78	V visita	

Fuente: elaboración propia con base en prensa, fuentes publicadas y bibliografía.

### **3.2 El universo circense y la escena local**

Mientras en Medellín se consolidaba una escena, un mercado y un público circense, el circo como espectáculo universal vivía sus procesos en cada lugar en el que era practicado. París como capital histórica del espectáculo, influyente y vigente como tal durante la década del sesenta, pasó por una crisis del circo que también se vivió en Europa y Estados Unidos. La masificación de los nuevos modos de entretenimiento como la televisión, el futbol y el cine le restaron público a las gradas circenses. En esta tónica, a finales de década, luego del Mayo de 1968, también se rebeló el circo, pero desde dentro, se dio paso al nuevo circo y al circo contemporáneo. Con ello también se oficializó el renacer de los antiguos números trashumantes de plaza, desde entonces conocidos como circo callejero.<sup>233</sup>

Debido a su falta de sonido, el cinematógrafo se alimentó en primera instancia de los hábiles representantes de la mímica así como de la magia y las artes circenses en general.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Mauclair 50.

<sup>234</sup> Villarín 181. Jané y Minguet 17. Mientras la mayoría de los autores afirma que ambos conceptos obedecen al mismo proceso, por su parte, Raúl Eguizábal establece una diferencia entre ambos. El periodista español afirma que el Nuevo Circo es un estilo más refinado artísticamente, más armónico y más técnico, mientras que

En este sentido, el circo le ayudó al mundo de las proyecciones a ganar popularidad, al tiempo se hacía propaganda y se esparcían los espectáculos en sitios diferentes a los frecuentados. Se realizaron múltiples producciones cinematográficas relacionadas con el circo conforme a la evolución de las técnicas de producción y edición, en países diferentes y con enfoques particulares.

Así como el circo se adaptó al formato de la caja de imágenes portátil, se adecuó a la caja de video de casa. Luego de la popularización de la pantalla chica no demoraron en aparecer los payasos de televisión españoles, mexicanos, chilenos y argentinos, entre otros. Moda que también se vivió en Colombia con la emisión del programa “Animalandia” (1967-1979), en el cual se hicieron famosos los payasos *Pernito, Tuerquita y Bebé*.<sup>235</sup>

A nivel europeo y estadounidense, para la década del sesenta el circo ya había perdido preferencia entre el resto de las entretenimientos públicas modernas. Las mismas herramientas de las que este se nutrió le condujeron a un declive que se generalizó lentamente a nivel mundial. Así, con la ayuda de la televisión, el sedentarismo invadió los hogares tanto en

---

el Circo Contemporáneo es oscuro, tiene poca luz y tiene pretensiones exageradas de intelectualidad. Eguizábal 396.

<sup>235</sup> “50 para recordar”, *Semana*. 6 de junio de 2004. <https://www.semana.com/especiales/articulo/50-para-recordar/66093-3> (27/09/2019).

matinales, vespertinas como en noches. Por su parte, las salas de cine se proliferaron y consolidaron un mercado fiel de espectadores.

De otra manera, la aparición del circo en la televisión condujo a que muchas agrupaciones fueran desprestigiadas como inferiores o imitadoras. Tras el hecho de que un artista pudiera ser visto en múltiples países a través de la máquina ocurrió algo particular: se “develaron” los números y en cierta manera se debilitó el factor sorpresa con el que interactuaba el circo. Aunque cabe destacar que el circo, similar al resto de las artes escénicas, resulta más emotivo y atrayente en vivo que en un formato de video, la presencia de un número suscita emociones que difícilmente se transmiten en la pantalla.

A medida que pasaba la década de los sesenta, a parte de la pérdida de público, la crisis del espectáculo se vio reflejada en la disminución de circos estables así como en la disolución de antiguas compañías. En Estados Unidos el incendio del *Ringling Bros & Barnum Bailey* en la cuarta década del siglo XX, una de las mayores tragedias del circo a nivel mundial, inició el declive general del espectáculo en el país.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Mauclair 98.

A pesar de los inconvenientes, el circo se continuó practicando en múltiples lugares del planeta tierra acorde a las posibilidades y preferencias de cada lugar. En 1968, mientras en Medellín el *Circo Tangarife Hermanos* presentaba su octava temporada en el Club Campestre del Poblado y mientras el *Circo Continental* de los Hermanos Correa ofrecía su espectáculo estadounidense a la ciudad.<sup>237</sup> En la capital francesa se desarrollaron una serie de manifestaciones juveniles, universitarias y obreras que tuvieron repercusiones considerables sobre el devenir cultural de Europa a finales del siglo XX.

Durante este proceso, el circo moderno también fue transformado conforme a los criterios de la nueva generación y las discusiones artísticas. Si bien se alteraron elementos imprescindibles del circo clásico como su puesta en escena, el uso de animales, la entretención basada en el peligro, la voz de los payasos, la presencia del maestro de ceremonia y las formas de aprendizaje, entre otras. Todas estas mutaciones conformaron lo que en la escena circense parisina denominaron *nouveau cirque* (nuevo circo) y posteriormente fue conocido a nivel mundial como circo contemporáneo.

---

<sup>237</sup> Quizá otra escena más barrial, callejera o casera desarrollaba “prácticas circenses” como bien lo respaldan algunos casos concretos de principios del siglo XX hasta la década del sesenta: Desde *Salvita*, el aeronauta medellinense, hasta Luis Miguel, el joven artista bogotano y el “Tigre del Chocó”.

Pese a la alteración de algunas de sus características vitales, el circo sobrevivió como espectáculo entre las nuevas formas de representación y de entretenimiento gracias a su capacidad de adaptación. El popurrí de presentaciones que se emitía de manera aislada en el circo tradicional fue transformado por la presentación de una obra circense conjunta con elementos teatrales en el circo contemporáneo. Consciente o inconscientemente, esta técnica fue un retorno a la estructura del teatro clásico griego en el cual se narraba una historia con elementos circenses, teatrales y escénicos incorporados.<sup>238</sup>

El circo nació en un picadero para domar caballos; desde sus inicios el espectáculo incluyó números con animales domésticos amaestrados, así como con especies exóticas y fieras salvajes, herencia directa de las actividades ecuestres y de los trashumantes antiguos que viajaban con sus especies. Si bien el circo contemporáneo excluyó este tipo de números del escenario debido al movimiento de la liberación animal, dicha decisión no impidió la continuidad del circo, aunque sí representó problemas para muchas compañías clásicas que confiaban su prestigio a la colección o a sus números con animales.

Aunque el peligro no fue sustituido, se mimetizó entre la ejecución técnica de los actos, es decir, se pretendió mostrar fácil y armónico lo que en realidad era complejo y/o

---

<sup>238</sup> Esta evolución estuvo liderada por diversos artistas escénicos que posteriormente conformaron el *Circus Oz*, el *Cirque du Soleil* y el *Cirque Plume*, entre otros. Ver: Armiñán 23.

peligroso. Pese a las drásticas transformaciones, el nuevo circo continúa teniendo un nexo con las manifestaciones circenses de antaño en cuanto al carácter corporal y visual del espectáculo así como en sus pretensiones de entretener.<sup>239</sup>

A continuación estudiaremos en detalle algunas de las “prácticas circenses” esbozadas en el contexto local. Serán expuestos los elementos de interés que permita la documentación en aras a identificar las apropiaciones que la ciudad de Medellín realizó al circo durante su “época dorada”. Por último, se indagará si en las locales también persisten aquellas características antagónicas, rebeldes y universales. Para facilitar la argumentación y la lectura de cada tópico, la exposición respetará el transcurrir cronológico de cada mención.

### **3.3 *Tangarife Hermanos Bros Circus, el circo de élite***

*“Aquí donde usted lo ve, es más fácil fundar una empresa mercantil que un circo, y menos laborioso preparar un balance que una función”.*<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Aunque cabe destacar que desde entonces algunas compañías circenses respaldan y promueven ideologías políticas a través de sus obras: un giro en cuanto a la consigna del entretenimiento por el entretenimiento.

<sup>240</sup> Frase atribuida a Gilberto Rodríguez Jaramillo. E. Libardo Ospina, *Una vida al aire libre. Reseña del Club Campestre de Medellín* (Medellín: Club Campestre de Medellín, 1974) 119.

Desde finales del siglo XIX se empezaron a constituir diversos clubes en la ciudad. Se trataba de espacios sociales, por lo general de sectores sociales altos, que se reunían en una sede para compartir actividades deportivas, recreativas, festivas o culturales. En 1923 el comerciante, líder empresarial y político Ricardo Olano Estrada fundó el Club Campestre de Medellín, establecimiento construido en aras de la promoción de los deportes de élite como el tenis, el golf y la equitación.<sup>241</sup>

En principio los asociados se reunían en una casa de campo ubicada en San Lorenzo de El Poblado, en la carretera que comunica Medellín con el municipio de Envigado. Esta sede sufrió grandes modificaciones, como la construcción de la cancha de golf y posteriormente la adecuación de la sede principal. A finales de la década del cincuenta fue inaugurada la piscina y al año siguiente, el *Circo Tangarife Hermanos*.<sup>242</sup>

Resulta extraño que en el Club Campestre, cuyos asociados eran miembros del sector industrial, empresarial y profesional de la capital antioqueña, se conformara un circo moderno local y además sin pretensiones comerciales. Eventualmente la idea inicial de crear

---

<sup>241</sup> Payne 178, 179.

<sup>242</sup> “Club Campestre de Medellín”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 4* (Medellín) 1964: 4, 5.



un circo surgió de una versión programada de las “fiestas de la lora”, una celebración anual que consistía en una exhibición libre de talentos en la que los socios podían demostrar sus capacidades escénicas o “dar lora”, expresión coloquial antioqueña que equivale a hacer el ridículo ante la gente.

Para la versión de la “fiesta de la lora” de 1958, la señora Maritza Uribe Senior, socia activa del club, y Marco Antonio Peláez, el gerente de época, ambos miembros de la junta de fiestas, propusieron realizar una temática circense. Según sus propias declaraciones, se optó por el circo debido a “la variedad de sus números y su informalidad”.<sup>243</sup> También por su trascendencia histórica y su oficio de entretener adultos, viejos y niños.<sup>244</sup>

Desde su época escolar, Maritza Uribe había tenido un acercamiento a las artes y a los disfraces, así como tuvo la oportunidad de ver las compañías escénicas que su padre, el periodista y empresario Ricardo Uribe Escobar, trajo a la ciudad.<sup>245</sup> Por su parte, Marco A.

---

<sup>243</sup> Ospina 106.

<sup>244</sup> Marco Antonio Peláez, “Es tiempo de circo otra vez”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 3 (Medellín) 1962: 7.

<sup>245</sup> Liliana Vélez de Restrepo, “Maritza, líder al servicio de los demás”, *El Colombiano* (Medellín) 12 de febrero de 2011. [https://www.elcolombiano.com/historico/maritza\\_lider\\_al\\_servicio\\_de\\_los\\_demas-LGEC\\_122119](https://www.elcolombiano.com/historico/maritza_lider_al_servicio_de_los_demas-LGEC_122119) (28/08/2019).

Peláez, promotor cultural y comerciante, participó en la fundación de la Sociedad de Amigos de Arte de Medellín, fue rector del Instituto de Bellas Artes y miembro de la junta del Teatro Bolívar. También se desempeñó como vicepresidente y presidente de la S.M.P. Pese a los conocimientos artísticos y a la gestión cultural y humana de estos integrantes del Club Campestre, la idea de la celebración de “la fiesta de la lora” en versión circense, continúa siendo singular.

Aun así, las afirmaciones que realizan Maritza Uribe y Marco Peláez en cuanto a las facilidades del circo son ciertas. En primer lugar, el espectáculo está compuesto por un popurrí milenario de disciplinas, técnicas y habilidades que se reinventan conforme se practican. Luego, no se equivocan en cuanto al carácter informal del circo, su poca convencionalidad, su naturaleza, y en ocasiones, su irrespeto por las normas le otorga la segunda característica.

Ante la acogida positiva de la fiesta, los organizadores decidieron trascender de la ambientación circense a la conformación de un circo. La plasticidad del espectáculo y su relativa facilidad de practicarlo, así como la labor y entusiasmo de sus miembros, configuraron el primer circo de élite del país con reconocimiento entre los clubes y otros escenarios a nivel nacional.

El proyecto circense del Club Campestre fue bautizado como el *Tangarife Hermanos Bros Circus*, apelativo en el que se vislumbra el carácter informal y jocoso de la compañía. Según sus declaraciones, el apellido Tangarife y el Castañeda eran recurrentes entre los cirqueros humildes que visitaban los pueblos de Antioquia.<sup>246</sup> En vista de la ausencia del mismo en la compañía, optaron por elegirlo para no “herir susceptibilidades”.<sup>247</sup> Por el contrario, según Alexander Payne, los apellidos que conformaron el *Circo Tangarife* hacían parte del listado de apellidos prestigiosos y reconocidos de la ciudad desde siglos pasados, entre estos: Echavarría, Jaramillo, Restrepo, Uribe, Botero, Peláez, Rodríguez, entre otros.<sup>248</sup>

Los organizadores de la fiesta de la lora, —Maritza Uribe y Marco Botero— después directora general y director de pista del circo, acertaron en cuanto a la variedad del espectáculo y la informalidad del mismo, pero como bien afirmaron ocho años después, no previeron la coordinación, la disciplina, el trabajo y las preocupaciones que exige el mantenimiento de una compañía circense, así sólo brinde funciones anuales o bianuales en su propia sede.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> No se encontró información al respecto.

<sup>247</sup> Ospina 106. Además, a Tangarife Hermanos se le agregó *Bros Circus* en son de burla. “Una nueva temporada” *Tangarife Hermanos Bros Circus 2* (Medellín) 1961: 5.

<sup>248</sup> Payne 133-175.

<sup>249</sup> “De nuevo la alegría”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 6* (Medellín) 1966: 17.

### 3.3.1 El *Circo Tangarife* tras bambalinas

Al año siguiente, el 11 de octubre de 1959, se llevó a cabo el debut oficial del *Circo Tangarife Hermanos*. Una de las premisas de la compañía era que cualquier sujeto que trabajara en ella, bien como artista, músico, tramoyero u obrero, debía estar adscrito al Club Campestre. Pero en la edición de 1964, afirmaron que también incluyeron algunos amigos, los cuales fueron escogidos especialmente por sus cualidades circenses.<sup>250</sup>

Aparte de los conocimientos artísticos y la experiencia personal de los directores, el *Tangarife Hermanos* contaba con un elenco ingenioso. Las profesiones de cada uno de los integrantes, sus aficiones y sus habilidades fueron indispensables en el mundo circense. Además, los alcances económicos de los agregados al club le posibilitaron un apoyo técnico, logístico y de seguridad. En términos de un comentarista de la época, en el *Circo Tangarife* “había talento en su dirección, amplitud en sus patrocinadores y gracia y arte naturales en todos y cada uno de sus integrantes”.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Mariluz Uribe de Holguín, “El Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 6 (Medellín) 1964: 25.

<sup>251</sup> Centro Médico Ozanam, “Opiniones Callejeras”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 2 (Medellín) 1961: 13.

Entre los miembros del club que decidieron unirse a la compañía encontramos a Ricardo Uribe Escobar, generalmente reconocido por su desempeño como abogado, político, profesor y escritor. Su ascendencia está vinculada al general Uribe Uribe y era sobrino de Eduardo Uribe Escobar, dueño del periódico liberal *El Diario*, y por ende, primo de Maritza Uribe Senior, la directora general del circo.

La faceta de la vida de Ricardo Uribe como director de la “Orquesta de Cámara... de Gas” del *Circo Tangarife* ha sido más secreta. Sus aficiones musicales le otorgaron el título de director musical y sus habilidades como coordinador, líder logístico y creador escénico, le concedieron el puesto de director artístico del circo.<sup>252</sup>

*Richard Von Uribestromberg*, como se hacía llamar el director musical del circo, compartía con su esposa, Beatriz Gaviria Fernández, los compromisos afines al mundo circense. Ella era “heredera, como su compañero, de familias antioqueñas que sobresalieron en la industria y sociedad con brillo de patriarcas”, también poseía un ingenio artístico y una capacidad desinteresada para coordinar el arduo trabajo del circo.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Eduardo Uribe Escobar, “Honor al mérito: Ricardo Uribe Jaramillo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 15.

<sup>253</sup> Eduardo Uribe Escobar, “Honor al mérito: Ricardo Uribe Jaramillo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 15.

El trabajo de esta pareja de Tangarifes era complementado con las habilidades de *Rodríguez de la Gonzalera*, el subdirector del circo. Se desempeñó como músico, poeta, actor, trovador, costurero, tramoyista, entre otros.<sup>254</sup> Se trataba de Gilberto Rodríguez Jaramillo que, para conveniencia del circo, en su vida ordinaria era arquitecto. Maritza Uribe Senior, la directora general, bien supo aprovechar las habilidades del experto para la construcción de escenografía y tramoya en cada una de las temporadas del circo.<sup>255</sup>

Entre las artistas del circo del Club Campestre de Medellín más reconocidas por el público y la crítica reluce el nombre de Pilar Arriola y el de Clara Rodríguez López. Ambas conformaron el dúo “Las Hermanas Tangarife”. Estas dos representantes del arte de la mímica hacían parte de familias reconocidas en la ciudad desde épocas anteriores. *Pilarica* era nieta del maestro Jesús Arriola Besoita.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Eduardo Uribe Escobar, “Honor al mérito: Ricardo Uribe Jaramillo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 15.

<sup>255</sup> Eduardo Uribe Escobar, “Honor al mérito: Ricardo Uribe Jaramillo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 15.

<sup>256</sup> “Honor al mérito: Pilar Arriola de Gómez”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 17. Jesús Arriola fue un músico originario del País Vasco que migró a Colombia en 1890, a la edad de 17 años, con el objetivo de trabajar como organista en la Catedral Metropolitana de Bogotá. Por motivos ajenos a él no pudo

Por su parte, Clara Rodríguez era descendiente de suecos y alemanes. Según la revista del *Circo Tangarife*, aquellos fueron ingenieros y juristas radicados en la capital de Antioquia, y anotaba al respecto: “Es entusiasta ver que herencias de viejos hidalgos continúan a través de las generaciones [...] afortunadamente al servicio de nuestro mundo circense del Campestre”.<sup>257</sup>

Alejandro Echavarría Restrepo era otro de los “hermanos” del *Circo Tangarife* que provenía de una familia reconocida y de buenos recursos económicos. El aficionado acróbata y trapecista llevaba el mismo nombre de su abuelo, Alejandro Echavarría Isaza, el empresario antioqueño y líder cívico, recordado por labores como la fundación del Hospital San Vicente

---

desempeñar el cargo, pero decidió quedarse en el país ofreciendo clases de música. Tres años después, el músico recibió una propuesta para desempeñarse como el director de orquesta de la compañía hispano-italiana de operetas y Zarzuela Ughetti y Dalmau. Desde entonces trabajó arduamente en la formación musical en Antioquia y en el país. John Alejandro Ricaurte, *Vasco-Navarros en Antioquia (1890-1970). Una aproximación a la historia de migrantes, religiosos y exiliados* (San Sebastián: Eusko Jaularitzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2011) 60-64.

<sup>257</sup> Si bien esta relación no es anómala, las élites han estado asociadas al mundo del circo desde las actividades “pre-circenses”. El caso concreto del *Circo Tangarife Hermanos* sí resulta una particularidad en la historia cultural de la ciudad y del país debido a que las tradiciones nobles antioqueñas no incluían las destrezas circenses.

de Paúl, la Compañía de Instalaciones Eléctricas, la Compañía Colombiana de Navegación Aérea y la empresa Coltejer.<sup>258</sup>

Aparte del abuelo de Alejandro Echavarría Restrepo, gran parte de su numerosa familia es recordada como en la historia empresarial de Medellín. Su padre, Gabriel Echavarría Misas, es conocido a nivel regional y nacional por sus habilidades como comerciante. De igual manera, personajes como Guillermo Echavarría Misas y Alejandro Echavarría Misas, entre un listado numeroso, que se destacaron en la historia industrial, económica y cívica de la ciudad.

Pero Alejandro E. Restrepo fue el primer acróbata, malabarista y trapealista de la familia Echevarría y de la familia Restrepo. Aquel era reconocido fuera del circo como un titulado economista, pero pocos sabían que durante la década del sesenta ensayaba en su casa

---

<sup>258</sup> Víctor Álvarez Morales, Karim León Vargas y Waldir Ochoa Guzmán, “Alejandro Echavarría Isaza”, *Cien empresarios, cien historias de vida* (Medellín: Cámara de Comercio, s.d).  
<https://www.camaramedellin.com.co/cultura-camara/100-empresarios/alejandro-echavarria-isaza>  
(07/09/2019).



disciplinas circenses y que en compañía de Valery Usher, su esposa, enseñaba circo a su hija Cristina Echavarría, “la mascota” de la tropa *Tangarife*.<sup>259</sup>

La bailarina profesional de ballet Ángela Mesa aportó con sus cualidades escénicas, musicales y artísticas al *Circo Tangarife* desde su primera función. En compañía de “Las Hermanas Tangarife”, estas tres mujeres pertenecientes a los sectores acaudalados de la ciudad, fueron las artistas principales de todas las temporadas. En el circo era *Angelova de la Estepa*, “bailarina exclásica”, quien en escena exponía de manera cómica o natural sus habilidades como danzarina, aprendidas en el *Ballet Theatre* de Nueva York.<sup>260</sup>

En el caso anterior, la profesión oficial de la artista se ajustó con facilidad a los requerimientos del circo. Contribución semejante a la de María Helena Vélez, mujer cuya afición al baile la motivó a crear una academia de ballet en Medellín. Sus conocimientos artísticos y sus finos modales se mezclaban en sus creaciones, tanto en el vestuario y escenografía como en las danzas clásicas y modernas.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Valery Usher de Echavarría, era la integrante internacional de la tropa. Esta anglobrasileña había estudiado teatro y danza en Londres, incluso dirigió un grupo local llamado *Medellín Players*. Ospina 111.

<sup>260</sup> “En Memoria: Ángela Mesa”, *Circo Tangarife Hermanos Bross* (Medellín) 1983, 17.

<sup>261</sup> “Honor al mérito: María Helena de Echeverry”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 17.

A principios del sesenta, el *Tangarife Bros Circus* estaba compuesto aproximadamente por 53 personas, de las cuales se podría destacar un origen noble o acaudalado, un vínculo familiar influyente en la economía y en la política del departamento o del país. Un caso particular en todo el mundo circense.

Fue tanto el prestigio del circo del Club Campestre de Medellín que se daba el lujo de tener más de un médico a su disposición. Si bien estos no tuvieron que intervenir con frecuencia ni atendieron casos delicados, sí tuvieron que hacer frente a contratiempos desatados en la carpa. Cabe recordar que el riesgo es un elemento frecuente y presente a lo largo de la historia del universo circense.

La seriedad y el compromiso con que los miembros del Club Campestre de Medellín asumieron su rol en la compañía fue tanta que se autodenominaron como un circo de aficionados sin previsiones artísticas, sin intenciones de competencia ni pretensiones económicas.<sup>262</sup> Incluso los músicos y las bailarinas que componían en *Circo Tangarife* eran amateurs en los menesteres circenses y en la pista central.

---

<sup>262</sup> Los fondos recaudados en las funciones abiertas al público eran destinados a obras sociales. Marco Antonio Peláez, “Es tiempo de circo otra vez”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 3 (Medellín) 1962: 7.

Si bien el espectáculo fue apropiado bajo las condiciones y las posibilidades locales, de igual manera se incluyeron números de tradición circense como el trapecio, las pulsadas, malabares, contorsión, entre otros. El aprendizaje de técnicas circenses de la “familia Tangarife” fue empírico, razón por la cual se torna más insólito el interés de estos socios por el circo, así como el conocimiento que tenían sobre el mismo, los aparatos, los juguetes, el vestuario, la logística y el arduo trabajo invertido en ello. Todo lo anterior basado en un entramado circense que funcionaba en pos de una idea clara: entretener al público, la idea base del circo desde antes de su nacimiento hasta el presente.

### **3.3.2 El *Tangarife Hermanos* en escena**

Las responsabilidades laborales de los artistas aficionados del *Tangarife Hermanos Bros Circus* se olvidaban por completo durante la preparación y la presentación del producto final de su trabajo. Más allá de aprovechar las profesiones, talentos y habilidades de cada uno, el espectáculo circense era una verdadera función conjunta, estudiada y pormenorizada que consolidó unos lazos sociales y ganó reconocimiento a nivel local y a nivel nacional entre los clubes sociales.

La versión circense de la “fiesta de la lora” de 1958, se llevó a cabo en el bar del Club Campestre, lugar acostumbrado para este tipo de festividades. Al año siguiente, en el mismo espacio, se llevó a cabo la inauguración oficial del *Circo Tangarife Hermanos*, donde se pasó de la fiesta con temática circense al desarrollo de una función de circo. En 1960 se realizó la última presentación en este lugar. Ese mismo año se empezó a editar la revista del circo, la publicación más costosa que había tenido el Club hasta 1974 y quizá hasta mucho después.<sup>263</sup>

Casi siempre las temporadas fueron ofrecidas en el mes de octubre o eventualmente en septiembre o noviembre. Para la cuarta temporada, el circo se trasladó al salón principal del club, lugar donde se armó un tablado y se tendió una pequeña carpa confeccionada por las “mujeres de la tropa”.<sup>264</sup>

Este ambiente de verdadero circo, o de carpa ambulante o de la ya tradicional caseta de ferias, nos está contagiando de un espíritu que hacía mucho tiempo no sentíamos; todas las caras están ansiosas por la sorpresa del aristocrático número que saldrá al tablado, o del

---

<sup>263</sup> Ospina 113.

<sup>264</sup> Ospina 113.

animal o aparato raro que correrá por la pista de aserrín, formando un espectáculo como el que se ve en el cine donde con fastuosidad se aprecia el circo verdadero.<sup>265</sup>

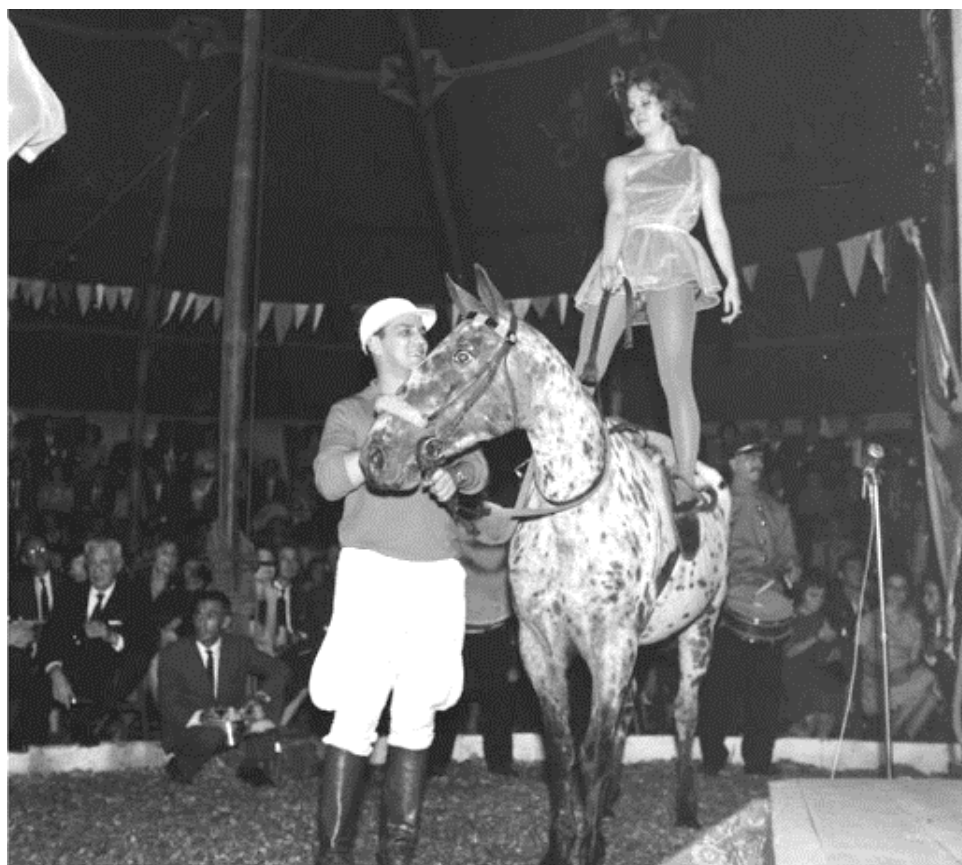
Si bien el circo se puede ejecutar en cualquier lugar, en la cita se hace alusión a la carpa como el ambiente y el escenario clásico referente del circo moderno. El columnista recuerda el origen aristocrático del circo, especifica las cualidades de su escenario y afirma que bajo este se llevará a cabo un espectáculo totalmente circense.

En la fotografía que se inserta a continuación, atribuida a Horacio Gil Ochoa, se pueden apreciar algunos de los elementos que alude la revista. Si bien se desconoce la fecha de la imagen, se trata de una función del *Tangarife* bajo una carpa circense, bien puede ser el toldo que tomaron prestado del *Circo Oskardy* o la carpa de dos pistas de su propiedad. En cualquier caso, se puede ver la pista circular recubierta de aserrín, así como un extremo de la tarima que le daba el carácter de circo-teatro a su espectáculo. En el primer plano, el escenario, se encuentra una *ecuyeré*. Alrededor del ruedo se pueden observar algunos integrantes de la banda del circo y un fotógrafo, mientras que en las gradas se encuentran varios personajes engalanados, tanto hombres como mujeres que en su totalidad parecen mayores de edad. Al fondo relucen los característicos banderines de la estética ferial, festiva y circense.

---

<sup>265</sup> “Una Nueva Temporada”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 2* (Medellín) 1961: 5.

**Imagen 8. "La Ecuyerè del Circo Tangarife"**



Esta *ecuyeré*, Sol Beatriz Duque, tiene algo particular, aparte de que su caballo no está en libertad y es conducido por un asistente, la jinete no se encuentra sobre el lomo del caballo sino sobre unos estribos ubicados a una altura superior a la habitual.<sup>266</sup>

Todas las funciones emitidas por el *Tangarife Hermanos* incluyeron desfile de bienvenida y de despedida. El programa de 1961 contenía números clásicos de circo como pulsadores, trapevistas, “El guitarrista de la cuerda floja” —funambulista—, una “acróbata desgonzada” —contorsionista—, y un número ecuestre que se realizaba con un caballo criollo.

Al lado de estos números tradicionales circenses, se incluyeron talentos locales expresados a manera de números autóctonos del circo como el “cantaor de la nueva ola”, los “trovadores sonámbulos y en desuso” —coplas tradicionales antioqueñas—, “la bailarina ex-clásica” *Angelova de la Estepa, el Cochise del circo*, los “Nadaístas del Harlem Jazz” y la “Orquesta de Cámara de gas”, entre otros.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Horacio Gil Ochoa, “Circo Tangarife”, 6 x 6 Cm Medellín, S.A. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín, BPP-F-006-0359.

<sup>267</sup> “Programa”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 2* (Medellín) 1961: 7.

Acorde a la publicación de la misma temporada, este espectáculo era superior a los anteriores, la categoría y distinción de los cirqueros aficionados concedía lujo y orden a la puesta en escena del *Tangarife*. Además siempre realizaban énfasis en su propósito como circo: la entretención de ellos, de grandes y de chicos, “a la vez que revelar la tristeza y altas y bajas que ofrece la vida en el correr del tiempo”.<sup>268</sup>

Para la quinta temporada la junta del *Tangarife Hermanos* decidió alquilar la carpa del primer circo empresa fundado en la ciudad de Medellín, el Circo Oskardy.<sup>269</sup> Pese a que el nexo entre ambas compañías fue solamente comercial, resulta una evidencia del conocimiento entre las agrupaciones circenses de la ciudad, sus trámites, sus préstamos y sus negocios.

El programa de 1962 estaba compuesto por nuevos personajes, incluyó nuevas disciplinas y otras variantes circenses. Pese a que los animales del circo fueran un caballo embalsamado, unos ponys y otros caballos criollos vivos, se anunciaron domadores equinos y caninos. También se presentó *El profesor Navarrete*, un ventrílocuo que no simulaba hablar por su marioneta sino que actuaba en compañía de otro artista que fingía ser su muñeco.

---

<sup>268</sup> “Una Nueva Temporada”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 2* (Medellín) 1961: 5. Idea que está asociada con la aparente contradicción o paradoja del circo, en este caso, la alegría y la tristeza o lo bueno y lo malo.

<sup>269</sup> “Personal Directivo y ejecutivo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 3* (Medellín) 1962: 9.



La función incluyó el Primer Festival de Ópera del *Circo Tangarife*. Se presentó el tenor italiano *Gilbertruccio Rodriguezagliavinni*, el bajo *Gabrielutto D'angelo* de la Ópera de Moscú, y a las sopranos *Angelina Mesace* y *Echavarriosky* y *Amparini del Billar*, de la escuela de Milán. Conjunto que actuó en compañía de la gran Opera de Buenos Aires, bajo la dirección del famosísimo conductor alemán *Richard Von Uribestromberg* y su mundialmente conocida “orquesta de Cámara... de Gas”.<sup>270</sup>

La tropa cómica del circo del Club Campestre de Medellín estaba compuesta por seis payasos aficionados “cuyo papel resultaba doblemente difícil, ya que como no eran *payasos de verdad*, tenía que hacer reír, por la imitación del payaso, y por el chiste mismo. Y lo lograron”.<sup>271</sup> Si bien todos los integrantes del *Tangarife Hermanos* tenían un reto grande, los payasos, como los intelectuales del circo, tenían una responsabilidad mayor. No eran “payasos de verdad”, en cuanto no utilizaban la pantomima característica del multifacético personaje, sino que recurrían al vestuario grotesco para pronunciar chistes coloquiales. Pero

---

<sup>270</sup> “Festival de ópera del *Circo Tangarife*”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 3* (Medellín) 1962: 17. En realidad se trataba de los hermanos Tangarife, en el mismo orden: Gilberto Rodríguez, Gabriel Ángel, Ángela Mesa, Amparo Villa y Ricardo Uribe, artistas locales pertenecientes a los altos estamentos sociales de la época.

<sup>271</sup> Rocío Vélez de Piedrahita, “Los “aficionados” del *Circo Tangarife Hermanos*”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 3* (Medellín) 1962: 15. Payaso Titular, *Iván el Terrible* (Iván Montoya), *Chanqueta Villa* (Gilberto Villa) *Elvio el de López* (Juan Guillermo López), *Cuki*, (Alfonso Mora), *Risa Loca* (Rafael Martínez) y *Encarnado* (Enrique Rojo del C.).

en últimas, estos payasos criollos consiguieron sacar risas al público, tarea principal de los mismos.

La vinculación del circo con el mundo místico y la tradición gitana también se hizo evidente en el primer circo de élite de Medellín. Luego de los cómicos, el programa anunciaba la presentación de *Camila Callejas* (Catalina Botero Restrepo) domadora y médium, aunque más que adivinar, realizaba un performance cómico. Este ambiente jocoso estaba presente en cada una de las funciones del *Tangarife Hermanos*, aspecto que en vez de quitarle seriedad, dotaba al circo de un sello característico. De ahí que no fuera raro encontrar “acróbatas sin oficio”, “artistas exóticas”, “trovadores sonámbulos y en desuso”, una estudiantina tradicional antioqueña o un “cuasi-tenor” payaso.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Ver: “Elenco”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 3* (Medellín) 1962: 5, 6, 14.

**Imagen 9 Música, coplas y vestuario tradicional antioqueño en el *Circo Tangarife***



La escena de este año fue decorada con un elegante telón rojo al mejor estilo del circo ruso, esta es una de las apropiaciones más autóctonas del circo encontradas en Medellín durante la década del sesenta, trovadores antioqueños con su respectiva indumentaria en la tarima del circo de élite antioqueño.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> “Estudiantina y estudiantinos”, *Circo Tangarife Hermanos Bross Circus 4* (Medellín) 1964: 19.

En el mismo año, 1962, luego de la temporada en el Club Campestre, el *Circo Tangarife Hermanos* se presentó por primera y única vez en el teatro Junín de Medellín. El propósito de la función era recoger fondos a beneficio de la Escuela de Ciegos y Sordomudos de la ciudad. Motivo por el cual se fijó un precio estándar de 10.00 pesos en pro de la obra social.<sup>274</sup> Si bien esta fue la primera oportunidad en que el *Tangarife Hermanos* ofreció su espectáculo para un público más amplio, el precio de la boletería estaba más costoso que una entrada popular de los circos internacionales que presentaron en Medellín durante la “época dorada del circo”.

A partir de 1962, los directores del Tangarife acordaron realizar las temporadas bianualmente. Decisión pensada por el supuesto descanso de los espectadores y de sus artistas y en aras a incrementar la expectativa por el espectáculo y dar más tiempo a la organización del mismo.<sup>275</sup> Mas la imprenta del Tangarife corrobora que ese fue el año en que la junta del Club Campestre de Medellín pronunció: “Aquí donde usted lo ve, es más fácil fundar una empresa mercantil que un circo, y menos laborioso preparar un balance que una función”.<sup>276</sup> Labores a los que estos artistas aficionados no estaban acostumbrados y las realizaban por entretenimiento y por caridad.

---

<sup>274</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 128, f. 67.

<sup>275</sup> “De Nuevo la Alegría: VII Temporada del Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 17.

<sup>276</sup> Ospina 109.

Luego del año de descanso, en 1964 el *Tangarife Hermanos* retomó el escenario, temporada que se desarrolló en la nueva propiedad del circo, una carpa de dos pistas instalada en una zona verde de la sede principal del Club Campestre. Retomaron las actividades con una tropa de 60 integrantes que igualmente aportó variantes al espectáculo. En esta ocasión se avisó del retorno a la pista de los “Artigas”, una familia compuesta por acróbatas, trapecistas, pulsadores y malabaristas de todas las edades, desde abuelos y padres, hasta nietos. Estos se habían retirado tres años atrás, debido a sus menesteres en la arquitectura y en la banca, pero en esta ocasión regresaron con números de trapecio y de pulsadas.<sup>277</sup>

Una de las innovaciones en el cartel de 1964 fue la proyección de “cine al estilo del tiempo de la fundación del Club, en 1924”.<sup>278</sup> Si bien la inclusión del cinematógrafo en la pista circense se remonta a principios del siglo XX y otras compañías habían utilizado el recurso como parte de su función en la capital antioqueña.<sup>279</sup> El *Tangarife Hermanos* lo realizó, durante la “época dorada del circo en Colombia”, a manera de recuerdo fundacional del Club Campestre que estaba cumpliendo 50 años de existencia.<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> “El Tangarife en Sociedad”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 3 (Medellín) 1962: 20.

<sup>278</sup> “Programa”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 3, (Medellín) 1964: 15.

<sup>279</sup> Ver: Díez 125.

<sup>280</sup> “Historia del Club Campestre de Medellín”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 4 (Medellín) 1964: 4, 5.

Durante la función conmemorativa del cincuentenario, aparte del cine, se presentaron “musicales excéntricos” —espectáculo característico del circo de tres pistas estadounidense—, números acompañados por la actuación profesional de *Angelova de la Estepa* con su “Ballet Cuasi-clásico” y las de *Hermanitas Tangarife*, cuya fonomímica recibió una supuesta “propuesta para una *tournée* en un circo de verdad”.<sup>281</sup>

La temporada circense de 1966 fue antecedida por su habitual publicación con la siguiente oración:

El hombre necesita de cuando en vez, evadirse del mundo de la realidad y para esto está hecho el *Circo Tangarife*, para abrir una amplia puerta al mundo de lo irreal. Estar bajo su bóveda es dejar de "vivir" un rato, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrávito, invulnerable, irresponsable, in-existente. / En esta temporada circense les vamos a dar una lección completa del arte o técnica que poseemos para suspender virtualmente la esclavitud de la realidad, para escapar de la seriedad.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> Mariluz Uribe de Holguín, “El Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 6 (Medellín) 1964: 25. Dicha información no se amplía en la documentación obtenida.

<sup>282</sup> Alfonso del Claver, “Temporada del 68”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 7.

Aparte de recordar su propósito como agente de entretenimiento, los ochenta cirqueros aficionados del *Tangarife Hermanos* presentaron su espectáculo como un portal fantástico en el que por medio de las habilidades humanas, la técnica y las posibilidades de circo, se pretendía dispersar las preocupaciones personales y las esclavitudes terrenales de partícipes y asistentes al espectáculo. Esta idea fantástica bien se puede relacionar con las características del circo expuestas en el capítulo anterior en cuanto a la festividad sin aparente justificación, la trasgresión de las normas y la unión de los opuestos.

Esta fue una de las temporadas más particulares de todo el repertorio del *Tangarife Bros Circus*. En la edición número cinco de su revista, anunciaron que aunque desde su fundación el circo había sido “más musical que acróbata”, para esta temporada la función sería “más circo teatro que de costumbre”.<sup>283</sup> A parte de que dentro de la carpa los números se presentaron en un tablado, se llevó a cabo el estreno de su reconocida adaptación cómica de la obra clásica *Romeo y Julieta*.

La función de ese año se desplazó del teatro clásico a las tendencias musicales juveniles de moda en la época.<sup>284</sup> El contenido del programa se debe a que el circo siempre está innovando en cuanto a la actividad circense mundial y a las tendencias locales de donde

---

<sup>283</sup> “De Nuevo la Alegría: VII Temporada del Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 17.

<sup>284</sup> “Programa”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 25.

se presenta. Incluso en la actualidad el circo tradicional realiza su acompañamiento musical con el género de moda, se abordan tópicos de farándula, de política o de cultura general.

A petición del club Los Lagartos de Bogotá, el *Circo Tangarife Hermanos* presentó su espectáculo en la Capital de la república. Si bien la tropa del Club Campestre de Medellín había sido invitada desde 1962 a la sede del club bogotano, los ocupados empresarios y cirqueros aficionados no dispusieron del tiempo suficiente para realizar el viaje sino hasta noviembre de 1966.<sup>285</sup>

La visita del *Tangarife Hermanos* a Bogotá resultó un éxito rotundo desde la parte logística y artística. Este suceso no tenía antecedentes en la historia social y cultural de Colombia: un circo de élite medellinense viajó hasta la capital del país para ofrecer su espectáculo de aficionados en la sede del club Los Lagartos.

Los gastos del viaje corrieron por cuenta del Club Campestre de Medellín. Por su parte, el vestuario fue responsabilidad de cada artista, motivo por el cual un periodista local se atrevió a aseverar que el *Circo Tangarife* era uno de los pocos negocios en el que perdía

---

<sup>285</sup> “Superación Artística”, *Boletín informativo del Club los lagartos*. En: *Tangarife Hermanos Bros Circus 4* (Medellín) 1964: 11.



plata Antioquia. Afirmación que Gilberto Rodríguez, el arquitecto de la tropa, contestó inspirado: “Puede ser, pero gana alegría, que es una moneda tan buena como la otra”.<sup>286</sup>

Las funciones ofrecidas para Los Lagartos constaron de 14 números. Se trataba de una versión mejorada de la séptima temporada emitida un mes atrás en Club Campestre. Para esta fueron añadidos números del circo clásico como exhibiciones de puntería, trapecio fijo y volatineros. Se substituyó la "La farsa de Romeo y Julieta" por “Un acto de la Viuda Alegre, un sainete y una comedia de tipo opereta”.<sup>287</sup>

Aparte de la calidad artística del circo en escena, los diez años de experiencia empírica y sin ánimo de lucro también se hicieron evidentes en su versatilidad, en la organización y el compromiso, así como la tramoya, rápida y coordinada. Todos los hermanos Tangarife acataron al pie de la letra las indicaciones de su directora en jefe que por motivos personales no pudo asistir a Bogotá: “Ojalá no metan la pata sin estar yo para regañarlos: no se les olvide que sigo siendo su directora”.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> “El *Circo Tangarife* se sale de su carpa y viaja hoy a Bogotá con ochenta personas”, *El Diario* (Medellín) 8 de noviembre de 1968: 9.

<sup>287</sup> “El *Circo Tangarife* se sale de su carpa y viaja hoy a Bogotá con ochenta personas”, *El Diario* (Medellín) 8 de noviembre de 1968: 9.

<sup>288</sup> Ospina 107.

En febrero de 1967, el año de descanso, el Circo del Club Campestre recibió una propuesta de Luis Brignardello, el director del *American Circus*, para que actuara bajo su carpa en pro de una obra social.<sup>289</sup> No existe registro de una respuesta a la invitación, ni la prensa local ni las publicaciones del club pronunciaron algo sobre el evento, que de haberse realizado, seguramente hubiera inquietado a los periodistas de la época tanto como a los asociados cirqueros.

En la segunda mitad del año, algunos empresarios de la familia Echavarría, pertenecientes al *Circo Tangarife*, compañía que cinco años atrás había presentado en el prestigioso Teatro Junín de Medellín, ordenaron la demolición del emblemático teatro debido a que su área fue escogida para la construcción del edificio Coltejer.<sup>290</sup> Obra que todavía perdura intacta entre la avenida La Playa y el pasaje comercial Junín en el centro de la capital antioqueña.

Al año siguiente, en 1968, se llevó a cabo la octava temporada del *Tangarife Hermanos*. Con esta se conmemoraron los diez años del circo, pero al parecer la compañía

---

<sup>289</sup> Ospina 110.

<sup>290</sup> “Se acaba el Teatro Junín”, *El Diario* (Medellín) 14 de junio de 1967, 1.

no era consciente de que sería la última función de este periodo. Las presentaciones fueron anunciadas como si se tratara de una obra de teatro dividida en tres actos. El primero de era el desfile inaugural, la presentación de toda la tropa al compás de la estridente “Orquesta de Cámara... de Gas”. El segundo fue nombrado como el “Baile Sicodélico”, consistía en la presentación de danzas clásicas y modernas, tanto en solitario como en conjunto. En la tercera sesión se presentaba una obra cómica llamada “la escuelita de doña Liliabe Teache la Opita”.<sup>291</sup>

El último año de la década del sesenta correspondió con el año de descanso del *Circo Tangarife Hermanos*. La temporada de 1970 quedó suspendida en el tiempo por dos motivos ajenos al circo. En primer lugar, Marco A. Peláez, el director de pista, se retiró de la gerencia del Club, y Maritza Uribe, la directora en jefe, ante la magnitud del trabajo que implicaba el circo, el cansancio que comprende la vida y la crianza de su último hijo, optó por abandonar su puesto en la tropa. Estas dos bajas estructurales y la muerte de Ángela Mesa de Echavarría, años antes, fueron las razones de peso por las cuales se disolvió el *Tangarife Hermanos Bros Circus*, el primer y único circo de élite que ha existido en la ciudad, en el país, y con sus características, posiblemente en el continente americano y el mundo.

---

<sup>291</sup> “Programa y reparto”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 7 (Medellín) 1968: 55-57.

### 3.3.3 Las cirqueras del *Tangarife*

Las mujeres del Club Campestre de Medellín tuvieron un papel trascendental y característico en la creación, mantenimiento y desarrollo de la compañía circense de aficionados. Esta idea hubiese sido inconcebible décadas atrás, puesto que las costumbres culturales de la ciudad restringieron hasta bien entrado el siglo XX el ingreso de mujeres a los clubes sociales.

Según la periodista Sofía Ospina de Navarro, una de las principales razones por la que los clubes sociales reservaban el derecho de admisión a las mujeres era que “una respetada madre y honorable ama de casa” no podía “abandonar sus deberes” y mucho menos para el entretenimiento.<sup>292</sup> Una concepción tradicionalista y puritana que fue abolida paulatinamente conforme evolucionó la época, puesto que, particularmente en el Club Campestre de Medellín, esta relación entre socios y sus esposas se tornó mucho más familiar, íntegra y comprometida con la creación del *Circo Tangarife Hermanos*.

---

<sup>292</sup> Sofía Ospina de Navarro, “Los Clubes Sociales” *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1962, 15.

Desde el nacimiento del circo la iniciativa femenina fue decisiva, Maritza Uribe Senior se adueñó de su papel como directora general para poner en marcha esta particular empresa. Tanto en la parte interna como externa del circo resalta el papel femenino: la creación de la escenografía, el montaje escénico, los detalles del vestuario, la asistencia técnica y la taquilla. Actividades que asumieron las esposas y demás familiares de los socios del club.

En la pista, los números principales de cada temporada provenían de habilidades femeninas. Así, las bailarinas, “las hermanitas Tangarife” y las acróbatas de la familia “Artigas” fueron tan aclamadas como la amazona, “las domadoras”, la contorsionista, la cantante de “la voz de oro”, las integrantes de la “Orquesta de Cámara... de Gas”, las artistas exóticas y las patinadoras.

Estas artistas, niñas, jóvenes y adultas, también personificaron, a su manera, las características universales del espectáculo circense; como el empoderamiento y el liderazgo de las mujeres en un entorno en el cual antes no se les permitía el ingreso, además dentro de una ciudad con un pasado conservador y católico dominante. En la misma medida, el fortalecimiento y el trabajo con sus cuerpos en disciplinas del circo —aunque de manera aficionada—, resultó una actividad distanciada de las prácticas culturales autóctonas de su lugar de nacimiento. Por último, al mejor estilo circense, aunque con tropiezos

generacionales, la tropa fémina también revivió la sensualidad del mundo circense en los escenarios en que actuaron.

Tales aspectos implicaron digresiones con la época y con la tradición de un pasado diferente. Aquella ciudad en la que las mujeres no podían actuar ni acudir a espectáculos públicos, donde no se aceptaban damas en clubes sociales ni se hablaba del papel social de las mismas, creó un circo que también evocó rebeldía, mezcló y alteró opuestos. Es decir, representó las características universales del circo.

La belleza de las mujeres que actuaban en el *Tangarife Hermanos* era un atributo abiertamente reconocido desde su editorial, en la prensa local y capitalina. La revista del circo afirmó que en ocasiones fue motivo de discusión entre las cirqueras el tamaño de la tela de los bikinis, la altura de las faldas y la sensualidad de las mallas.<sup>293</sup>

Los miembros del Club Campestre eran conscientes de la problemática general del tema. Pero gran parte de estas familias empresariales eran de corte liberal criolla y más allá

---

<sup>293</sup> Inés De Montaña, “El Circo Tangarife Hermanos en Bogotá”, *El Espectador* (Bogotá) 6 de diciembre de 1966. En: *Tangarife Hermanos Bros Circus 7* (Medellín) 1968: 48.

de la ideología política, tenían conocimientos artísticos que permitieron representar en su espectáculo el lado sensual del circo.

**Imagen 10. Bailarinas del *Circo Tangarife***



Según la descripción del archivo fotográfico, la imagen es de 1965, resulta raro debido a que en dicho año el circo no realizó función, no obstante, hay certeza de que es el *Tangarife*: aparte de los elegantes trajes, las mallas y la ropa interior de las bailarinas, se puede observar el escenario en el que presentaban y la sugerente propaganda.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Horacio Gil Ochoa, “*Circo Tangarife Hermanos Bros*”, 6 x 6 Cm Medellín, 1965. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín, BPP-F-012-0910.

**Imagen 11. Cirqueras del *Tangarife Hermanos***



Si bien para la época la ciudad estaba culturalmente un poco más abierta, la corta tela de los trajes de las bailarinas del *Circo Tangarife* bien pudo representar problemas ante las juntas de censura locales.<sup>295</sup>

Según la periodista citada con anterioridad, el hecho de que las mujeres del *Tangarife* salieran con “mallas modernas a lucir sus piernas y figuras de maravilla”, era algo admirable puesto que representaba la superación de los “pudores de aldea, trasnochados y pasados de

---

<sup>295</sup> “s.d”, *Tangarife Germanos Bross Circus 6* (Medellín) 1964: 19.



moda”.<sup>296</sup> Mientras que la editorial del circo afirmaba sin problema que en su espectáculo se realizaban actos modernos “como el yeyé, el gogó, la minifalda y todo esto que tiene preocupado al mundo a la par que un decreto tributario y de una guerra incomprensible en el lejano Vietnam”.<sup>297</sup>

### 3.3.4 “El respetado” del *Tangarife Hermanos*

Como bien se indicó, el *Circo Tangarife Hermanos* nació de una celebración interna en un Club social de Medellín, de ahí que sus espectadores por excelencia eran los miembros del club. Evidentemente, el público del *Tangarife Hermanos* estaba conformado por personas con características, empleos, vidas y legados familiares muy similares a los cirqueros aficionados.

La función de 1960, la última ofrecida en el salón principal, antes del estreno de la carpa, contó con un público especial. Diferentes comisiones del Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en la ciudad observaron la presentación circense de los aficionados del

---

<sup>296</sup> Inés De Montaña, “El *Circo Tangarife Hermanos* en Bogotá”, *El Espectador* (Bogotá) 6 de diciembre de 1966. En: *Tangarife Hermanos Bros Circus* 7 (Medellín) 1968: 48.

<sup>297</sup> “De Nuevo la Alegría: VII Temporada del Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 17.

Club Campestre.<sup>298</sup> En esta oportunidad los espectadores, reunidos en la ciudad por motivos ajenos, tuvieron la oportunidad de observar el primer y único circo de élite del país.

La privacidad y exclusividad del Club Campestre de Medellín fue menos estricta cuando de circo se trataba. Se tiene registro oficial que desde la temporada de 1962 el circo abrió las puertas a foráneos, condición que no era usual para otro tipo de eventos.<sup>299</sup> El 11 de octubre se inauguraron las presentaciones con una función sólo para miembros del club, no obstante, los dos días consecutivos se abrieron las puertas del circo al público en general. Dicho acontecimiento no tiene registros similares puesto que en las ocasiones que el Club Campestre de Medellín aceptaba no asociados, estos debían tener carta de invitación o estar acompañados de un miembro del club.<sup>300</sup> El costo de la taquilla acordado fue de 50 pesos para los hombres y de 20 para las mujeres.<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup> “Presentes nuevamente”, *Tangarife Hermanos Bros Circus 4* (Medellín) 1964: 10.

<sup>299</sup> No se tiene información sobre el público en las temporadas circenses anteriores, a excepción de la primera versión de la “fiesta de la lora” y las funciones del salón principal, en vista de la costumbre del Club de abrir sus puertas a invitados en diversas festividades y en torneos deportivos, cabe la posibilidad que también se hubiesen abierto las puertas de la carpa circense.

<sup>300</sup> “Club Campestre” *El Diario* (Medellín) 11 de octubre de 1962, 16.

<sup>301</sup> “Debut del Circo Tangarife Hermanos”, *El Diario* (Medellín) 11 de octubre de 1962, 16.

Incluso de este modo, el acceso al circo del Club Campestre seguía siendo altamente restringido, si bien no era menester la invitación, la cual implicaba movilizarse en el mundo social de los agregados al club, el precio de la entrada no podía ser pagado por muchos. La tarifa femenina era cinco pesos superior al costo de la entrada a palco —la localidad más costosa— de algunos de los circos nacionales e internacionales que visitaron la ciudad entre 1961 y 1964.<sup>302</sup>

Un mes después, justo el 23 de noviembre de 1962, el *Circo Tangarife Hermanos* ofreció su espectáculo en el Teatro Junín de Medellín.<sup>303</sup> Considerando el lugar de la función y el costo de la boletería, esta fue la oportunidad más asequible que tuvo el público medellinense para presenciar una función del circo del Club Campestre.

---

<sup>302</sup> Tanto el *Royal Dumbar Circus* (1961), el *Flying Behrs* (1961), el *Circo Europeo* (1964) como el *Circo Egred Hermanos de Colombia* (1964), ofrecieron boletería, a principio de temporada, desde 15 hasta 4 pesos. Durante las promociones finales los precios bajaban hasta 2,50 y 2 pesos. “*Royal Dumbar Circus*” *El Diario* (Medellín) 28 de marzo de 1961, 8., “*Flyin Behrs Segunda Temporada triunfal*” *El Diario* (Medellín) 12 de mayo de 1961, 8., “Rotundo éxito del *Circo Europeo*”, *El Diario* (Medellín) 11 de abril de 1964, 12., “*Circo Egred Hermanos*” *El Correo* (Medellín) 2 de julio de 1964, 16.

<sup>303</sup> “*Circo Tangarife* se presentará hoy martes a las 6:30” *El Diario* (Medellín) 24 de octubre de 1962, 16.

Similar al caso anterior, la mayoría de eventos circenses llevados a cabo en la ciudad, salvo algunas excepciones que luego se comentarán, incluían localidades que oscilaban entre 2 y 10 pesos, “precios populares” según la prensa.<sup>304</sup> La función en el Teatro Junín, como se afirmó anteriormente, fue realizada para recoger fondos para el Colegio de Ciegos y Sordo Mudos de la ciudad. A lo largo de su existencia, el *Circo Tangarife Hermanos* se caracterizó por realizar diversas obras de caridad encabezadas por su directora Maritza Uribe Senior.

Para la sexta temporada se repitió la tarifa, esta vez se anunció la entrada de la pareja de no socios a 70 pesos. El dinero recolectado fue destinado a un fondo de vivienda para los empleados del Club Campestre. No hay indicadores de la asistencia de foráneos al *show* del *Tangarife Hermanos*, pero según la editorial del circo, el espectáculo poseía fama y reconocimiento a nivel nacional. Dicha popularidad fue atribuida nada más que por el acto de entretenimiento del club para sus agregados.<sup>305</sup>

Dicha condición se hace evidente en la prensa local, pocas agencias informativas dedicaron espacio para brindar información sobre el circo de élite de la ciudad. Entre estas, el periódico liberal *El Diario*, cuyo dueño era Eduardo Uribe Escobar, el padre de la

---

<sup>304</sup> “*Royal Dumbar Circus* última semana” *El Diario* (Medellín) 23 de mayo de 1960, 8.

<sup>305</sup> “De Nuevo la Alegría: VII Temporada del Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 17.

directora. Por otro lado, el *Radioperiódico Clarín*, en cuya presentación de noticias incluía información sucinta sobre algunas funciones que ofreció el *Circo Tangarife Hermanos*.

El noticiero radial citado hace mención de una gira nacional que realizó el circo del Club Campestre en el año 1966.<sup>306</sup> Pero de este supuesto acontecimiento no se tiene más noticia, seguramente la realización de la gira hubiera sido mencionada en la revista *Tangarife Hermanos Bros Circus*, recordada en las memorias de E. Libardo Ospina u otro periodista de época.

Luego de cuatro años de invitaciones, el *Tangarife Hermanos* se presentó en la sede del club Los Lagartos, en la capital del país, a finales de 1966. Se trataba de un público de los altos sectores capitalinos, que al igual que en el Campestre, se reunían a pasar sus tiempos libres en sociedad. En la revista corrió el rumor según el cual Carlos Lleras Restrepo iba a presenciar la función.<sup>307</sup> Los espectáculos ofrecidos no fueron suficientes para complacer a la totalidad de los socios que querían ver al circo. Una periodista bogotana aseveró que la

---

<sup>306</sup> Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 280, f. 323.

<sup>307</sup> “El *Circo Tangarife* se sale de su carpa y viaja hoy a Bogotá con ochenta personas”, *El Diario* (Medellín) 8 de noviembre de 1968, 9.

capital nunca antes había visto algo así, un circo proveniente de un Club Social, además con tanto profesionalismo y categoría.<sup>308</sup>

En contraposición a la concepción generalizada entre algunos sectores sociales altos, del circo como un espacio pobre, marginal, desordenado y popular expuesto en el segundo capítulo, el Club Campestre consideraba que la ejecución de su espectáculo circense le otorgaba prestigio entre las demás sociedades de este tipo a nivel local y nacional.<sup>309</sup> Así fue como lograron hacer circo sin que “ni uno solo de sus payasos haya muerto de tristeza y sin que ninguna de sus "fieras" se haya tragado al domador ni contagiado de hidrofobia”.<sup>310</sup>

### **3.4 Chalupín y el circo independiente**

Del circo de élite vamos ahora al acto popular. En el mismo año de la inauguración oficial del *Tangarife Hermanos Bros Circus* apareció en la escena local Álvaro Campo

---

<sup>308</sup> Inés De Montaña, “El Circo Tangarife Hermanos en Bogotá”, *El Espectador* (Bogotá) 6 de diciembre de 1966. En: *Tangarife Hermanos Bros Circus* 7 (Medellín) 1968: 48.

<sup>309</sup> “De Nuevo la Alegría: VII Temporada del Circo”, *Tangarife Hermanos Bros Circus* 5 (Medellín) 1966: 17.

<sup>310</sup> Ci-Mi-Fu, “El Circo Tangarife Hermanos”, *Cromos*. Citado en: *Tangarife Hermanos Bros Circus* 4 (Medellín) 1964: 20.

Benitez, un experimentado artista de circo tumaqueño que ganó un amplio reconocimiento en la ciudad durante la década del sesenta.

Luego de una gira por Cuba y otros países del caribe, *Chalupín*, como hacía llamar a su personaje, un artista circense independiente que a sus sesenta años ejercía su oficio y subsistía gracias al mismo, se radicó en la capital antioqueña y aportó a las “prácticas circenses” locales. Sus huellas nos brindan una idea sobre la vida y el papel de los cirqueros independientes en la ciudad durante la “la época dorada del circo en Colombia”.

Pese a que Álvaro Campo Benítez arribó a la ciudad desde 1957, en compañía de su esposa Fabiola Gamboa, trapecista y artista circense, el registro documental sitúa su primera presentación en Medellín en diciembre de 1959. Probablemente este dúo circense ofreció con anterioridad su espectáculo en eventos públicos y privados, mas no dejó registro de sus funciones.

**Imagen 12. Álvaro Campo y Fabiola Gamboa**



Según *El Correo*, la fotografía data de 1957, el mismo año en que la pareja circense eligió a la ciudad de Medellín como su nueva residencia.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> *El Correo* (Medellín) 6 de enero de 1970, 2.



En la presentación referida, *Chalupín* y *Carnaval Tavito*, un amigo suyo de escena, fueron contratados por la empresa Cervecería Unión, para animar la III Exposición Agropecuaria de Medellín. En dicho evento, aparte de la exhibición de maquinaria moderna, así como de algunas plantas y animales, se llevó a cabo una agenda de entretenimiento que incluyó elementos típicos colombianos y antioqueños, pero mezclados con actividades ciescenses de *clown*, magia y pantomima.

La exposición contó con la presencia de las autoridades eclesiales, civiles y militares. Si bien el costo de entrada era accesible para muchos, como era habitual en los eventos llevados a cabo en la ciudad, había una diferencia en el costo de la taquilla de entrada y además se reservaba el derecho de admisión para ingreso a todos los espacios, como por ejemplo, la zona de comidas.<sup>312</sup>

*Chalupín* intervino en dos ocasiones durante el programa. En la mañana hizo las veces de animador de la exposición agrícola y si bien el payaso tenía conocimientos sobre doma y entrenamiento de animales, se desconoce el papel realizado en aquella ocasión. En la tarde, en compañía de *Tavito* y el trío *Babaría*, animaron un concurso de trajes típicos antioqueños por parejas.<sup>313</sup> Por su parte, el cierre del evento estuvo a cargo del conjunto folclórico

---

<sup>312</sup> “III exposición agropecuaria de Medellín”, *El Diario* (Medellín) 4 de diciembre de 1959, 4.

<sup>313</sup> “III exposición agropecuaria de Medellín”, *El Diario* (Medellín) 4 de diciembre de 1959, 4.

Acuarelas Colombianas, el cual interpretó bambucos, guabinas, bundes, galerones, merengues y otros ritmos populares de Colombia. De esta manera, en medio de las tradiciones artísticas y culturales locales y nacionales, el circo se empezó a filtrar de a poco en los eventos públicos y privados desarrollados en la ciudad.

A los tres años de haberse radicado en la ciudad, justo el 4 de marzo de 1960, Álvaro Campo Benítez fue felicitado en su cumpleaños número sesenta por el *Radioperiódico Clarín*. Según la agencia de noticias, *Chalupín* era conocido desde antes de su residencia en la ciudad debido a que “alegraba a los pequeños colombianos con sus programas de payasadas a través de la radiofusión nacional”.<sup>314</sup> Aun así, la felicitación pública demuestra la popularidad y el aprecio que el payaso tumaqueño había adquirido en la ciudad.

Al final del año, un mes después de la muerte de su madre,<sup>315</sup> se anunció en la prensa local que el payaso de Tumaco iba a ser partícipe de la película *Entre Risas y máscaras*, la primera producción audiovisual sobre el circo realizada en Medellín y en Colombia.

---

<sup>314</sup> Para la época, esta pareja circense vivía en Villa Hermosa, un barrio popular del centro oriente de Medellín. En este lugar ofrecieron una recepción para sus allegados en muestra del agradecimiento por la acogida en la ciudad. Medellín 1960. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 33, f. 190.

<sup>315</sup> Edelmira Benítez, murió a los 96 años de edad en la ciudad de Cali. Medellín 1960. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 56, f. 477.

*Chalupín* tuvo un papel protagónico en una escena compuesta por una pantomima cómica.<sup>316</sup> Esta participación en el filme resalta la popularidad que había ganado el cirquero durante su estadía en la ciudad, así como su importancia en la escena circense local y el auge que estaba tomando este espectáculo en la ciudad desde principio de la década del sesenta.

Al año siguiente, Álvaro Campo envió una misiva al *Royal Dumbar Circus* en la que solicitaba permiso para enfrentarse a las fieras del circo. Ante la función de los domadores, el *Capitán Maluenda y Barreda*, el payaso y antiguo domador “evocó sus tiempos de circo” y decidió retar a los anteriores. En la carta, *Chalupín* propuso a los directores del circo poder entrar a la jaula de los leones en una función especial, en la fecha que estos lo estimasen pertinente. El remitente aclaraba que eximía de responsabilidades al circo por cualquier eventualidad durante el acto.<sup>317</sup>

El diario que publicó la solicitud formal del cirquero, afirmó en su nota que este también había hecho parte de la televisión colombiana; aparte de esto, que durante su

---

<sup>316</sup>“Un film colombiano”, *El Diario* (Medellín) 3 de noviembre de 1960, 8. Debido al orden argumental, a la claridad de la exposición y la importancia de dicho acontecimiento, a continuación se le dedicará un espacio al fenómeno de dicha producción audiovisual.

<sup>317</sup> “Álvaro Campo Benítez, “Carta al *Circo Royal Dumbar*”, *El Correo* (Medellín) 23 de Marzo de 1961, 8.

trayectoria, en múltiples circos nacionales e internacionales, ganó renombre y prestigio internacional por sus cualidades como domador.<sup>318</sup>

La misiva no tuvo respuesta o quizá no está a nuestro alcance. De haber sido ejecutado el acto, probablemente alguna cadena informativa hubiera dedicado espacio para relatar la maniobra, mas no se volvió a mencionar algo al respecto. No obstante, la hazaña del artista circense resulta particular ya que este estaba dispuesto a poner en riesgo su vida por un recuerdo que le trajo su profesión: un acto emotivo y peligroso, como el circo mismo.

Desde ese momento, solo se tienen noticias sobre los quebrantos de salud que experimentaba el cirquero, atribuidos en gran parte, a su gusto por las bebidas alcohólicas. En el año 1963, en medio de una reunión nocturna, el artista veterano fue interpelado por un joven que le preguntó con sorpresa: “—usted bebe a los 63 años—”. Álvaro, después de indagar por la edad del oyente, aseveró: “—vea niñito, a los veintidós años bebe cualquiera, pero a los 63 somos muy pocos los que podemos hacerlo. Si usted llega a esa edad, se va a convencer de lo que le estoy diciendo—”.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Álvaro Campo, “*Chalupín* quiere enfrentarse a las fieras del *Royal Dumbar*”, *El Correo* (Medellín) 23 de Marzo de 1961, 8.

<sup>319</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269.

La anécdota nos ilustra, en primer lugar una de las realidades que asumía el payaso tras escena, su afición al alcohol. Dicho hábito tiene correspondencia con aquello de la realidad y las tristezas del payaso, el hacedor de la risa. Por otro lado, en las palabras proferidas al joven se evidencia la frialdad, la ironía y un poco la insolencia: características innatas del payaso, heredadas del bufón, del juglar y de la Comedia del Arte. Ambos aspectos de la vida de *Chalupín* resaltan la condición de universalidad del circo presente en las “prácticas circenses” de la ciudad.

A principios del año 1966, Álvaro Campo fue sometido a una delicada operación quirúrgica que lo mantuvo alejado del mundo del circo por algunos días. La prensa local demostró preocupación por la salud del artista y relató la intranquilidad de sus seguidores, niños en su mayoría. De igual manera, las empresas grandes para las que el cirquero ofreció sus espectáculos, como Postobón y Pilsen, demostraron apoyo y solidaridad con el estado de salud del payaso de Tumaco.<sup>320</sup>

A finales del mismo año, Álvaro Campo pasó por nuevos quebrantos de salud, antes fueron las vérices y luego un ataque de artritis. No obstante, el cirquero se recuperaba con prontitud de sus enfermedades. En su cumpleaños número 67, fue felicitado nuevamente por la prensa radial y esta informó que *Chalupín* “era hombre de una prodigiosa vida biológica.

---

<sup>320</sup> Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 246, f. 491., Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 247, f. 287.

En lo cronológico, podría juzgarse que está senil; pero en su capacidad orgánica es superior a gentes mucho más jóvenes”.<sup>321</sup>

Al año siguiente, el cirquero veterano regresó a su escenario más habitual durante los últimos años, el hospital. Aunque tras cada recuperación, Álvaro continuaba ejerciendo su oficio, la pérdida de coordinación y habilidad en sus movimientos le servía para su número de *clown*, pero en realidad el payaso lamentaba la respuesta de su cuerpo.

Conforme aumentaban sus enfermedades, disminuían los contratos. Los empresarios no volvieron a tener en cuenta al viejo cirquero con la misma frecuencia de antes. Respecto a la situación, el periodista agregó: “vivir del cuento y de las monerías al tope de los sesenta años, eso sí que resulta difícil”.<sup>322</sup> La ventura del antiguo cirquero se desvanecía con el deterioro de sus habilidades corporales y su futuro era cada vez más incierto.

La pareja circense no tuvo descendencia y aunque Álvaro se ufanaba de ello con bromas y chistes ante sus amigos, el periodista afirmó que este realmente lo lamentaba. De

---

<sup>321</sup> Como era costumbre, la pareja circense ofreció una reunión a sus allegados para festejar el cumpleaños del payaso en su residencia. Para la época vivían en la Calle Urabá con la avenida Ferrocarril, en los límites del barrio Prado con El Chagualo, un sector popular al costado norte del centro de Medellín. Medellín 1967. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 288, f. 226.

<sup>322</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269.

modo que nos encontramos con otra gran tristeza del payaso y de cualquier otro ser humano, la familia, la salud, el bienestar y la soledad.

Justo después de la última estancia larga de *Chalupín* en el hospital, a sus 68 años de edad, los médicos le otorgaron el aval para que continuara ejerciendo su profesión. Según el *El Correo*, era necesario que el payaso estuviera aliviado para evitar que la ciudad fuera “agobiada por la depresión”. La prensa agregó con un tono de esperanza que “*Chalupín* no se muere ni de risa”.<sup>323</sup>

En octubre de 1969, como solía hacerlo desde hacía 10 años atrás, el experimentado cirquero celebró en la cárcel de La Ladera de Medellín la fiesta de Las Mercedes. En esta ocasión fue condecorado por las directivas del centro penitenciario, debido a su labor desinteresada en beneficio de los reclusos. En diciembre del mismo año, en compañía de su amigo cirquero *Tavito*, animó las novenas navideñas realizadas en el comando central de policía.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> “No se muere ni de risa”, *El Diario* (Medellín) 10 de agosto de 1968, 13.

<sup>324</sup> “Pereció Chalupín”, *El Correo* (Medellín) 6 de enero de 1970, 2.

Ambos artistas iniciaron la década del setenta con proyectos de circo. El 5 de enero se reunieron para coordinar sus próximas funciones, pero al siguiente día ocurrió un impedimento para su empresa: *Chalupín* pereció en un accidente. Así, la expresión pronunciada tiempo atrás por la prensa tomó cierta validez: el payaso no murió debido a sus quebrantos de salud, por sus preferencias étlicas o por la mala ejecución de sus técnicas. Esta vez, la prensa radial, aunque triste, homenajeó al payaso y sus palabras fueron: “*Chalupín* murió como debía morir, espectacularmente”.<sup>325</sup>

El accidente ocurrió de esta manera: el 6 de enero de 1970 el cirquero se encontraba jugando billar con algunos de sus amigos en el municipio de Bello; la avanzada edad y la recurrencia de las enfermedades de Álvaro Campo no impedían que continuara haciendo circo y se divirtiera en sociedad. Para el regreso a Medellín, uno de los acompañantes propuso dar un paseo por la Autopista Norte. Durante el paseo, por el sector de la cárcel de San Quintín, el taxi en el que se dirigían el payaso y compañía, impactó violentamente contra un camión "jaula" que se encontraba mal estacionado en la vía.<sup>326</sup>

El incidente causó dos muertos y dos heridos; el carro y los cadáveres quedaron parcialmente destruidos. Álvaro sufrió fracturas en los brazos, una gran herida en el cuello y

---

<sup>325</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269.

<sup>326</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 227.



ruptura del cráneo con exposición de la masa encefálica; según el informe médico, murió al instante. Con un poco de frialdad circense se comentó: “Si hubieran estado chiquillos o grandes necios en el lugar del siniestro, habrían reído a carcajadas viendo los estertores de *Chalupín*, pues los tomarían como una calculada actitud para hacer divertir. Pero allí no cayó mortalmente herido *Chalupín* sino Álvaro Campo”.<sup>327</sup>

En esta oportunidad, el periodista realizó la distinción entre el personaje y el hombre que lo representaba, pero en el resto de anotaciones se consideró que el oficio de cirquero era algo que hacía parte íntegra de la vida del mismo. Por ejemplo, se afirmó que Álvaro debía morir espectacularmente; incluso su muerte y su cadáver fueron relacionados con características del universo circense.

Al momento de su deceso, el payaso residía en una nueva dirección, en la parte alta de Campo Valdés, por entonces un creciente barrio popular ubicado en el nororiente de Medellín. Los constantes cambios residenciales de Álvaro Campo y Fabiola Gamboa brindan señales sobre la inestabilidad de la vida del cirquero, pese a que era considerado por la prensa como “profesional de las actividades circenses”.<sup>328</sup> En el mismo sentido, las moradas en las

---

<sup>327</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269.

<sup>328</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 227.

que habitó la pareja circense, estaban ubicadas en barrios populares. Estos cirqueros pertenecían a dicho orden social.

El carácter de circo popular no evitó que durante sus años de cirquero *Chalupín* trabajara para las autoridades civiles y religiosas, que negociara con grandes empresas ni que hiciera parte de un proyecto de cineastas. El reconocimiento que cultivó el artista se vio reflejado en todos sus espectadores, especialmente entre el público popular e infantil. Como bien se expuso en el segundo capítulo, el circo es “popular y elitista”, y las actividades circenses de *Chalupín* bien pueden cumplir dichas características.

Su vida personal da indicios de que este cumplía con el estereotipo generalizado del payaso como un ser triste. Es relevante que para la época de *Chalupín*, como en la antigüedad y en la actualidad, se considere lo mismo en cuanto a la ventura de los cómicos.

En su vida íntima, muy pocas veces reía, *como todos los payasos*.[...] En las fiestas daba rienda suelta a su auténtica personalidad que no era exactamente la de un hombre lleno de humor y de euforia, sino la de un ciudadano triste, que desde muy niño había aprendido el difícil arte de reír de sí mismo.<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> Nótese que se afirma lo de la tristeza de los payasos como si fuera una constante o incluso una relación directa. Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269. (Cursivas agregadas).

Luego de que el cuerpo del payaso tumaqueño permaneciera por día y medio en el anfiteatro con las puertas abiertas al público, se llevó a cabo un multitudinario desfile, hasta el cementerio de San Pedro, que estuvo acompañado por varios oficiales de la policía y al que concurrieron aproximadamente dos mil menores de edad. El féretro fue adornado con la bandera del centro artístico musical de Medellín (C.A.M.P.) y antes de la sepultura dirigieron la palabra el actor y director de teatro Héctor Correa Leal, su amigo de escena *Carnaval Tavito* y un miembro de la colonia de Tumaco en Medellín.<sup>330</sup>

Dos días después de la muerte de su esposo, Fabiola Gamboa solicitó a la prensa hacer público su agradecimiento hacia la empresa Postobón y personalmente al apoderado Jaime Gaviria Santamaría. El empresario pagó la totalidad de los gastos del sepelio de *Chalupín*. A parte de esto, la compañía acordó realizar una lápida conmemorativa para adornar el sarcófago del célebre payaso.<sup>331</sup>

Por último, cabe destacar que Álvaro Campo Benítez nació en Tumaco, estaba cedulaado en Bogotá, estuvo de gira por Colombia y Latinoamérica, vivió sus últimos años en

---

<sup>330</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 305.

<sup>331</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 401, f. 438.

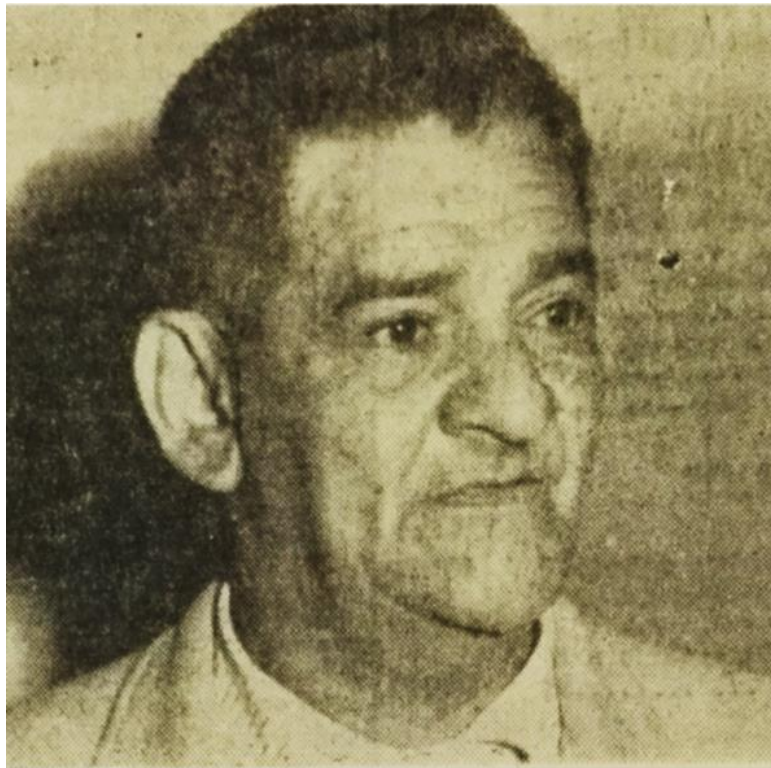
Medellín y murió en el municipio de Bello. Estas situaciones corroboran el carácter trashumante del circo, la universalidad de las “prácticas circenses” y la apropiación del mismo. Incluso *Chalupín* parecía ser consciente de dichas condiciones en expresiones como esta: "Yo sé cómo se hace el truco del mago alemán, quien recibe seis disparos calibre 38 en la boca y luego escupe las balas. Pero no lo pongo en práctica porque en Medellín está prohibido el uso de la pólvora".<sup>332</sup>

*Chalupín* alude a “prácticas circenses” extranjeras de escuelas reconocidas a nivel mundial, en este caso las técnicas de magia alemanas. Si bien la expresión no puede ser interpretada de manera literal, el cirquero criollo esboza un elemento esencial en la transmisión y la continuidad del circo a lo largo del tiempo: la apropiación y por ende la diferenciación geográfico-cultural que existe dentro del universo del circo, las posibilidades, los impedimentos, los medios al alcance, y las restricciones.

---

<sup>332</sup> Medellín 1970. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 390, f. 267, 269.

**Imagen 13. Álvaro Campo Benítez**



Si bien la fotografía puede pertenecer a otra temporalidad, fue publicada por *El Correo* en 1961. En esta podemos apreciar al senil cirquero sin maquillaje, su rostro no parece reflejar la alegría que su personaje, el payaso, suscita.<sup>333</sup>

Aparte de *Chalupín*, *Tavito* y la trapecista Fabiola Gamboa, se tiene registro de otros artistas que hicieron parte de las “prácticas circenses” de la ciudad durante la década del sesenta. Sin embargo, seguramente participaron muchos más de los cuales no tenemos sus huellas. Entre los personajes más relevantes encontramos a *Manuelimbis*, cirquero hijo de *Salvita*, el aeronauta criollo que se accidentó en escena a principio del siglo XX.

#### **3.4.1 *Manuelimbis*, cirquero local**

Desde agosto de 1963, se hizo público que Manuel Acosta, un artista circense local, estaría dispuesto a elevarse en globo para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la muerte de su padre. Pese a que en aquel momento no se tenía la aprobación de la alcaldía, el ascenso fue programado en el Estadio Atanasio Girardot para el 30 de noviembre, fecha exacta de la conmemoración del accidente de Salvador Acosta, su desconocido padre.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> *El Correo* (Medellín) 23 de Marzo de 1961, 8.

<sup>334</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 156, f. 48.

La prensa informó que *Manuelimbis* era un experimentado cirquero, entre las disciplinas que practicaba se destaca el funambulismo, el trapecio, la acrobacia y el entrenamiento canino. Pese a que este artista local no conoció a su padre, heredó sus “prácticas circenses”. Si bien se desconocen los medios de aprendizaje, seguramente lo hizo como el resto de los cirqueros de la ciudad: observando, con la ayuda de cirqueros o trabajando en circos.

Sin tener el aval de las autoridades competentes, se informó que el número aéreo de *Manuelimbis* había sido pospuesto para el primero de diciembre de 1963. Se agregó además que el artista local contaba con la ayuda de un empresario que ultimaría los detalles del acto. Se trataba de Neftalí Valencia Ramírez, presidente del Sindicato de Trabajadores Municipales, señor allegado a la familia Acosta.<sup>335</sup>

Finalmente, el 30 de agosto 1963, las autoridades concedieron el permiso al cirquero local para que pudiera ejecutar el vuelo en el globo. De inmediato, el señor Neftalí Valencia empezó a gestionar con Bavaria, Coltejer y otras empresas la tela y la fabricación del aparato.<sup>336</sup> Conforme se informaban los pormenores del acto de ascensión, el público aumentaba su expectativa. Desde el siniestro de *Salvita*, no se veía un aeronauta en la ciudad

---

<sup>335</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 156, f. 48.

<sup>336</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 158, f. 532.

y la última actuación limpia fue en 1915, a cargo de Nolasco Guerrero. Esta lejanía temporal, emparentada con los recuerdos de quienes observaron a los aeronautas y las ilusiones de quienes no habían presenciado una proeza similar, inquietó a gran parte de la ciudadanía.

La prensa afirmó que el número era una conmemoración histórica del viejo Medellín. Se anunció que todos los amigos de *Manuelimbis*, vecinos de la Quebrada Arriba, el sector donde vivió su padre y vivía el cirquero, acudirían a despedir su despegue con pañuelos blancos —como a los aeronautas anteriores— y lo esperarían con un feliz regreso a la tierra.<sup>337</sup>

En medio de la conmoción, la ciudad también experimentó el temor ante el peligro que conllevaba la hazaña del piloto. Como es común en el circo, se trataba de un acto de sumo peligro en el que podía correr riesgo la vida del ejecutante. Aparte de esto, los recuerdos e historias del padre sembraron pánico en la urbe. Tanto así, que varias empresas funerarias ofrecieron sus servicios a *Manuelimbis*; incluso este recibió la noticia de que alguien estaba dispuesto a donarle el féretro.<sup>338</sup> No obstante, el cirquero continuaba con el proyecto de conmemorar la muerte de su padre.

---

<sup>337</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 156, f. 304.

<sup>338</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 159, f. 170.



Con el supuesto aval de la Aeronáutica Civil, se informó que todo estaba organizado para la presentación en Medellín el primero de diciembre de 1963. Incluso se aseveró que luego de esta, *Manuelimbis* y su equipo ejecutarían el ascenso en Cali y Bogotá.<sup>339</sup> El 12 de octubre el artista ambientó con sus habilidades circenses un campeonato de tango llevado a cabo en el Coliseo Principal. Antes de la presentación, Manuel Salvador afirmó que la proeza aérea nuevamente había sido pospuesta, esta vez para febrero del año siguiente.<sup>340</sup>

El 23 del mismo mes, en un nuevo campeonato de baile, pero esta vez realizado en la plaza de toros La Macarena, se informó sobre la presentación de *Los Tres Ases*, una agrupación circense compuesta por *Manuelimbis*, sus dos hijos y su perra que llevaba por nombre *colorada*.<sup>341</sup> En esta ocasión presentaron un número de amaestramiento canino y de acrobacia; el supuesto aeronauta realizó en varias ocasiones “el paso de la muerte”, un truco que consiste en atravesar dos ruedas circundadas por llamas y cuchillos.<sup>342</sup>

---

<sup>339</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 160, f. 398.

<sup>340</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 164, f. 385.

<sup>341</sup> Medellín 1964. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 175, f. 424.

<sup>342</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 166, f. 290.

En diciembre se informó en la prensa radial que *Manuelimbis* se encontraba en una fase de entrenamiento para el vuelo, labor que también incluía a su mascota, puesto que este tenía la idea de llevarla en la canastilla del globo.<sup>343</sup> No obstante, después del informe, no se volvió a encontrar registro del cirquero ni de sus familiares. Como en casos anteriores, la realización del evento hubiese sido un acto rememorado en la prensa pero la ausencia de vestigios al respecto permiten afirmar que el evento no se llevó a cabo, al menos no en Medellín durante la “época dorada del circo en Colombia”.

Más allá del acto aéreo que no se ejecutó, quedó demostrado que Manuel Acosta practicaba circo e incluso realizaba presentaciones en eventos multitudinarios. Si bien no conoció a su padre, el artista heredó la pasión por el circo como si se tratara de una familia tradicional circense. Luego, el hijo del aeronauta cultivó las “prácticas circenses” en sus hijos directamente, caso en el que se percibe la transmisión de saberes y por supuesto, la filtración del circo en la cultura de la ciudad.

### **3.5 Entre risas y máscaras**

---

<sup>343</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 170, f. 311.

A principio de la década de 1960 se llevó a cabo en Medellín un proyecto cinematográfico innovador: la producción de la primera película sobre el circo realizada en la ciudad y en Colombia. El plan fue iniciativa del Círculo Cinematográfico Colombiano, una empresa de cine local que debutó con esta obra.<sup>344</sup>

La dirección de la película estuvo a cargo de Enrique Gutiérrez y Simón y Humberto Vilche; el guion fue escrito por el periodista bogotano Efraín Arce Aragón, radicado en Medellín desde 1954, quien conocía a fondo, por pasión propia, el universo circense. Por esta razón fue clave en la realización de la película *Entre risas y máscaras*.<sup>345</sup>

La filmación se inició el 14 de octubre de 1960 y estuvo a cargo de Gunnar Sandberg, un experimentado camarógrafo sueco clave en el porvenir del largometraje. La mayoría del elenco actoral estaba compuesto por artistas nacionales, con poca o nula en actuación para el

---

<sup>344</sup> La empresa fue fundada por el actor, productor y director de cine español Enrique Gutiérrez y Simón en compañía de Humberto Vilches Vera, un argentino que tenía vasta experiencia en el ámbito teatral. El último convocó al periodista Efraín Arce Aragón, quien aparte de desempeñarse como periodista, también fue director de teatro, escritor literario y de radionovelas, así como pionero de la televisión en Colombia. Sobre Arce Aragón, ver: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-839786> (11/04/2020).

<sup>345</sup> Humberto Wilches Vera, *Entre risas y máscaras* (Medellín: Círculo Cinematográfico Colombiano, 1961) Disponible en: <https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=183004> (11/10/2019).

cine: entre estos estaba el payaso *Chalupín* y Héctor Correa Leal, el veterano director de teatro de la ciudad.<sup>346</sup>

Según los creadores de la película, el argumento estaba basado en hechos reales. Se trataba de la historia de una joven que se escapó de su casa para irse con un circo que llegó a su pueblo.<sup>347</sup> El filme pretendía mostrar una de las realidades del circo detrás del escenario: las relaciones interpersonales entre los miembros de la compañía.<sup>348</sup>

La película se grabó en la carpa del *Flying Behrs*, una prestigiosa empresa circense mexicana que debutó en la ciudad justo el día en que se inició el rodaje. Días antes, se anunció en la prensa que el público que asistiera a las funciones podía tener la oportunidad de aparecer en las secuencias de la película.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Medellín 1960. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 55, f. 96.

<sup>347</sup> Proimágenes Colombia, “Sinópsis *Entre risas y máscaras*”. s.f. [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=41](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=41) (11/10/2019).

<sup>348</sup> “Cómo será la película *Entre Risas y Máscaras*”, *El Correo* (Medellín) 10 de noviembre de 1960, 15.

<sup>349</sup> “En el *Flyin Behrs* se filma hoy una película colombiana”, *El Correo* (Medellín) 25 de octubre de 1960, 5.

El 10 de noviembre de 1960 se hizo pública la idea de presentar el largometraje en el II Festival de Cine de Cartagena, evento programado para el 10 de marzo del año posterior.<sup>350</sup> Luego de indicar noticias sobre las grabaciones finales y el proceso de edición de la película, se informó definitivamente el 16 de febrero de 1961 que la película sería presentada en el festival, lugar en el que supuestamente era esperada con ansias.<sup>351</sup>

Contrario a todo lo planeado, una semana después se publicó una misiva que envió Gunnar Sandberg a Alfonso León Gómez, el director del diario *El Correo*. En la carta, el camarógrafo de *Entre risas y máscaras* argumentó la imposibilidad de presentar el trabajo ante el público del Festival del Cine de Cartagena, debido a las falencias técnicas y artísticas de la obra.

En primer lugar, según Gunnar Sandberg, la poca experiencia de los directores privó el proyecto de detalles técnicos fundamentales a la hora de filmar, entre éstos: las acciones continuadas, el guion de rodaje y de montaje, y el más importante de todos, la claqueta. El

---

<sup>350</sup> En el evento se presentarían dos películas colombianas, *Entre risas y máscaras* y *Raíces de piedra*, producida por Juvenal Peña. “Columna de noticias”, *El Correo* (Medellín) 10 de noviembre de 1960, 15.

<sup>351</sup> “Columna de Noticias”, *El Correo* (Medellín) 16 de febrero de 1961, 6.

remitente agregó que realizó las recomendaciones en el tiempo oportuno, pero que no fueron escuchadas.<sup>352</sup>

En segundo lugar, el filme estaba proyectado para demostrar que se podía hacer cine con los elementos al alcance, pero el proyecto se alteró durante su realización. La idea inicial era crear un largometraje de 16 mm, pero tras la idea de presentar la película en salas grandes, se cambió a 35 mm, factor que le restó calidad a la edición. La iluminación fue deficiente y la cámara era “mini-profesional”. Estos detalles técnicos sumados a la inexperiencia de los artistas, imposibilitaron la óptima realización del proyecto.

Por último, el camarógrafo afirmó que hacía falta presupuesto para resolver a tiempo los errores técnicos. Así mismo, a la fecha, la música no estaba compuesta y, como es debido, el compositor debería ver la película antes de escribir las melodías. La sugerencia del cineasta sueco era “salvar *Entre risas y máscaras*” de todas sus falencias a través de la contratación de un equipo de profesionales, en el elenco y en la producción.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Gunnar Sandberg, “Carta dirigida a Alfonso León Gómez”, *El Correo* (Medellín) 23 de febrero de 1961, 3.

<sup>353</sup> Gunar Sandberg, “Carta dirigida a Alfonso León Gómez”, *El Correo* (Medellín) 23 de febrero de 1961, 3.

Según una columna del blog personal del director del largometraje, Enrique Gutiérrez y Simón, la cinta se perdió, el guionista y el co-director están muertos; tan sólo quedan algunos rollos de escenas, un poco deteriorados, en manos del Patrimonio Fílmico Colombiano.<sup>354</sup> Pese a las apreciaciones técnicas y la pérdida de gran parte de la película, su realización, la inversión económica, la importancia mediática, la invitación al festival y el trabajo invertido en el proyecto son evidencias notorias de la importancia que estaba adquiriendo el circo en las prácticas culturales de la ciudad. La nula explotación económica de la película no le resta importancia como hecho histórico para el cine, para el circo y para la cultura de la ciudad en general.

Basados en la información sobre el filme y sus creadores al alcance, que pese a ser poca, permite entrever que la obra pretendía evidenciar dos caras inseparables del circo: esta vez, la dualidad entre el mundo de la pista y la vida tras escena, algo así como los artistas y las personas. Supuestamente el argumento de la obra estaba basado en hechos reales, pero más allá de esto, se retrató la condición en la que muchos aventureros locales aprendieron sobre este mundo: escapado con el circo, hazaña en la que conocieron tanto de sus técnicas como de sus trucos, de las finanzas circenses y hasta de la dirección de grandes empresas.

---

<sup>354</sup> Enrique Gurierrez y Simón, “*Entre Risas y Máscaras*”. 17 de febrero de 2016. <https://enriquegutierrez.blogspot.com/2016/02/entre-risas-y-mascaras.html> (13/10/2019).

### **3.6 El mercado circense local**

Aparte del circo de élite que existió en Medellín durante la década del sesenta, los artistas independientes, las constantes visitas de compañías circenses a la ciudad y la grabación de la película *Entre risas y máscaras*, en la capital antioqueña también se desarrolló un mercado circense mucho más grande que incluyó empresas de gran formato al estilo estadounidense y compañías más modestas pero igualmente reconocidas.

#### **3.6.1 El *Circo Oskardy*, la primer empresa moderna**

El 15 de marzo de 1962 se anunció por la prensa que Óscar Ospina y Martín Ospina, estaban ultimando los detalles para fundar el *Circo Oskardy*. Se agregó que el elenco de la compañía estaría compuesto por artistas nacionales e internacionales, pero que los fundadores aún estaba en la búsqueda de “muchachas lindas y de payasos finos”.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 112, f. 171.



Óscar Ospina, el empresario del circo, había tenido una larga trayectoria como cirquero en múltiples compañías con las cuales estuvo de gira por Suramérica. Por su parte, Martín Ospina, el director del circo, era un experimentado teatrero que tenía un recorrido similar al del anterior, pero con su carpa-teatro, un espectáculo teatral impartido de manera itinerante en un toldo.<sup>356</sup>

Como cualquier otra empresa antioqueña, se planteó para el día de su debut la bendición de la misma. En el evento, propuesto para el 6 de junio de 1962, se esperaba que el presbítero Ernesto Estrada acudiera a bendecir el circo.<sup>357</sup> Un día antes del estreno se anunció que la función tendría lugar en Prado, un barrio céntrico de la ciudad, y para la época, de élite.<sup>358</sup>

Los empresarios contrataron un elenco de artistas de fama mundial, entre estos, *Los Hermanos Peláez*, famosos contorsionistas, *Los Brunets*, mentalistas cubanos, y la burra *Bartola*, “tan humana como cualquier funcionario público”.<sup>359</sup> A dos meses de su

---

<sup>356</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 112, f. 171.

<sup>357</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 112, f. 171.

<sup>358</sup> Ver: “Barrio Prado”. <https://patrimoniomedellin.gov.co/proyectos/barrio-prado/> (15/10/2019).

<sup>359</sup> En total eran 36 artistas, de los cuales 6 eran payasos. Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 117, f. 186.

presentación en Prado, intentaron presentar en el Barrio Antioquia de la ciudad de Medellín, pero no tuvieron una buena experiencia. En aquella ocasión no se pudo desarrollar la función puesto que “un grupo de marihuaneros” lo impidieron. Los sujetos argumentaron que en dicho barrio no se podían presentar ningún tipo de artistas nacionales pues “todos eran muy malos”. Aparte de la censura, los personajes intentaron quemar la carpa del circo en varias ocasiones, pero los artistas lo impidieron.<sup>360</sup>

Si bien no es una sorpresa que gran parte del público medellinense había tendido a menospreciar los artistas locales del teatro, así como de otras disciplinas,<sup>361</sup> sí es la primera vez que se reporta que un grupo no institucional impidió la realización de una función de circo por motivos personales.<sup>362</sup> No obstante, los pequeños circos que desde la década del sesenta han ofrecido sus funciones en los barrios populares de la ciudad, tuvieron que afrontar, y continúan afrontando, este tipo de situaciones.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 120, f. 33.

<sup>361</sup> Según Mario Yepes, experto en el ámbito teatral, en Medellín el público piensa que "verdaderos artistas" deben provenir del exterior, pues se considera que localmente no se puede adquirir un conocimiento adecuado para ejecutar las destrezas. Mario Yepes Londoño, “Teatro y artes representativas de Medellín”, *Historia de Medellín*, T.1, dir. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1996) 646.

<sup>362</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 120, f. 33.

<sup>363</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Fabián Cortés, Medellín, 8 de junio de 2019.

Luego de ofrecer varias funciones en Medellín, en septiembre del mismo año, la compañía trasladó su espectáculo a Santa fe de Antioquia. Contrario a su incidente en el Barrio Antioquia, en la municipalidad el público brindó una acogida memorable, tanto así que el circo programó una visita de un mes entero en el lugar. Trámite que fue debidamente autorizado por el alcalde y el personero municipal.<sup>364</sup>

La última noticia que se tuvo del *Circo Oskardy*, una de las compañías locales pioneras, fue un anuncio de su gira por el Suroeste antioqueño, el 19 de enero de 1963. Aparte de resaltar el éxito del circo y la calidad de su nómina nacional e internacional, la noticia anunció la gira que iba a realizar el circo por los municipios de Salgar, Bolívar, Concordia, Andes, Jardín, Betulia y Urrao.<sup>365</sup>

El *Oskardy* era un circo mediano con un elenco talentoso. Si bien no se volvió a escuchar de este durante la década del sesenta, sabemos, gracias a *Harry*—un mago veterano de la ciudad—, que Óscar Ospina, en compañía de Carlos J. Peña, posteriormente crearon *El*

---

<sup>364</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 124, f. 138.

<sup>365</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 136, f. 460.

*Show de Charles*; un espectáculo circense que incluía malabares, magia, acrobacia y adiestramiento canino.<sup>366</sup>

Dichos personajes aportaron al desarrollo de las “prácticas circenses” locales, esta vez desde la dirección y la parte administrativa de una compañía circense. A su vez, integraron artistas y trabajadores medellinenses que además de presentar en diversos barrios de la ciudad, realizaron giras por algunos municipios de Antioquia.

Posterior a este circo local con giras departamentales, se presentaron en la ciudad algunos actos circenses aislados. Solo hasta finales de dicho año la ciudad presencié una gran compañía internacional, creada, administrada y dirigida por Miguel Castaño, un experimentado cirquero marinillo que estaba involucrado en el universo circense desde su niñez.

### **3.6.2. Miguel Castaño, el empresario**

En noviembre de 1963, realizó su debut en la ciudad el *Nueva Ola Circus*, una empresa circense de gran formato compuesta por 84 artistas internacionales y auténticas

---

<sup>366</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Javier Alonzo Gómez Acevedo. Medellín, 28 de febrero de 2019.

fieras. Entre las últimas se encontraban dos leones que nacieron en el recién inaugurado zoológico de la ciudad, los cuales, según un periodista local “no por lo antioqueños dejaban de ser fieras”.<sup>367</sup> La carpa de esta empresa tenía capacidad para mil quinientas personas, y como era costumbre con los circos de este tipo, fue localizado en los alrededores de la plaza de toros La Macarena, al otro lado del río, al costado derecho de la calle San Juan.

Al mes siguiente, el *Nueva Ola* debutó con su espectáculo en el Barrio Belén. Allí presentó a los afamados payasos *Charuto* y *Tongorito*, a los célebres trapevistas volantes *Las Águilas Humanas*, números de danza con *serpientes encantadas*, entre otros números, y particularmente, la función incluyó bailes folclóricos antioqueños y colombianos.<sup>368</sup>

Aparte de la publicidad pagada, el circo se marchó de la ciudad sin llamar la atención de los columnistas locales. No obstante, al año y medio de marcharse, el *Nueva Ola* estaba nuevamente al pie de La Macarena. Debido al pronto regreso del circo, se puede inferir que la temporada en la capital antioqueña resultó fructífera. En contraste con la visita anterior,

---

<sup>367</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 219, f. 114., “*Nueva Ola Circus*”, *El Colombiano* (Medellín) 9 de noviembre de 1963. <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillero-de-letras/nueva-ola-circus-entretiene-a-los-medellinenses/13260#more-13260> (16/10/2019).

<sup>368</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de noticias, 533, f. 179.

tanto la historia y la existencia del circo como la de su creador despertaron interés a la prensa local debido al origen antioqueño del último.

Se trataba del ya referenciado cirquero Miguel Castaño, un marinillo que desde niño partió, por motivos personales y circunstanciales, con un circo que arribó a su pueblo; el objetivo del infante era conocer el mundo y hacer fortuna, entre otras cosas, para comprar una casa a sus padres. Durante sus primeros años en el circo, Miguel Castaño trabajó como acomodador, portero, taquillero, equilibrista y como *Tomate*, su payaso. Luego de llevar a cabo algunas giras departamentales con su compañía y del crecimiento de la misma, decidieron viajar a presentarse en Bogotá.

Durante la estadía en la capital, según el marinillo, el señor Santos Egred, el fundador del *Circo Egred Hermanos*, le ofreció que trabajara para él. En el nuevo circo, cuyo prestigio se expandía por el continente suramericano, *Tomate* ejecutaba un arriesgado número de percha. Después de una temporada como artista, Miguel propuso al director del circo que lo aceptara como socio. La aceptación del negocio condujo a que el marinillo se ocupara por completo de la parte administrativa del *Circo Egred* y se olvidara de su personaje. Según sus

propias palabras “fue el entierro del artista. [...] Al enterrar a mi viejo amigo *Tomate*, yo sentí que estaba enterrando un poco de mí mismo”.<sup>369</sup>

Luego del triunfo cosechado con el *Circo Egred*, Miguel Castaño decidió apartarse del circo empresa por motivos que prefirió no comentar a la prensa. Después, trabajó para un circo en Venezuela, pero rápidamente viajó a México con la idea de crear el suyo. Así lo hizo y con la convicción de que “el circo siempre necesita ideas nuevas”, congregó un elenco de artistas jóvenes y decidió llamar a su circo el *Nueva Ola*.

El circo fue fundado en México, la mayor parte del aparataje, los recursos técnicos y la carpa fueron adquiridos en Estados Unidos. Antes de sus visitas a Medellín, tuvo un amplio recorrido por Centroamérica y Suramérica, no obstante, el director anunciaba su compañía como colombiana y de empresa antioqueña. Miguel anotó que los antioqueños tenían fama de industriales y de emprendedores, pero en las artes poco se destacaba dicha característica. Debido a esto, el director del *Nueva Ola* quiso demostrar que “también hay antioqueños aficionados al arte, y personas que aportan su capital a una empresa circense”.<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup> Efraín Arce Aragón, “Miguel Castaño, el marinillo que se convirtió en el Gran Amo del circo”, *El Correo* (Medellín) 1 de mayo de 1965, 6.

<sup>370</sup> Efraín Arce Aragón, “Miguel Castaño, el marinillo que se convirtió en el Gran Amo del circo”, *El Correo* (Medellín) 1 de mayo de 1965, 6.

En la segunda visita, el *Nueva Ola Circus* presentó 70 artistas en su repertorio. Entre las mayores novedades del *show* estaba el número de luces negras, nunca antes presentado en la ciudad, que dejó perpleja a la audiencia.<sup>371</sup> Para esta vez la tropa de trapecistas eran *Los Diablos Rojos*, según el redactor, uno de los mejores del mundo, “ahijados de la muerte;” la tropa de liliputienses, cuya estatura “parece fue reservada para pertenecer al *Nueva Ola*”, y como casi siempre, se destacó el talento y la belleza del personal femenino.<sup>372</sup>

El Maestro de Pista, co-director del *Nueva Ola* era Carlos J. Peña, más reconocido en el mundo circense como el *Profesor Charles*, —socio de Óscar Marín en el *Circo Oskardy*—, <sup>373</sup> mostró a un reportero el tráiler donde vivían los dueños del circo y este anotó que el

---

<sup>371</sup> La luz negra consiste en un efecto visual realizado con una lámpara que emite luz ultravioleta. A través de esta, los objetos, acorde a su propio color y composición, se ven reflejados con fluorescencia, o por el contrario, se hacen menos visibles por el efecto de la luz. Dicha técnica ha sido utilizada por el circo, el teatro, artistas plásticos, entre otros, pero el *Nueva Ola* fue el primer circo, del que se tiene referencia, que ha traído dicho número a Medellín, en 1965.

<sup>372</sup> “El *Nueva Ola Circus*, un millón de pesos que pesa 70 toneladas”, *El Diario* (Medellín) 1 de mayo de 1965, 6. Durante esta temporada coincidieron en la ciudad el *Nueva Ola* y el Circo Imperial, mientras que el primero se instaló en la macarena, el segundo lo hizo en la avenida Colombia cerca al puente. Considerando el tamaño de la ciudad para la época, ambos circos estaban muy cerca de sí.

<sup>373</sup> Posteriormente, este cirquero fundó El *Show* de Charles, otra compañía circense de la ciudad.



recinto parecía un apartamento a todo confort, pues contaba con aire acondicionado, cocina de gas, teléfono, nevera, receptor de televisión, radiola y ducha.<sup>374</sup>

Se trataba entonces de una empresa grande, monetariamente acomodada, con un elenco nacional e internacional reconocido a nivel mundial. Todo este conjunto pesaba más de setenta toneladas y para la época su valor sobrepasaba el millón cuatrocientos mil pesos. Según los cálculos de inflación de 1970, esta cifra sería en la actualidad de mil doscientos millones de pesos aproximadamente.<sup>375</sup>

En esta visita, como lo hicieron muchos circos que presentaron en la ciudad, el *Nueva Ola* brindó parte de las ganancias de una función a una obra social. El marinillo quiso beneficiar al Banco de Ojos de Medellín.<sup>376</sup> Al final de temporada, los directores del circo empresa antioqueño invitaron al grupo Acuarelas Infantiles, del Barrio Belén, para que

---

<sup>374</sup> “El *Nueva Ola Circus*, un millón de pesos que pesa 70 toneladas”, *El Diario* (Medellín) 1 de mayo de 1965, 6. Estas son las características de la vivienda del director, se desconocen las condiciones de vida para artistas y trabajadores. No obstante, los lujos, la grandeza del *Nueva Ola* dan indicios de una empresa grande, y por su permanencia: rentable, o por lo menos autosostenible.

<sup>375</sup> Disponible en: <https://www.calcuvio.com/inflacion-colombia> (16/10/2019).

<sup>376</sup> Medellín 1965. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 220, f. 423.

presentara en sus funciones matinales, sus danzas típicas colombianas.<sup>377</sup> La anterior es una de las más evidentes apropiaciones de las “prácticas circenses” que se ejecutaron en la ciudad de Medellín durante la década del sesenta; una empresa de origen antioqueño presentó en su espectáculo un grupo de danzas tradicionales del país.

De manera semejante a visitas anteriores, el *Nueva Ola* regresó a Medellín en menos de dos años. En esta oportunidad situó su carpa en la Avenida Colombia, al otro lado del puente, diagonal a la Biblioteca Pública Piloto. Su reconocimiento a nivel local parecía jugar a favor. La temporada se tuvo que extender varias semanas para satisfacer las peticiones del público local.<sup>378</sup>

La respuesta del público resulta más significativa si se considera que durante la temporada en la ciudad, el *Circo Americano* también estuvo ofreciendo su espectáculo al Frente de La Macarena.<sup>379</sup> Según los periodistas, ambas compañías circenses contaron con el

---

<sup>377</sup> Medellín 1965. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 223, f. 38.

<sup>378</sup> “El *Nueva Ola Circus* regresa a Medellín”, *El Correo* (Medellín) 12 de febrero de 1967, 7.

<sup>379</sup> Una prestigiosa empresa de grandes proporciones y mucho presupuesto. Su carpa tenía capacidad para 4 mil personas dividida en 10 localidades, la más económica era de 3 pesos y la más costosa de 30. El *Circo Americano* trajo primicias circenses a la ciudad como aves amaestradas, elefantes sabios y reconocidos icaristas. Según la prensa, sus actuaciones, como las del *Nueva Ola*, tuvieron lleno total, pues se trataba de “uno de los mejores circos que ha pisado estas nobles comarcas”. “Hoy debutará el *Circo Americano*” *El Correo* (Medellín)

apoyo masivo del público durante toda la temporada. El *Nueva Ola* llegó primero y se marchó después; la otra compañía partió por requerimientos de su agenda internacional, pero ambas tuvieron el respaldo evidente del público.<sup>380</sup>

Como el resto de los circos que habían visitado la ciudad, el costo de entrada a las gradas del *Nueva Ola* tenía una diferencia notoria entre la localidad más económica y la más costosa: la entrada al paco costaba 20 pesos, 15 a la preferencia, 10 a la luneta y 6 a la galería; los niños entraban a mitad de precio a cualquier sector.<sup>381</sup> Resulta particular que la entrada más costosa del *Circo Americano* supere a la del otro circo en 10 pesos, y por el contrario, la menos costosa es 3 veces inferior que la del circo del marinillo. Estas medidas hacen parte de las consideraciones comerciales de cada empresa.

Miguel Castaño y Carlos Peña, siempre se preocuparon por ofrecer números y artistas inéditos cada vez que regresaban a la ciudad. Para 1967 trajeron su zoológico rodante: *el burro gogó y los perros yeyés*, los canes ecuestres y su caballo pony de alta escuela; el cerdo

---

24 de febrero de 1967, 11., “Brillante actuación del *Circo Americano*” *El Correo* (Medellín) 26 de febrero de 1967, 2., “Sigue triunfando el *Circo Americano*” *El Correo* (Medellín) 5 de marzo de 1967, 12. (Ver tabla n°2)

<sup>380</sup> “Últimas funciones del *Circo Americano*: grandes funciones de gancho”, *El Correo* (Medellín) 14 de marzo de 1967, 12.

<sup>381</sup> Cartel *Nueva Ola Circus*, *El Correo* (Medellín) 24 de febrero de 1967, 16.

amaestrado y la oveja con raza de toro miura. Acompañados de *los halcones del espacio*, trapecistas volantes y los *delfines de la cama elástica*, una tropa de 10 cómicos y, por supuesto, bellas cirqueras. Elementos que hacían del *Nueva Ola Circus* una “fiesta de audacia, peligro y carcajadas para chicos y grandes”.<sup>382</sup>

Ahora bien, no está de más recordar que las funciones y las “prácticas circenses” llevadas a cabo en la ciudad no mitigaban el tedio y la monotonía de la que tanto se quejaron columnistas y cronistas de la urbe de la época. Con respecto a una de las últimas funciones matinales de los domingos, la radio anunció que con la ausencia de eventos futbolísticos las taquillas de los circos tuvieron un lleno impresionante, debido a que los teatros y demás lugares de esparcimiento de la ciudad no daban abasto con la cantidad de medellinenses dispuestos a invertir su dinero en sana diversión.<sup>383</sup>

El circo dejó la ciudad el 11 de abril de 1967 y exactamente a los dos años, regresó a ofrecer su cuarta temporada en la capital de Antioquia. Miguel ya había informado que el público de Medellín sabía de circos, de ahí que fuera una buena plaza. Por coincidencia, al

---

<sup>382</sup> Cartel *Nueva Ola Circus*, *El Correo* (Medellín) 12 de febrero de 1967, 16., “Los Delfines del *Nueva Ola Circus* desde el 17 en Medellín”, *El Correo* (Medellín) 13 de febrero de 1967, 12., “Los Monumentales Balverdes”, *El Correo* (Medellín) 14 de febrero de 1967, 13.

<sup>383</sup> Medellín 1967. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 286, f. 534.

noveno día de funciones del *Nueva Ola*, arribó a la ciudad el célebre *Circo Egred Hermanos*, el antiguo hogar de Miguel Castaño. Ambas compañías instalaron sus toldos en la Avenida 33, el primero en la salida a Las Palmas y el segundo en la rotonda, contigua a la estación de servicios para autos.<sup>384</sup>

En esta oportunidad la temporada del *Nueva Ola* fue de tan sólo 18 días, la más corta de todas las ofrecidas en la ciudad; por el contrario, el *Egred Hermanos* estuvo en la ciudad un mes completo.<sup>385</sup> Aparte de los programas y el tiempo de estadía de ambas compañías se desconoce información acerca del fortuito encuentro. Miguel Castaño compartió su plaza con Santos Egred, su antiguo socio circense, situación que ilustra el auge y el mantenimiento en el tiempo de las “prácticas circenses” locales y nacionales durante la década del sesenta.

---

<sup>384</sup> “Publicidad”, *El Correo* (Medellín) 14 de abril de 1969, 12. Acorde con una denuncia del *Continental Circus*, una compañía circense, también antioqueña, que presentó dos años más tarde en la ciudad, los circos fueron instalados en este lugar debido a que la administración municipal denegó los permisos para la ubicación de las compañías en el sector tradicional de la macarena, más adelante se ampliará la información,

<sup>385</sup> El *Nueva Ola* se tardó más que en las veces anteriores en regresar, pero finalmente lo hizo en diciembre de 1973. A principios de la década del setenta se mantenía en el tiempo el auge del circo en el país y en la ciudad. “*Nueva Ola Circus*”, *El Correo* (Medellín) 20 de abril de 1969, 12.

El marinillo Miguel Castaño y el medellinense Carlos Peña, directores del *Nueva Ola Circus*, aportaron a las “prácticas circenses” locales tanto en la parte artística, como en el ámbito administrativo y en la dirección de compañías. Labor que aprendieron fuera de la ciudad y que llevaron a un carácter internacional. No obstante, ambos afirmaban con orgullo que se trataba de compañías circenses colombianas y antioqueñas.

Dicha apropiación se hizo evidente en la pista y en las relaciones del circo con el público de la ciudad. En primer lugar, sus contenidos *gogós* y *yeyés*, evidencian la influencia de las modas y las tendencias de las audiencias en los contenidos del circo. Estas bien pueden ser estrategias comerciales o reivindicaciones culturales: en ambos casos, apropiación. En segundo lugar, la invitación de la compañía circense a la agrupación de danza local Acquarelas Infantiles, a presentar en la pista de su circo dan cuenta de las relaciones entre el circo y las comunidades que visita, así como de las afinidades culturales del lugar al que se adscribía la compañía. Ambas circunstancias evidencian la transformación cultural de la urbe y de las apropiaciones que esta hizo del circo.

### **3.6.3 Los hermanos Correa, el mercado internacional**

A finales de la década del sesenta arribó a la ciudad otra compañía circense antioqueña, se trataba de la última empresa de entretenimiento de los hermanos Correa: el *Continental Circus*. Estos negociantes ya habían instalado sus ferias rodantes en la ciudad,

*el Boston Park Carnaval y la Luminosa Colombian Park*. Pero en esta oportunidad fusionaron estas atracciones con un circo y presentaron a la audiencia medellinense una empresa con proporciones similares al colosal circo estadounidense, con zoológico rodante, fieras, tropas de aquel país y hasta *freaks*.<sup>386</sup>

Guillermo y Conrado Correa eran dos hábiles empresarios antioqueños que gracias a una mezcla de emprendimiento, capital, generosidad y aventura decidieron crear una empresa circense. En una entrevista, Guillermo Correa argumentó que la idea inicial de fundar la compañía la tuvieron sus hijas, quienes le pidieron un circo propio, “con payasos llenos de colorines y trapecistas”.<sup>387</sup> Luego de meditarlo con su hermano Conrado, el tío de las solicitantes, emprendieron la labor.

Con el auge y la popularidad que estaba adquiriendo el espectáculo circense a nivel local y nacional, la idea de fundar una empresa de gran formato circense, con la disposición del capital, no era tan infantil y fantasiosa como suena. Aunque cabe aclarar que para

---

<sup>386</sup> Probablemente la ciudad había tenido espectáculos o exhibiciones de *freaks* con anterioridad, pero este es el primer registro encontrado para la época del sesenta. “Triunfo Total Obtiene el *Continental Circus*”, *El Correo* (Medellín) 10 de noviembre de 1968, 12.

<sup>387</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

conformar un circo también son necesarias la pasión por la aventura y cierto entusiasmo por lo extraordinario, talentos que según la prensa, también poseían los hermanos Correa.

Se ha dicho que para hacer un circo hay que tener sangre circense. Los hermanos Correa no la tienen. Ellos tienen sangre de trabajadores antioqueños, sangre de aquellos hombres que a golpes de hacha abrieron caminos y fundaron ciudades; sangre de machos antioqueños, que saben trabajar, cantar bambucos, rezar, jugar a los dados y tener muchos hijos. Pero sangre de equilibrista, de trapecista o de payaso por ningún lado, *tal vez lo único que les unía al circo es el espíritu aventurero del hombre de Antioquia.*<sup>388</sup>

Guillermo viajó a Estados Unidos en búsqueda de tropas de trapecistas, malabaristas y acróbatas, mientras que Conrado y Jairo Correa, sus hermanos, se quedaron trabajando en su taller en la fabricación de los aparatos, la pista, las gradas, la carpa y todos los detalles del circo.<sup>389</sup> Así que el andamiaje físico estaba compuesto por elementos locales; la totalidad de

---

<sup>388</sup> La afirmación demuestra que la disyuntiva entre los cirqueros por tradición y los que deciden ingresar al mundo del circo también estaba presente y era considerada entre las “prácticas circenses” de la época. Discusión que continúa latente entre el sector tradicional circense de la ciudad. Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

<sup>389</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.



los artistas eran internacionales; los dueños, directores y empresarios eran dos hermanos antioqueños.

Contrario a lo que podría esperarse, el debut del *Continental Circus* no se llevó a cabo en Medellín, según el columnista porque “en el circo lo que es lógico se vuelve ilógico”. El estreno del circo se llevó a cabo en la ciudad de Lima durante la conmemoración de las fiestas patrias peruanas de 1964.<sup>390</sup> La compañía arribó a Medellín tres años después e instalaron sus toldos en la Avenida 33 con la salida a Las Palmas.

Una de las ideas bases de los directores antioqueños era que el circo, como fiesta maravillosa, debía ser renovado. De ahí que de sus 40 atracciones, aptas para todo tipo de público, presentaran números inéditos en la ciudad como Fanny, *la rubia de la selva*, una domadora que ejecutaba su número con 12 leones en una jaula; los *Manhattan bros* con su acto de funambulismo sobre motocicletas realizado en la cúpula del circo, los Hermanos

---

<sup>390</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

Morelli y su número de báscula,<sup>391</sup> los *hombres mono* de Borneo que danzaban, tocaban melodías, ejecutaban saltos mortales y montaban en bicicleta, entre otros.<sup>392</sup>

El equipaje del circo pesaba 10 toneladas, se requerían 30 camiones para transportarlo y un personal técnico de 200 hombres para ensamblar y desmontar las estructuras.<sup>393</sup> Desconocemos el costo de toda la compañía, pero se trataba de una empresa de amplio presupuesto que además fue bien remunerada en la taquilla, en Medellín como en el resto del continente.

En Medellín, la localidad de ingreso más costosa fue de 30 pesos, luego, la entrada a preferencia costaba 25, a la luneta 20 y la más económica 10; los niños podían entrar a mitad

---

<sup>391</sup> Aparato que se parece al balancín o sube y baja de los parques infantiles. La báscula impulsa a los acróbatas brindándoles altura suficiente para ejecutar saltos mortales, pirámides humanas, subir a las perchas, entre otras posibilidades. El aparato es operado por voladores, receptores, vigilantes y pujadores. Ver: “Báscula”, <http://cargocollective.com/circo/disciplinas> (23/10/2019).

<sup>392</sup> “El *Continental Circus* viene a Medellín con lujo asombroso”, *El Correo* (Medellín) 6 de Noviembre de 1968, 13., “Esta noche debuta en Medellín el coloso *Continental Circus*”, *El Correo* (Medellín) 8 de noviembre de 1968, 11., “Triunfo total obtiene el *Continental Circus*”, *El Correo* (Medellín) 10 de noviembre de 1968, 12.

<sup>393</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

de precio a cualquier grada.<sup>394</sup> Durante la temporada, que duró un mes exactamente, la lujosa carpa casi siempre tuvo lleno absoluto, incluso en ocasiones no había cupo suficiente para todos los asistentes.

Quizá el éxito del *Continental Circus* provenía de las apropiaciones que desde la creación del mismo proyectaron sus inversionistas. Los hermanos Correa, como empresarios antioqueños, se propusieron ofrecer un buen producto para satisfacer las expectativas de sus clientes. Por tal motivo sustituyeron los vendedores de golosinas, recuerdos, cojines para las gradas o cualquier otro costo adicional a la entrada. En el mismo sentido, se propusieron tener un circo ordenado y limpio, sin el característico aroma de fieras, viajes y humanos.<sup>395</sup>

Ahora bien, más allá del espectáculo circense, la visita del *Continental Circus* repercutió en diversos ámbitos y sectores la capital antioqueña. Los hermanos Correa contribuyeron económicamente a una causa social por la niñez desfavorecida de la ciudad. Por su parte, ante el éxito en taquilla, la prensa denunció la práctica ilegal de reventa de

---

<sup>394</sup> “*Continental Circus*” *El Correo* (Medellín) 9 de noviembre de 1968, 20.

<sup>395</sup> Según los directores del *Continental Circus*, los cirqueros se ven obligados a realizar ventas dentro de la función porque su trabajo no es bien remunerado y debe generar más ingresos. Con el fin de evitar estas prácticas, los hermanos Correa decidieron pagar lo suficiente a sus tropas y evitar incomodar al público, razón por la cual se consideraron, literalmente, como “renovadores de la fiesta circense”. Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a los niños pobres”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

boletería. Por último, en la entrevista ofrecida a la prensa, los hermanos Correa denunciaron las exigencias gubernamentales que dificultaban el establecimiento de los circos en la ciudad.

El lunes 2 de diciembre de 1968, la función del *Continental Circus* fue a beneficio de la niñez desfavorecida de la Medellín. Si bien era habitual que las grandes compañías circenses, así como también las teatrales, de ópera, o zarzuela y agrupaciones musicales, realizaran una obra social, bien con aportes económicos u ofreciendo funciones gratuitas, la contribución de los hermanos Correa resultó particular.

En primer lugar, desde que Guillermo y Conrado trabajaban en la industria del espectáculo con sus ferias rodantes, en fechas especiales, permitían el ingreso a los infantes de escasos recursos a sus atracciones. Segundo, durante esta temporada de 1968, el Comité de Protección a la Infancia, un grupo auspiciado por la secretaría de Educación, Salud y Bienestar social del Municipio, integrado por Héctor Abad Gómez, el padre Hernán Montoya, la visitadora oficial María Cecilia Botero, la directora de Extensión Cultural Lía Giraldo, y por el periodista Efraín Arce Aragón, entre otros políticos y periodistas locales, se acercó a los directores del *Continental Circus* para exponer el problema de la “infancia desvalida” en Medellín.<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 351, f. 65., Medellín 1968. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 349, f. 416.

La respuesta de los hermanos Correa, en compañía de su jefe de relaciones públicas, Alejandro Hurtado, fue distribuir los fondos de aquella función entre las entidades que se dedicaban a la protección de la infancia. Según estos, “quien hace sonreír a los niños, no puede tener dos caras: una para cobrar la boleta al pudiente y otra para pasar indiferente ante la miseria y el dolor de los chiquillos”.<sup>397</sup>

La función a beneficio a la niñez desfavorecida de Medellín tuvo gran promoción en la prensa local. El evento significó pactos y colaboraciones entre el circo y personalidades influyentes en la política, en la academia y en el periodismo de la ciudad. Desde esta perspectiva, el circo tuvo contacto con sectores sociales altos y populares, fuera y dentro de la pista. En últimas, sin importar la localidad, el circo ofreció, el mismo producto a todos sus asistentes y con la misma intención: el entretenimiento.

El lunes 9 de diciembre, *El Correo* afirmó que aproximadamente 5000 personas quedaron por fuera de la función de la noche del domingo anterior y, por lo tanto, el circo decidió prolongar durante una semana más su temporada en Medellín. La cifra puede ser exagerada, esa era la capacidad máxima de ingreso de espectadores a la carpa. Sin embargo, el hecho de que se hallan quedado por fuera algunos centenares de personas, es una cifra

---

<sup>397</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a los niños pobres”, *El Correo* (Medellín) 27 de Noviembre de 1968, 5.

significativa que toma más importancia si se considera que el circo tuvo que ser instalado en las afueras de la ciudad y, además, las condiciones climáticas durante el cierre de temporada no fueron las más favorables.<sup>398</sup>

Ante el éxito de la taquilla, la misma entidad noticiosa demandó la práctica ilegal de reventa de boletas. Si bien es la primera referencia que se tiene acerca del fenómeno durante la temporalidad de la investigación, probablemente en otras ocasiones y en otros tipos de espectáculos públicos era practicado este negocio ilegítimo. Se debe recordar que dos años antes había ocurrido un caso de falsificación de boletería durante la visita del *Circo Tihany*. La delincuencia también se lucró de algunas “prácticas circenses”.

Los inconvenientes anteriores fueron nimios en comparación a los requerimientos, las restricciones y los altos costos que eran exigidos a los circos por la administración municipal para la estadía y la presentación de los espectáculos en la ciudad. En la entrevista ofrecida a la prensa, los hermanos Correa declararon al respecto:

Pronto no podrá venir ningún circo ni parque de atracciones a Medellín, porque el Municipio, y principalmente la secretaría de planeación, está oponiendo los más serios

---

<sup>398</sup> “A petición del público el circo prolonga temporada”, *El Correo* (Medellín) 9 de diciembre de 1968, 10. Cabe recordar que para la fecha de la publicación, la entrada al circo estaba promocionada con el sistema de “gancho”: ingresaban dos personas con el precio de una a la localidad correspondiente.

obstáculos a *este género de diversiones* [...] Nos desalojó del lote de La Macarena, que tradicionalmente fue el lugar donde los circos instalaban sus carpas o los parques de atracciones mecánicas hacían funcionar sus aparatos. Ese sí era un buen lugar... o lo es. *Pero por un capricho de cierto señor*, el Circo fue lanzado a las afueras de la ciudad. El local que ocupamos ahora, es bueno, pero le falta vista, y, además, no tiene parqueadero. Los domingos se convierte en un problema de tránsito. [...] Nos ofrecieron un lote del municipio y nos exigieron un depósito de ochenta mil pesos como garantía de que la grama no se dañaría. ¿Quién puede garantizar esto, en un espectáculo al cual van millares de espectadores? ¡No! Definitivamente, Medellín va a quedarse sin circo... ya está prácticamente sin teatro.<sup>399</sup>

No es la primera denuncia al respecto. Cuatro años atrás, durante la visita del *Circo Egred Hermanos*, el *Radioperiódico Clarín* había realizado unas acusaciones similares y con nombres propios. Pero en esta ocasión, aparte de los impuestos, el circo fue expulsado a las afueras de la ciudad, aparentemente sin razones explícitas. Aparte del desplazamiento de las compañías, las condiciones del nuevo terreno no eran óptimas y ocasionaban problemas de tránsito, a espectadores y a terceros durante las funciones del fin de semana.

---

<sup>399</sup> Entrevista de Efraín Arce Aragón a Jairo Correa. En: Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a los niños pobres”, *El Correo* (Medellín) 27 de Noviembre de 1968, 5.

Pese a que el municipio propuso otro terreno para que el *Continental Circus* instalara sus tendales, el alto costo del depósito y las exigencias técnicas del contrato imposibilitaron el acuerdo. Resulta particular que aparte de la ofensiva institucional contra el circo y las atracciones mecánicas, Jairo Correa, posicionó al teatro como otro desfavorecido de los gravámenes impuestos por la administración municipal. En la denuncia proferida cuatro años atrás, *El circo como institución tiende a desaparecer, lo están acabando con los impuestos*, el locutor agregó: “Un alto personaje del ministerio de hacienda declaró que el propósito oficial es acabar con los circos. No le gustan, de manera especial, los que están formados por artistas colombianos. Le parecen muy malitos”.<sup>400</sup>

Aparte de las imposiciones generalizadas hacia los circos, los requerimientos institucionales estaban enfocados especialmente en las compañías nacionales, debido a su supuesto bajo nivel artístico. Actitud en la que los dirigentes políticos coincidieron con los jóvenes del Barrio Antioquia en la censura que los últimos impusieron al *Circo Oskardy*.

En ambas denuncias, se evidencia la aversión que han tenido algunos sectores oficiales e institucionales contra el circo. Lejos de ser una extrañeza, en el primer capítulo observamos que el circo ha estado sujeto a unos prejuicios, en su mayoría infundados por la

---

<sup>400</sup> “El circo como institución tiende a desaparecer”, Medellín 1964. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 189, f. 78.



Iglesia y sectores gubernamentales. Esta variante estuvo presente desde la antigüedad, se prolongó con los viajeros “pre-circenses” y también sufrió alteraciones según cada época y región.

Para el caso de Medellín, durante la década de los setenta, tales documentos son la evidencia de la existencia de sectores que pretendieron obstaculizar las “prácticas circenses”. Paradójicamente, estos agentes también disfrutaban del circo, tanto de las destrezas de la pista como del porcentaje de sus ganancias. Tampoco resulta extraño que ante el auge comercial del circo, los agentes fiscales hayan aumentado los tributos a dichas empresas.

No obstante, el *Continental Circus* regresó a la ciudad luego de dos años y algunos meses de ausencia. Si bien esta fue la ocasión en que más tiempo tardó, se presentó nuevamente en 1973, en el local de la avenida Colombia. Esta visita corrobora que a principio de la década del setenta continuaron arribando circos con la misma frecuencia que la década pasada.

Por último, se observarán estas relaciones acaecidas entre el circo, la ciudad y la audiencia. Como bien se recordó anteriormente, sin espectadores no hay espectáculo: las localidades permean los *shows* y, a su manera, hacen parte de las “prácticas circenses”. Por un lado, se percibe un contacto entre el circo con el público, tanto el popular como el de sectores altos; por otro, la documentación tiene huellas de los acuerdos legales entre el circo

y la institucionalidad, así como con sectores de élite, no necesariamente políticos; y por último, la prensa atestigua que el circo tenía importancia entre varios sectores de la ciudad. Algunos redactores demostraron conocimiento de cultura general, avanzada para la época, acerca del universo circense e indicaron la importancia que alcanzó dicho espectáculo para la ciudad durante los años sesenta del siglo pasado.

### **3.7 La audiencia y la ciudad**

“El circo, el espectáculo para los niños de cuatro a noventa años...”<sup>401</sup>

Aparte de la emotividad del mensaje y de la estrategia comercial que avisa que todo en el circo es realizado para el “respetable público”, la proposición encierra un contenido de validez indiscutible. El producido final de la obra circense, el espectáculo, no se lleva a cabo sin la asistencia debida al acto, y en el mismo sentido, no es lo mismo un ensayo general de la obra circense sin espectadores que la presentación de la misma en frente de la audiencia.

En Medellín este fenómeno fue más allá del aporte económico. El circo, tanto el local como el foráneo, se desarrolló entre los ritmos comerciales, jurídicos, sociales y culturales de aquella época, los años sesenta del siglo XX. En medio de la monotonía y la poca

---

<sup>401</sup> Sofia Ospina de Navarro, “Historia del Circo”, *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1962, 15.

entretenimiento que denunciaron los columnistas comentados al inicio del capítulo, las “prácticas circenses” dejaron huella en varios ámbitos de la “ciudad rica” y de la “ciudad pobre” que presenciaron la “época dorada del circo en Colombia”.<sup>402</sup>

Las “prácticas circenses” en Medellín interactuaron con la institucionalidad y convirtieron a la audiencia en parte íntegra de las funciones, tanto dentro como fuera de la pista. El cronista local de teatro y de espectáculos públicos, Eladio Gónima, aseveró que en esta región del país, desde finales del siglo XIX existía un aprecio especial por las artes y las habilidades humanas en general:

El antioqueño, a pesar de su rudeza y del poco conocimiento teórico que por falta de estudio no ha adquirido, tiene incrustado en su vehemente naturaleza el sentimiento estético tan profundamente, que comprende al golpe las bellezas que los maestros en el arte, le ponen de presente.<sup>403</sup>

A lo mejor la poca frecuencia con que arribaron los espectáculos públicos a Medellín, a finales del siglo XVIII hasta los años setenta de XIX, provocó que estos fueran más

---

<sup>402</sup> El caso del *Tangarife Hermanos* se comentó en su respectivo espacio debido a la naturaleza y las particularidades de este circo y su audiencia.

<sup>403</sup> Gónima 55.

apreciados y concurridos por la audiencia de la ciudad. Tanto el teatro, la ópera, la zarzuela, las retretas, las corridas de toros como el circo se hicieron su espacio en la monotonía, en la legalidad, en el régimen fiscal, en la delincuencia y en los habitantes de la urbe.

Las personas entrevistadas coinciden en que el público de antes, pese a ser exigente, acogía y retribuía con mayor entusiasmo las proezas de los buenos espectáculos. El payaso *Picardía* afirmó que durante la década de 1960 había un mayor apoyo empresarial y asistencia del público a los actos circenses.<sup>404</sup> Por su parte, *Archy Charly* y *Harry* coinciden en que el público de antes, pese a que gustaba de espectáculos ordenados y bien presentados, se sorprendía con mayor facilidad debido a que el contacto de este con el circo era poco, además no existían medios masivos de información audiovisual que reprodujeran los espectáculos.<sup>405</sup>

Simultáneamente, se ha señalado que la capital antioqueña prefiere los espectáculos que provienen de fuera del departamento, y mucho mejor aún, del país. Aparte de Mario Yepes,<sup>406</sup> la revista local *Sábado*, había informado en 1921 sobre dicha preferencia de los espectadores de la Villa, a través de una noticia sobre una presentación de un grupo local

---

<sup>404</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Javier Alonzo Gómez Acevedo. Medellín, 28 de febrero de 2019.

<sup>405</sup> Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Omar Parra, Medellín, 8 de octubre de 2018. Entrevista de Sebastián Serna Quintero a Alonso Gómez Acevedo. Medellín 28 de febrero de 2019.

<sup>406</sup> Ver: nota 361.

pionero en las artes dramáticas: “El Grupo Escénico de Medellín ha triunfado en todo, se ganó este público medellinense, difícil siempre y casi nunca benévolo para lo que no viene de lejos con bombos y tramoyas, sino que ha nacido a la vera del poblacho y bajo el viejo campanario esquelético”.<sup>407</sup> Acorde al párrafo, desde principio de siglo, el público no estaba satisfecho con el teatro local, ni el teatro con su público. Así como no lo estaba el periodista con algunas condiciones sociales de la ciudad.

Ahora bien, durante la década del sesenta, pese al incidente de algunos habitantes del Barrio Antioquia con el *Circo Oskardy*, y la queja de unos vecinos del barrio La América por el ruido excesivo que generaba la compañía circense, instalada contigua a zonas residenciales,<sup>408</sup> no se encontraron más inconvenientes entre el público y las actividades circenses llevadas a cabo en la ciudad. Por el contrario, tanto el *Circo Oskardy*, el artista *Manuelimbis*, la empresa del marinillo *Nueva Ola Circus* y el *Continental Circus* de los hermanos Correa también tuvieron un apoyo indiscutible por parte del público medellinense. Por su parte, estos circos ocuparon mano de obra local, bien como obreros, proveedores, agentes publicitarios, transportadores o artistas.

---

<sup>407</sup> “Grupo Escénico de Medellín” *Sábado Medellín* 9.2 (1921) 163. En: Herrera, “Entre máscaras y tablas...” 172.

<sup>408</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 167, f. 650.

Durante la mayoría de las ocasiones en que el circo, el de la ciudad y el foráneo, ofreció espectáculos en Medellín, se tiene registro de una buena asistencia del público. Si bien el concepto es generalizado durante toda la temporada por los columnistas, la asistencia al circo era mayor durante el estreno y los últimos días de función.

El fenómeno anterior obedece a que al final de temporada, las compañías reducían el costo de la entrada a mitad de precio u ofrecían la clásica promoción de entrada a dos personas por el precio de una, fenómeno que perduran algunos circos hasta la actualidad. Con llenos absolutos y en ocasiones con espectadores desafortunados que no lograron ingresar, la ciudad siempre registró un buen comportamiento, tanto en el palco como en el sector popular de las graderías del circo.

### **3.7.1 “El respetable público”**

Desde la primera presentación del *Royal Dumbard* en Medellín durante la década del sesenta, *El Diario* comentó la buena asistencia de espectadores. La noticia toma relevancia si consideramos que en esta ocasión el circo instaló por primera vez en la ciudad una carpa

de tres pistas, cuya capacidad era de 6000 espectadores, y además, la temporada se extendió aproximadamente por dos meses.

La entrada al circo costaba 15, 12, 8 o 4 pesos.<sup>409</sup> El público podía elegir la localidad preferida o aquella que se ajustara a sus alcances económicos. La diferencia estaba impuesta por 11 pesos de capacidad adquisitiva que además de diferenciar la comodidad para ver la función o la estadía de frente a la pista, representaba las diferenciaciones socio económicas de la ciudad, pero esta vez reunidas por el mismo objetivo, ver el circo.

Así por ejemplo, el payaso *Chalupín*, aunque nacido en otro departamento, tuvo una acogida temprana y multitudinaria entre el público local. Todas las agencias informativas destacaron la cantidad de admiradores infantiles que tenía el tumaqueño, tanto en la ciudad

---

<sup>409</sup> “Precios. *Royal Dumbar Circus*” *El Diario* (Medellín) 30 de mayo de 1960 8.

como por toda Colombia. Durante sus fiestas de cumpleaños, el cirquero invitaba a sus allegados a reunirse en su morada. En el lugar compartía con aquellos como Álvaro Campo y develaba las verdades ocultas tras su personaje.

Durante sus últimos años de vida, Álvaro Campo fue sometido a una serie de intervenciones médicas en las cuales aparte del apoyo anímico de sus seguidores y de las agencias informativas, recibió estímulos económicos de personas de élite, a nombre de sus respectivas empresas. Así mismo, la muerte del payaso *Chalupín* conmocionó a gran parte de la ciudadanía, desde niños, jóvenes y adultos de clases populares, hasta los sectores económicamente superiores. Su entierro, aparte de lo multitudinario, fue acompañado por la presencia de personajes influyentes en la música y en el teatro de la ciudad.

Álvaro Campo adquirió este reconocimiento debido a su participación en la radio y la televisión, pero lo afianzó entre el público de Medellín durante los 13 años que residió y practicó circo en la ciudad, de 1957 a 1970. La popularidad del payaso era tal que, cuatro años más tarde, algunos artistas de la ciudad acudieron a la exhumación del reconocido cirquero.<sup>410</sup>

---

<sup>410</sup> Medellín 1974. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 535, f. 370.



Al finalizar la década de 1960, se había consolidado en Medellín un público que estaba dispuesto a invertir su tiempo y su dinero para apreciar una función de circo. Dicha proposición se hace evidente en la respuesta de la audiencia local ante la visita de un prestigioso circo ruso, a comienzo de la década de 1970. La multitudinaria asistencia a las funciones, demuestra la importancia que este espectáculo había tomado para los ciudadanos durante el transcurso de la década pasada y las proporciones económicas de dichos eventos.

Desde septiembre de 1971 se anunció que algunos integrantes de dicho circo estarían en una rueda de prensa en el Hotel Nutibara con miembros de *Socodeso*, Sociedad Colombiana de Expansión Comercial, ultimando los detalles de su presentación. En principio, el debut fue propuesto para el 16 de octubre, pero en últimas se llevó a cabo el 23 de ese mes y la temporada se extendió hasta el 1 de noviembre del mismo año.

El evento se desarrolló en el Coliseo Principal, la entrada más económica era al sector lateral fondo y costaba 20 pesos, 40 al lateral anterior, 80 a los centros, la preferencia costaba 180 y las sillas alrededor de la pista 200 pesos.<sup>411</sup> Pese a que esta fue la entrada más costosa

---

<sup>411</sup> “*Circo Soviético*” *El Correo* (Medellín) 26 de octubre de 1971, 16.

a un espectáculo circense durante la época estudiada, a los pocos días de haber circulado el anuncio, se habían vendido 3 millones de pesos en boletería.<sup>412</sup>

Dentro del coliseo se instaló la tradicional pista circular con el toque de elegancia del circo ruso. Las gradas del coliseo fueron adecuadas para que pudieran ingresar 9000 personas.<sup>413</sup> Es decir, el *Circo Soviético* no sólo fue el espectáculo más costoso, sino que tuvo el escenario con más capacidad de espectadores. Si bien la temporada solo duró ocho días, el último fin de semana el circo tuvo que presentar dos funciones por día para satisfacer la audiencia de Medellín.

La documentación indica que el éxito del circo pudo haber sido mucho mejor si los prejuicios políticos de algunos antioqueños no se hubieran interpuesto para el disfrute del espectáculo. Según la prensa, algunas empresas privadas antioqueñas, que no aluden directamente, se abstuvieron de comprar boletas para sus obreros porque consideraron que si lo hacían contribuirían con las guerrillas.<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> “Vendidos tres millones de pesos para ver circo ruso”, *El Diario* (Medellín) 10 de septiembre de 1971, 16.

<sup>413</sup> “En octubre, la actuación del gran *Circo Soviético*” *El Correo* (Medellín) 10 de septiembre de 1971, 3.

<sup>414</sup> “En octubre la actuación del gran *Circo Soviético*”, *El Correo* (Medellín) 10 de septiembre de 1971, 3.

Si bien es cierto que el circo se convirtió en un arma política en manos de los soviéticos y que durante la época conservaba el apoyo del gobierno socialista, el periodista informó que el espectáculo que visitó la ciudad era solamente circense y como tal su pretensión era entretener. El *show* era cultural y lo político no era mostrado —por lo menos de forma explícita— en la pista, “como lo quiso hacer ver una dirigente política de nuestro país”.<sup>415</sup>

Una vez más, aunque no se menciona quien, un dirigente político manifestó su voz de rechazo en contra de las “prácticas circenses”. En esta ocasión el motivo era la ideología política del lugar de procedencia de la compañía. No obstante, este argumento contrasta un poco con la noticia según la cual el entonces presidente de Colombia, Misael Pastrana Borrero acudió al circo durante la presentación del mismo en la capital del país.<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> Medellín 1971. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 455, f. 513.

<sup>416</sup> Medellín 1971. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 455, f. 513. El Circo Soviético no ofreció la promoción tradicional de gancho, en ningún momento redujo la entrada sus localidades, no hizo extensión de temporada y cumplió su primera despedida, primera vez que se registra algo similar en la temporalidad de esta investigación. “El gran Circo Soviético se despide de Medellín” *El Correo* (Medellín) 1 de noviembre de 1971, 16.

Evidentemente, la visita del circo inquietó algunos sectores conservadores y puritanos, la tradición política y cultural de la urbe se hizo evidente entre estos pequeños altercados.

Por otro lado, resulta importante recordar que *El tigre del Chocó*, el faquir callejero que visitó la ciudad pocos meses después de la venida del circo soviético, manifestó a la prensa la buena retribución económica y la admiración de los repentinos espectadores de la ciudad. Ambos hechos, la asistencia masiva al *Circo Soviético* y la contribución económica al artista de la calle, evidencian el contraste económico que desde antaño ha caracterizado la ciudad: la opulencia y los pocos recursos, así como sus modos diversos de asistir al circo e interactuar con el mismo.

### **3.7.2. Más allá del circo, el contacto con lo institucional y las otras caras de la ciudad**

Los procedimientos legales que las compañías circenses debieron realizar para llevar a cabo su espectáculo, como derechos comerciales, depósitos y contratos, posibilitaron un contacto entre el circo y sectores institucionales o de élites de la ciudad. Así mismo, el circo influyó económicamente en varios ámbitos: en el erario público, en el transporte, en la prensa y hasta en la delincuencia.

Por una parte, las empresas de transporte públicas y privadas aumentaron sus finanzas durante las temporadas circenses; en varias oportunidades se registraron dificultades de tránsito debido a la masividad de los eventos, a las insuficiencias logísticas de los lotes y a la lenta circulación de las vías. En ocasiones la empresa circense acordaba con la empresa de transporte público para que alargara el servicio de sus flotas y los espectadores pudieran regresar a sus moradas más tarde que de costumbre. No obstante, durante la visita del circo *Tihany*, el *Radioperiódico Clarín* denunció que los taxistas que transportaron a los asistentes al final de la función nocturna, aumentaron deliberadamente el costo de sus servicios, acción que los conductores justificaron por el extendido horario del transporte.

Por otra parte, las obras benéficas que con frecuencia realizaron las compañías circenses connotan múltiples reuniones entre estas y diferentes organizaciones de la ciudad. Se trataba de un acto antiquísimo entre los espectáculos públicos, pero aplicado al contexto local. En últimas era una reunión entre el circo y una organización, institucional o no, para pactar una colaboración dirigida a un sector popular local.

Como se afirmó con anterioridad, aparte de la falsificación y la reventa de boletería, algunas prácticas ilegales permearon las prácticas circenses de Medellín durante la “época dorada del circo en Colombia”. En 1963, en la denuncia al ruido excesivo que generaba una compañía circense que estaba instalada en cercanías a la zona residencial del barrio La América, se agregó que por la zona no se prestaba ningún tipo de vigilancia y los “vagos” de

la ciudad aprovechaban para cometer todo tipo de fechorías. El periodista indicó un presunto caso.<sup>417</sup>

Tres años después, durante la visita del *Circo Tihany* en el tradicional lote de La Macarena, se registraron algunos robos cometidos en el parqueadero durante las funciones nocturnas. Pese a que desde el circo se garantizó vigilancia en dicho sector, algunos ciudadanos aprovecharon la multitud y la atención que el público prestaba al circo para hurtar reproductores de música y partes de los automóviles. Incluso a un oficial de policía le robaron el vehículo entero.<sup>418</sup>

### **3.7.3 La cultura del circo manifiesta en la prensa local**

Por último, los periodistas, bien desde las propagandas, las primicias, los resúmenes o las opiniones sobre las “prácticas circenses” que se desarrollaron en la ciudad, ilustraron sus conocimientos, creencias y sentimientos acerca del circo. Hubo un caso de un columnista aficionado al espectáculo y de varios entusiastas seguidores que hablaron con propiedad sobre el mismo; una reportera que escribió una columna sobre la historia del circo, mientras

---

<sup>417</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 167, f. 650.

<sup>418</sup> Medellín 1966. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 260, f. 431.

que otros hablaron de “leyes del circo”, con base en las características particularidades de dicho universo. Además, en varias agencias de prensa informaron sobre accidentes, estrenos o acontecimientos relevantes del circo a nivel mundial, lo que indica que la ciudad tenía lectores interesados en dichos apartados.

A principio de la década de 1960, en medio de la presentación y promoción del conocido *Royal Dumbar*, en un periódico local un periodista afirmó sin reparos que el circo históricamente había sido un espectáculo apto para todo tipo de audiencia y aparte de esto, que se trataba de un fenómeno inmortal.<sup>419</sup> Las palabras son similares a las del reconocido escritor español Ramón Gómez de la Serna, personaje que además fue referenciado en otras ocasiones por diversas agencias de prensa a lo largo de la década.<sup>420</sup> En *El Correo*, Efraín Arce Aragón era el encargado de escribir los artículos sobre el tema, pero como se ha podido percibir a lo largo de la investigación, la mayoría de las notas periodísticas consultadas no contenían el nombre del autor, de ahí que se desconoce el columnista referido del periódico *El Diario*.

---

<sup>419</sup> “*Royal Dumbar*”, *El Diario* (Medellín) 29 de abril de 1960, 6.

<sup>420</sup> “Una noche bajo la gran carpa”, *El Correo* (Medellín) 1 de Noviembre de 1960, 9. Al principio de la nota periodística, el autor agrega que se convertirá en un “cronista del circo”, forma en que se reconoce el autor en su obra clásica. Ramón Gómez de la Serna, *El Circo* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1989).

En otra nota periodística, el director de *Entre risas y máscaras* penetró en la trasescena del circo *Flying Behrs*, compañía en la que estaba siendo grabado el largometraje. Al finalizar, luego de relatar una catástrofe interna de la compañía, Efraín Arce Aragón suscitó aquella consigna popularizada entre el ámbito circense que afirma que, pese a todos los inconvenientes “El *show* debe continuar”.<sup>421</sup>

Como se informó con anterioridad, el padre de la directora del *Circo Tangarife Hermanos* era el dueño de la agencia informativa *El Diario*. En 1962 el periódico realizó una nota especial sobre el circo del Club Campestre. En esta se agregaron unas columnas sobre la historia del circo. Si bien en el escrito no figura su autoría, el texto fue publicado en la revista conmemorativa del *Tangarife Hermanos* de 1983 y fue atribuido a Sofía Ospina de Navarro.

Entre una serie de errores considerables —como que se desconocía el origen exacto del circo y que posiblemente había sido en Rusia—, el artículo posee unas certezas y unas afirmaciones particulares. Así, se decía que el objetivo final del compendio de destrezas que

---

<sup>421</sup> Efraín Arce Aragón, “Intimidades de los camerinos. La otra Cara Del circo”, *El Correo* (Medellín) 1 de noviembre de 1960, 9.



se fueron integrando en este universo, era únicamente el de brindar entretenimiento a todo tipo de audiencia.<sup>422</sup>

Sofía Ospina recuerda la amplitud de público que permite el circo, en la frase, “el circo es un espectáculo para niños de cuatro a noventa años”,<sup>423</sup> la periodista evoca el alcance del espectáculo, así como la variedad de disciplinas y la múltiple interpretación que permite. Con relación a esta consigna, durante los años sesenta, a excepción del *Circo Tangarife* y unas funciones con límite de edad, la mayoría de los espectáculos circenses presentados en la capital antioqueña fueron aptos para todo tipo de espectadores. Condición que comparte con el *show* primigenio de Philip Astley, el circo estadounidense, el europeo y el ruso, entre otros.

Si bien algunas disciplinas, trucos, entradas o chanzas pueden ser utilizados en varios circos, la autora recuerda que pese a esta continuación en el tiempo, el circo siempre tiene algo nuevo que enseñar, bien sea una disciplina o una manera innovadora de ejecutarla. De

---

<sup>422</sup> Sofia Ospina de Navarro, “Historia del Circo”, *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1962, 15.

<sup>423</sup> Sofia Ospina de Navarro, “Historia del Circo”, *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1962, 15. Una sentencia similar fue pronunciada en la prensa de principio de la década, en la que se afirmó que el circo es el espectáculo donde los chicos se creen grandes y los grandes se creen chicos. “Entusiasmo por el debut del *Flying Behrs*”, *El Diario* (Medellín) 13 de octubre de 1960, 6.

ahí que en los anuncios de prensa se hiciera énfasis en las novedades que poseía el espectáculo de cada compañía o artista que llegaba a la ciudad.

Sofía Ospina agregó que el circo es una “profesión que se transmite a través de los siglos y se acomoda a los adelantos modernos para ofrecer siempre nueva atracción, siempre viva para agradar”. Acorde a la opinión del periodista del *Radioperiódico* Clarín que le atribuyó a *Chalupín* el título de “profesional en las artes circenses”, la reportera local consideró que el circo era una profesión. Este juicio está en oposición a la idea del circo como algo marginal, desordenado o incluso delictivo. Luego, las palabras de la periodista equivalen a la concepción acordada en la investigación como fenómeno de apropiación de las artes circenses. En esta se tiene en cuenta la transmisión así como la transformación física y simbólica de las disciplinas y las “prácticas circenses”.

En el remate de su artículo, la periodista afirma que el circo, en medio de su alegría, está envuelto en un manto de tristeza que simula la condición de la vida misma: regocijos y pesares.<sup>424</sup> La idea de la unión del circo con el dolor y la tristeza ha sido abordada en la investigación desde el caso concreto de los payasos, pero la autora, al igual que las referencias internacionales como Gustave Doré en la pintura *Les Saltimbanquis*, Ingman Bergman en el largometraje *Noche de Circo* y el compositor del trágico tango *La muchacha del circo*, le

---

<sup>424</sup> Sofía Ospina de Navarro, “Historia del Circo” *El Diario* (Medellín) 20 de octubre de 1962, 15.

otorgan este carácter a las “prácticas circenses” en general. Si bien para el caso especial del *Tangarife Hermanos*, sus partícipes agregaron que ninguno de sus payasos murió de tristeza, la aclaración refuerza el conocimiento de la premisa, así como la contemplación y la validez de la idea.<sup>425</sup>

En definitiva, la prensa local demostró un conocimiento amplio sobre el circo, sus alcances, sus particularidades y sus costumbres. Tales nociones fueron sintetizadas por Efraín Arce Aragón como las “leyes del circo”.<sup>426</sup> A modo de aclaración y resumen, en el orden en que fueron expuestas, tales afirmaciones fueron: “El circo es inmortal”, “El *Show* debe continuar”, “Todo es por ustedes, querido público”, “El circo, el espectáculo de todos” y por último la concepción de “la tristeza del payaso”.

Aparte de los datos históricos y estas concepciones generalizadas sobre el circo, los periodistas demostraron tener un bagaje cultural sobre las actividades circenses a nivel mundial. Nuevamente, desde el tiempo de Eladio Gónima se encontraron trazos de dicho suceso. En aquella oportunidad, el cronista referenció a Jean Eugène Robert-Houdin, el creador de la magia moderna. Según el autor, el maestro de este ilusionista francés visitó la

---

<sup>425</sup> Ci-Mi-Fu, “El *Circo Tangarife Hermanos*”, *Cromos*. Citado en: *Tangarife Hermanos Bross Circus 4* (Medellín) 1964, 20.

<sup>426</sup> Efraín Arce Aragón, “El circo dará alegría a niños y pobres. Se fundó en Colombia, pero Debutó en el exterior”, *El Correo* (Medellín) 27 de noviembre de 1968, 5.

Villa del Aburrá en la tercera década del siglo XVIII.<sup>427</sup> Posteriormente, en 1966 durante la visita del *Circo Tihany*, un periodista de quien desconocemos su nombre, anunció que el mago y dueño del circo, cuyo nombre artístico era el mismo que el de la compañía, era considerado como el sucesor del reconocido Robert-Houdin debido a la habilidad y elegancia con que ejecutaba sus trucos.<sup>428</sup>

Aparte de los cirqueros, la prensa realizó algunas referencias sobre una empresa circense reconocida a nivel mundial. Tanto en el anuncio del *Flying Behrs* como del *Circo Americano*, del *Circo Europeo* y del *Nueva Ola*, se informó que las compañías tenían tropas o artistas provenientes del afamado circo estadounidense *Ringling Brothers and Barnum & Bailey*.<sup>429</sup> Aunque no fuera cierto, la noticia, aparte de corroborar el conocimiento de la

---

<sup>427</sup> Gónima 15. Más allá de la certeza, la referencia toma relevancia si se considera que durante el tiempo de la misma el mago ofrecía su espectáculo en París, información que también conocía el cronista.

<sup>428</sup> “La historia del rey de los ladrones, una leyenda seria”, *El Correo* (Medellín) 8 de mayo de 1966, 6.

<sup>429</sup> “Mañana se inicia la temporada del Gran Circo *Flying Behrs*”, *El Diario* (Medellín) 11 de mayo de 1961, 3., “*American Circus*”, *El Correo* (Medellín) 22 de marzo de 1962, 16., “Un espectáculo de sensación ofrecerá el *Circo Europeo*”, *El Correo* (Medellín) 8 de abril de 1962, 12., “El auténtico *Nueva Ola Circus* debuta al pie de la Macarena” *El Correo* (Medellín) 23 de abril de 1965, 16.

compañía, podía servir para aumentar la expectativa entre los espectadores que tuvieran nociones sobre las proporciones de aquel circo.<sup>430</sup>

A pesar de que la prensa promocionó y elogió las actividades circenses, resulta paradójico que dichos agentes informativos hayan realizado columnas en las cuales usaron el circo para criticar públicamente o satirizar el comportamiento de un conjunto. Un periodista del *Radioperiódico Clarín*, luego de destacar las cualidades de la agencia de prensa *El Correo*, renegó de la labor de uno de sus colegas debido a una denuncia proferida al periodismo de la ciudad en general. En esta ocasión, el locutor respondió que “no tenemos que deplorar que en tan apreciable casa periodística tengan su enano, el enano de circo, con un alma pequeñita y bastante miope”.<sup>431</sup> Consciente o no, más allá de la naturaleza del altercado, la afirmación incluyó un prejuicio peyorativo para los enanos adscritos al mundo del circo y, por ende, al circo mismo.

---

<sup>430</sup> Aparte de los reporteros, probablemente varios ciudadanos conocían la existencia del *Ringling Brothers*, bien por la prensa, la radio, la televisión o el cine. Desde principios del sesenta, se presentó en la ciudad el largometraje que lleva por nombre el eslogan de dicho circo, *El espectáculo más grande del mundo* (Estados Unidos, 1952). “Programación del cine” *El Diario* (Medellín) 5 de octubre de 1962, 16.

<sup>431</sup> Medellín 1962. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 119, f. 437.

Al año siguiente, en la misma cadena radial, a manera de crítica, se asemejó el accionar de los dirigentes políticos de Calibío, un municipio del departamento del Cauca, a un circo. El reportero referenció con nombres propios a los aspirantes y los funcionarios del gobierno de dicho municipio; los comparó con una tropa de animales y realizó una referencia al malabarismo:

Para el sector económico podría la gobernación contratar al tigre Evelio Ramírez Martínez. Al mono Gómez Salazar. Al Caballo Villegas. Al zorro Jiménez, experto en sindicatos. A toda la familia que queda de los Pavos Reales. Al burro de oro. Al marranito Londoño. Al pingüino Ruiz y a otros expertos. / El circo, además de ciertos malabaristas políticos, podría llevar un equipo experto en deportes, naturalmente en fuertes jaulas de hierro. [...]En una noche de verano podrán debutar en cualquier pueblo.<sup>432</sup>

Este tipo de comparaciones han hecho parte del universo circense y bien pueden ser considerados como otro juego de opuestos que genera el circo: las concepciones negativas y positivas del público frente al espectáculo. En últimas, los símiles de la prensa corroboran que en la ciudad también existió aquel prejuicio según el cual es circo puede ser algo negativo, desordenado e incluso vil. Estas consideraciones bien se pueden sumar a las denuncias proferidas contra las “prácticas circenses” por parte de algunos políticos y

---

<sup>432</sup> Medellín 1974. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Espacios de Clarín, 569, f. 132.

ciudadanos y afirmar que si bien el circo fue acogido entre algunos sectores de la ciudad, en otros lugares fue denunciado y hasta censurado.

La afición hacia al circo por parte de los reporteros, y probablemente la disposición de los lectores, fue tal que en todos los formatos periodísticos se encuentran múltiples noticias internacionales sobre el circo. Desde accidentes e incendios, hasta las más particulares primicias. En 1961, el *Radioperiódico Clarín* informó sobre el accidente de un circo estadounidense que se presentaba en territorio brasileño, en el que murieron más de 200 personas.<sup>433</sup> Dos años después, la misma agencia anunció que en Bélgica, en medio de un número de doma y amaestramiento, los leones terminaron por comerse a una de las cebras con que compartían escena.<sup>434</sup> Luego se informó con curiosidad que en Milán tres niños hicieron la primera comunión en la jaula de un circo, “mientras una leona descansaba cerca del altar”.<sup>435</sup> Entre otras referencias de todo tipo.

La noticia según la cual el papa Pablo VI recibió en Roma a una compañía circense, quizá no fue disonante entre los lectores de la época, pues se debe recordar que tiempo atrás,

---

<sup>433</sup> Medellín 1961. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Boletines de prensa, 144, f. 306.

<sup>434</sup> Medellín 1963. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Boletines de prensa, 144, f. 254.

<sup>435</sup> Medellín 1965. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Boletines de prensa, 219, f. 38.

la misma agencia informó sobre la bendición de la carpa del *Circo Oskardy* en la ciudad. Mas en esta ocasión, la radio citó las supuestas palabras del pontífice:

Viajáis de ciudad en ciudad y pertenecéis a diferentes naciones. Preparando vuestras representaciones, dais una prueba positiva del hecho de que pueblos de raza, religión y nacionalidad diferente, pueden trabajar juntos para dar un poco de felicidad a los demás. Afrontáis largos periodos de intenso entrenamiento, dificultades numerosas a fin de procurar esparcimiento y distracción a vuestros espectadores.<sup>436</sup>

El pontífice destacó varios aspectos nodales: en primer lugar, la trashumancia, el cambio constante de la morada que deben asumir los cirqueros; luego, alude al carácter internacional y la convivencia dentro de las compañías; de inmediato, recuerda que todo este entramado tiene la idea explícita de divertir a los espectadores. Incluso el papa reconoce la disciplina y el trabajo que hay detrás de la pista como una labor altruista de parte de los cirqueros.

Quizá este tipo de noticias se incluían por simple curiosidad, por rellenar espacios o por capricho momentáneo de los redactores, pero si se consideran todas las posibilidades que permite el mundo de la prensa y de la radio para comunicar y que aquellos prefirieron hacerlo

---

<sup>436</sup> Medellín 1965. A.H.M., Medellín, Radioperiódico Clarín, Presentación de Noticias, 208, f. 415.



sobre el circo, resulta una muestra de la popularización que tenía el espectáculo y de la infiltración de este en la cultura de la ciudad.

Por estas razones se infiere que las dos o más ciudades que componían a Medellín, tuvieron un contacto con el circo en el que hubo implicaciones que trascendieron la economía y el espectáculo. Aparte de los procedimientos legales y las obras de caridad que ejecutaron los circos, también hay huellas del contacto entre cirqueros con gentes de diversos sectores sociales de la ciudad. Por su parte, mientras algunos habitantes practicaron circo, otros lo vivieron como espectadores e incluso también hubo quienes no gustaban o incluso estaban en contra de las “prácticas circenses”.

Entre todas estas publicaciones y maneras de concebir el circo, se percibe un aprecio especial por este en cada uno de los periodistas que informaron sobre el espectáculo, tanto en su manera de narrarlo como en sus concepciones ante el mismo. Quizá estos gustos fueran compartidos por una parte de la ciudad, aquella que disfrutaba o hacía parte de las “prácticas circenses”. Un reportero desconocido de *El Correo*, quizá Efraín Arce Aragón, retrató con su pluma:

Las carpas son naos que zarpan en la noche. El viento es el primero en comprenderlo y aferrarse a las varas, como lo hace en el océano para sacudir los mástiles ceñidos de banderolas y luciérnagas eléctricas. [...]. Como los marineros, los artistas de los circos

parecen no hallar un sitio en tierra firme y van en una fuga constante, que acaso con la muerte haya de concluir.<sup>437</sup>

## Conclusiones

Si bien los autores estudiados para la investigación coinciden en cuanto a la existencia milenaria del circo antes de su invención como espectáculo moderno, así como en la idea según la cual este posee características universales, el trabajo propuso un análisis teórico y conceptual de cada uno de estos enunciados en aras de identificar la naturaleza, la validez y la evolución de los mismos. En este proceso, se construyó la idea del circo como un fenómeno singular que acepta contradicciones y agrupa los opuestos. Por ejemplo, el espectáculo puede ser local y al mismo tiempo universal, entre otras variables aparentemente disímiles.

El trabajo se remontó a los elementos históricos de interés para darle más solidez y claridad a la investigación. La información fue complementada con el sustento teórico-conceptual, con el objetivo de estudiar el caso concreto de la historia del circo en Medellín

---

<sup>437</sup> “*El Nueva Ola Circus*, un millón de pesos que pesa 70 toneladas”, *El Correo* (Medellín) 1 de mayo de 1965.

durante la década de 1960. Acorde con la pesquisa, pese a la falta de entretenimiento denunciada por la prensa local de la época, Medellín contó con la presencia de múltiples “prácticas circenses” durante la temporalidad estudiada.

La ciudad, aparte de la visita del circo foráneo, tanto nacional como internacional, tuvo presencia de una vasta escena circense local que comprendió desde artistas independientes, compañías, empresarios y directores, hasta una revista y una producción cinematográfica, pionera y hasta el momento la única, sobre el tema del circo en la ciudad. Estas prácticas presentaron una serie de características peculiares que, observadas desde los presupuestos teóricos de Roger Chartier, obedecen a un proceso de apropiación en el que los saberes circenses milenarios fueron interpretados y realizados conforme a las posibilidades del contexto de Medellín.

En este sentido, las coplas antioqueñas y las danzas típicas del departamento y del país fueron presentadas como un número circense, tanto por compañías extranjeras, como por agrupaciones locales en la escena de un circo internacional. De igual manera, se dieron casos de ambientación de actos ya existentes con temas locales como el género musical de moda o los equipos de fútbol de la ciudad y además se realizaron funciones con el objetivo de recolectar fondos para donarlos a causas sociales locales.

Dentro del reconocimiento de las características autóctonas de las “prácticas circenses” de Medellín, también se encontraron evidencias de los rasgos que identifican al circo como un espectáculo especial dentro de los espectáculos públicos. Así, se hicieron presentes fenómenos como la tristeza dentro de la comicidad; la presencia femenina en escena, además con prendas cortas y movimientos sensuales; las existencias de “prácticas circenses” de sectores bajos y de sectores altos de la sociedad; la transmisión de las técnicas entre familias y conocidos; la integración de elementos opuestos; el carácter visual y musical del espectáculo; el riesgo y casos de muerte durante la ejecución circense; el contacto con las “prácticas circenses” de otros lugares del país, del continente e incluso del mundo, así como problemas y censuras de parte de sectores institucionales y civiles de la ciudad.

Desde ambas perspectivas, la apropiación y la universalidad, se puede observar que al igual que el circo permea a la ciudad, la ciudad permea al circo. Es decir, las “prácticas circenses” se filtraron paulatinamente entre algunos sectores de la ciudadanía, se incluyeron en algunos espectáculos públicos, en festividades privadas y en las agendas de entretenimiento familiar. Mientras que al mismo tiempo el circo de la ciudad presentó en su espectáculo rasgos distintivos de la cultura local.

En el registro documental se pudo constatar que aquella universalidad del circo fue más allá de las cuestiones relativas al espectáculo circense. Dicho universo se filtró en el terreno económico, social, político y cultural de la ciudad: mientras que la audiencia

disfrutaba de las funciones, la municipalidad pactó acuerdos legales y económicos con el circo; algunos sectores académicos, empresariales, periodísticos y gubernamentales, acordaron obras benéficas para los necesitados de la ciudad; y otros se sirvieron ilegalmente del mismo, a través de la reventa de boletería, hurtos entre multitudes que acudían al *show* y en los parqueaderos habilitados por los circos para sus asistentes. De esta manera, tanto la visita de una compañía, como la presentación de un artista local, en sus respectivas proporciones, influían en la economía de múltiples sectores, asimismo tenía sus repercusiones sociales, políticas y culturales en la ciudad.

En los apartados finales se dilucidaron tres variantes en relación al contacto del circo con la ciudad. En primer lugar, se constató la existencia de un público compuesto por sectores sociales altos y bajos que demostró estar dispuesto a observar y pagar un espectáculo en la calle, así como asistir a un evento previamente programado y con taquillas de alto precio. Cabe recordar que también se dio el caso de una censura hacia un circo local. Luego, desde el contacto institucional con el circo, se observaron varias denuncias de periodistas y cirqueros contra las alzas de los impuestos hacia este tipo de compañías, por las restricciones que dificultaban la presentación del circo y los decretos que desfavorecían comercialmente la ubicación de la empresa. En oposición a esto, se contó con la asistencia de líderes políticos a la carpa, presencia del circo en eventos institucionales, y hasta el clero otorgó su bendición al *Circo Oskardy*, la misma empresa que fue censurada en la ciudad.

Por último, en ideas y expresiones literales de los periodistas locales se pudo notar un aprecio y un conocimiento sobre el circo en general. En tales concepciones también se hallaron indicadores de aquella universalidad del circo. Así, elementos como la percepción negativa de las artes circenses desde algunos sectores sociales y su utilización como analogía al desorden y a lo marginal; la concepción de la tristeza y del dolor como característica innata del payaso e incluso del circo, así como la supuesta inmortalidad del circo y su carácter de agente de entretenimiento para todas las edades, es decir, para un público universal.

En varias oportunidades se hizo relación a aspectos circenses actuales, tanto locales como internacionales, en aras de demostrar que aquellas relaciones y continuidades entre las prácticas “pre-circenses” hasta su consolidación como circo moderno, se hicieron notorias en Medellín durante la época del sesenta del siglo pasado, e incluso permanecen hasta la actualidad. Pese a las ofensivas institucionales contra el circo, emprendidas desde décadas tempranas del siglo XX, las “prácticas circenses” se prolongaron en el tiempo y como es debido, han sufrido sus procesos de apropiación. Incluso últimamente el espectáculo circense está retomando popularidad entre sectores de la ciudad.

Para finalizar, cabe corroborar que la década del sesenta es señalada entre algunos autores y la comunidad circense nacional como “la época dorada del circo en Colombia”. Aparte de que el espectáculo manifestó una presencia especial en la ciudad en relación a tiempos pasados, no se trató solo del aumento de visitas de circos extranjeros o de una

ampliación de las “prácticas circenses”, también hubo una proliferación de artistas y compañías locales, una construcción de un mercado local con contactos internacionales y la consolidación de una audiencia heterogénea. En última instancia, una filtración del circo en la cultura de la ciudad y de la cultura de la ciudad dentro del universo circense.

## **Glosario**

**Aeronauta:** piloto de una aeronave. Esta fue una práctica inventada en Francia en el siglo XVIII que consiste en la suspensión en un globo aerostático combustionado por humo o gas.

**Ágil:** también reconocido como volante, es todo aquel cirquero que ejecuta destrezas en suspensión aérea, bien sea a través de una percha, un trapecio o cuerpo a cuerpo, entre otros. Siempre actúa en compañía de una base, un cirquero, por lo general más grande y más fuerte que el primero

**Antipodismo:** disciplina que consiste en hacer malabares y equilibrios con los pies y con las manos, pero en su mayoría con las extremidades inferiores, con diferentes tipos de

objetos. El antípoda puede estar en el piso o en una mesa para antipodio en la que descansa su espalda y mantiene sus pies de manera vertical.<sup>438</sup>

**Augusto:** también denominado *toni*, este es el reconocido payaso de nariz roja, Personaje que heredó el vestuario y el maquillaje grotesco del bufón, así como su humor rebelde, crítico y su supuesta ingenuidad.<sup>439</sup>

**Báscula:** aparato que se parece al balancín o sube y baja de los parques infantiles. Este impulsa a los acróbatas brindándoles altura suficiente para ejecutar saltos mortales, pirámides humanas, subir a las perchas, entre otras posibilidades. Es operado por voladores, receptores, vigilantes y pujadores.<sup>440</sup>

**Base:** acróbata que se encarga de sostener, impulsar, recibir y cuidar al ágil, bien sea desde el piso o desde un aparato. También es reconocido como portor.

---

<sup>438</sup> Venero 305.

<sup>439</sup> Fo 361.

<sup>440</sup> “Báscula”, <http://cargocollective.com/circo/disciplinas>.



**Circo criollo:** género circense inventado en Argentina a finales del siglo XIX. Consistió en una mezcla del circo moderno con una representación teatral, a manera pantomima circense. Este redujo los volatineros, omitió los fenómenos y aumentó las representaciones dramáticas, así como los números de coraje, habilidad y osadía.<sup>441</sup>

**Clown:** término inglés que denota al payaso de la cara blanca, este representa seguridad en sí mismo y supone ser más listo que el de la nariz roja, por lo general salen juntos a escena.<sup>442</sup>

**Contorsionismo:** disciplina que consiste en estirar al máximo, realizar torsiones y asumir posturas poco comunes con el cuerpo.<sup>443</sup>

**Cubiletero:** personaje que realiza juegos de mesa, generalmente de apuestas, con un cubilete, vaso o recipiente con el que esconde objetos.

---

<sup>441</sup> Campos 152, 153.

<sup>442</sup> Campos 237.

<sup>443</sup> Venero 307.

**Ecuyerè:** galicismo con el que se reconoce al jinete que realiza ejercicios ecuestres combinados con la danza y la acrobacia sobre un caballo en movimiento. Esta disciplina ha sido y continúa siendo practicada generalmente por mujeres.<sup>444</sup>

**Entrada:** intervención que se realiza en los entretiempos de cada número circense, por lo general es ejecutada por payasos.

**Estatuismo:** disciplina que consiste en permanecer inmóvil durante mucho tiempo en una misma posición, semejando ser una estatua.

**Faquirismo:** actividad que para los más ortodoxos no hace parte del circo pero que ha estado presente desde tiempos remotos. Consiste en la exposición del cuerpo a circunstancias peligrosas bien sea con fuego, vidrios, clavos, dagas, espadas, hornos u otro tipo de elementos para mortificar al faquir, su practicante.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> Armiñan 26.

<sup>445</sup> Venero 310.

**Freak:** anglicismo con el que se conocen las personas con todo tipo de deformaciones físicas que han hecho parte del espectáculo circense.<sup>446</sup>

**Funambulismo:** disciplina que consiste en la ejecución de equilibrios, destrezas y acrobacias en diferentes tipos de cables, cintas y cuerdas.

**Icarismo:** Esta actividad hace parte del antipodismo, la diferencia consiste en que los objetos son remplazados por una persona que hace las veces de ágil o volante, mientras el que está en el piso actúa como base.<sup>447</sup>

**Mnemotecnia:** Método que consiste en la creación de métodos para almacenar mucha información en la memoria y de esta manera encriptar mensajes a través de otras palabras, entre otras cosas. Ha sido utilizada en los circos y catalogada como “mentalismo”

**Percha:** disciplina heredada del extremo oriente, es una mezcla de fuerza, equilibrio y habilidad. Un cirquero base sostiene una vara en la cual un volador realiza destrezas. Puede variar el tamaño, el material y los acabados de la vara.

---

<sup>446</sup> Eguizábal 301.

<sup>447</sup> Eguizábal 228.

**Picadero:** lugar donde tradicionalmente se han adiestrado caballos, la invención de Philip Astley también heredó el nombre de su mayor influencia, el volteo ecuestre<sup>448</sup>.

**Pulsadas:** conocidos como olímpicos desde los juegos romanos, disciplina que consiste en la ejecución de posturas, contorsiones y movimientos entre un acróbata base y volador, solo con el uso de sus cuerpos.<sup>449</sup>

**Regurgitación:** aunque menos común, el acto de expulsar por la boca un alimento no digerido también ha hecho parte del repertorio circense.

**Saltimbanqui:** término italiano que significa: “los que saltan el banco”. El banco es escenario improvisado que desde la antigüedad instalaban los trashumantes para presenta su *show* en las plazas.<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> Villarín 96.

<sup>449</sup> Eguizábal 228.

<sup>450</sup> Mauclair 9.

**Tournée:** galicismo que se filtró en el circo con su significado literal: tour o más preciso, gira circense.<sup>451</sup>

**Troupe:** término que el circo mundial adoptó literalmente del francés: tropa o compañía circense.<sup>452</sup>

**Volteo:** deporte ecuestre que consiste en realizar suertes y acrobacias en el lomo de un caballo que conserva un movimiento circular. Es una de las influencias de más peso del circo, no sólo por los caballos sino porque definió la dimensión del ruedo.

---

<sup>451</sup> Eguizábal 54.

<sup>452</sup> Eguizábal 54.

## **Fuentes y Bibliografía**

### **1. Fuentes Manuscritas**

Medellín

#### 1.1 Archivo Histórico de Medellín

Fondo Alcaldía, Sección Solicitudes y Comunicaciones

Fondo Radioperiódico Clarín.

### **2. Periódicos y revistas**

#### 2.1 Sala de Prensa, Universidad de Antioquia

*Las Novedades* (Medellín) 1894.

*El Medellín* (Medellín) 1901.

*El Colombiano* (Medellín) 1913, 1940, 1955, 1963, 2011

*El Diario* (Medellín) 1959-1972.

*El Correo* (Medellín) 1960-1971, 1973.

## **2.2** Colección Patrimonio Documental, Universidad de Antioquia

*Sábado* (Medellín) 1921, 1922.

*La Hoja* (Medellín) 2002.

## **2.3** Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT

Colección Archivos Históricos

Fondo Ricardo Olano (1847-1947)

*Tangarife Hermanos Bros Circus* (Medellín) 1961,1962, 1964, 1966, 1968, 1983.

## **2.4** Google Académico

*El Peruano* (Perú) 1858.

## **3. Entrevistas**

José Dagoberto Chavarro (Comunicación personal, 26 de octubre, 2018)

Fabián Cortés (Comunicación personal, 8 de Junio, 2019)

Javier Alonso Gómez Acevedo (Comunicación personal, 28 de Febrero, 2019)

Pedro López (Comunicación personal, 8 de Junio, 2019)

Omar Parra (Comunicación personal, 26 de Octubre, 2018)

#### **4. Fotografías**

Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Antioquia

#### **5. Filmografía**

Waldekranz R. (productor). Bergman, I. (director). (1953). *Gycklarnas afton*. [cinta cinematográfica]. Suecia: Sandrew Produktion.

DeMille, C. B., Silcox H. (productores) y DeMille C. B. (director). (1952). *The greatest show on earth*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



## **6. Iconografía**

Gustave Doré, “Les Saltimbanquis” (Óleo sobre lienzo: 224 x 184 cm) 1874. Museo Roger Quilliot, Clermont Ferrat.

Georges Pierre Seurat, “Cirque” (Óleo sobre lienzo: 180 x 148 cm) 1891. Museo de Orsay, París.

## **7. Bibliografía.**

### **7.1 Fuentes publicadas**

Bry, T. (1992). *América 1590-163*. Madrid: Ediciones Siruela.

Cordovez Moure, J. M. (1899). *Reminiscencias. Santafé y Bogotá*. Bogotá: Librería Americana.

Gónima, E. (1909). *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejeces* (Medellín: Tipografía de San Antonio.

Gaviria, J.A. (1923). *Circo España. Medellín República de Colombia*. Nueva York: Propaganda comercial,

Restrepo Uribe, J. (1966). *Medellín Futuro. Crónica Municipal Medellín Colombia*. Medellín.

Castrillón, W. (1966). *El proceso industrial de Medellín. Crónica Municipal Medellín Colombia* (Medellín: Concejo de Medellín).

## 7.2. Libros

Álvarez Morales, V. (1996). Poblamiento y población en el valle de Aburrá y Medellín, 1541-1951. En Melo, J.O. (Ed). *Historia de Medellín*, T.1. Medellín: Suramericana de Seguros.

Armiñán, J. (2014). *Biografía del circo*. La Rioja, España: Pepitas de calabaza.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Campos, A. M. (1939). *Los payasos, poetas del pueblo. El circo en México*. México: Botas.

Castagnino, R. H. (1969). *El Circo Criollo. Datos y documentos para su historia. 1757 – 1924*. Argentina: Plus Ultra.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Díez, G. F. (2013). *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Dobb, M. (1971). *Estudio sobre el desarrollo del capitalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eandi, V. (2008). El actor medieval y renacentista. *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue.
- Eguizábal, R. (2012). *El gran salto. La sombrosa historia del circo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Escobar Calle, M., Sierra Jones, A. (2007). *Circo Teatro Girardot*. Medellín: Fundación Ferrocarril.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Barcelona: Hiru.
- Forero, G. A. (2012). Memo-Ría de un viejo payaso. En Ministerio de Cultura (Ed). *Ensayos sobre el arte contemporáneo* (pp. 127-157). Bogotá: Ediciones Uniándes.
- Gazeau, A. (1995). *Historia de Bufones*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Jando, D. (2016). Los orígenes del circo en el mundo. *The Circus*. En D. Noel (Ed). Barcelona: Taschen, 2016.
- Jané, J., Minguet, J. M. (2006). Por una poética del riesgo. *Circo contemporáneo catalán. El arte del riesgo*. Barcelona: Triangle Postals.
- Lamus Obregón, M. (1998). *Teatro en Colombia 1831-1886*. Bogotá: Editorial Ariel.
- Latorre Mendoza, L. (1972). *Historia e historias de Medellín*. Medellín: Ediciones Tomás Carrasquilla.
- Mauclair, D. (2003). *Historia del circo. Viaje maravilloso alrededor del mundo*. San Salvador: Editorial Milenio.

- Muñoz, H. F. (1981). *Un pueblo con infierno y cielo: monografía*. Medellín: Editorial Universo.
- Naranjo, G., Villa, M. I. (1997). *Entre luces y sombras. Medellín: espacio y políticas urbanas*. Medellín: Corporación Región.
- Ochoa, L. (1984). *Cosas viejas de la villa de la Candelaria*. Medellín: Colección Autores Antioqueños.
- Ospina, E. L. (1974). *Una vida al aire libre. Reseña del Club Campestre de Medellín*. Medellín: Club Campestre de Medellín.
- Ricaurte J. A. (2011). *Vasco-Navarros en Antioquia (1890-1970). Una aproximación a la historia de migrantes, religiosos y exiliados*. San Sebastián: Eusko Jaularitzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.
- Ruiz Aguilar, J. L., Ramírez Hernández, H. (2013). *Segunda caracterización del Circo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- S.a. (2011). *Caracterización de la población circense en Colombia. Documento de caracterización del sector circense*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.
- Toro, C. (1991). Medellín: desarrollo urbano, 1880-1950. En Melo, O. M. (Ed). *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Toro, C. (1991). El teatro en Antioquia. En Melo, O. M. (Ed). *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.

S.a. Del siglo pasado al nuevo Circo España. J. Vega Bustamante (Ed.), *La Macarena Cincuentenaria. Historia taurina de la Villa de la Candelaria y de los circos de Medellín hasta la morisca Macarena*. Medellín: Editora Nacional.

Venero de la paz, H. (2016). *El Círculo mágico: orígenes del circo en Cuba 1492-1850*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2016.

Villarín G. J. (1979). *El Maravilloso Mundo del Circo*. Madrid: Ediciones Nova.

Viyuela, P. (2006). *Bestiario del circo. El vientre de la carpa*. Madrid: Página libros de magia.

Yepes Londoño, M. (1996). Teatro y artes representativas de Medellín. En Melo, O. M. (Ed). *Historia*. Medellín: Suramericana de Seguros.

### **7.3 Tesis**

Herrera Atehortúa, C. (2005). *Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890 – 1950* (tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia.

Herrera Duque, D A. (2007). *De nadaístas a hippies. Los jóvenes rebeldes de Medellín en el decenio de 1960* (tesis de pregrado). Universidad de Antioquia.

Ortiz Grandas, S. M. (2013). *La historia del circo Egred Hermanos de Colombia* (tesis de licenciatura). Universidad Pedagógica Nacional.

Silva, E. (1996). *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX* (tesis de Maestría). Universidade Estadual de Campinas.

#### 7.4 Artículos de Revistas

Brigitte, B. (2009). El circo ¿Mezcla de géneros?. *Folios*, (29), p. 63-81.

Correa Serna, N. Y. (2006). El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín, 1859-1950. *Historia y Espacio*, (47), p. 41-65.

\_\_\_\_\_. (2017). Obras de teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1950. *Historiello*, 9(17), p. 16-48.

Duque, E. P. (2000). Cine en Medellín. *Territorio Cultural*, (3), p. 73-83.

Enguibarov, Leonid G. (1988). Auto retrato de un payaso. *El Correo de la Unesco*, (1), p. 17-18.

Gómez Lopera, J. C. (2012). Del olvido a la modernidad: Medellín (Colombia) en los inicios de la transformación urbana, 1890-1930. *Historiello* 4(7), p. 112-128.

Herrera Atehortúa, C. (2013). De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910. *Historia y Sociedad*, (24), p. 161-188.

\_\_\_\_\_. (2009) Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894. *Historia y sociedad*, (16), p.113-142.

- Infantino, J. (2013). El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *ILHA. Revista de Antropología* 15(2), p. 277-309.
- Irwin West, M. (1981). A Spectrum of Spectators: Circus Sudiences in Nineteenth-century America. *Journal of Social History*, 15(2), p. 265-270.
- Lamus Obregón, M. (1999). Recuerdo de teatristas olvidados (primeros cuarenta años del siglo XIX). *Litterae* (8), p. 268-295.
- Melo, J. O. (2018). Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización. *Revista de Extensión Cultural* (60), p. 11-28.
- Minghua, H. Las cien diversiones. (1988). Dos mil años de inagotable acrobacia china. *El Correo de la Unesco* (1), p. 8-9.
- Payne, C. A. (1986). Crecimiento y cambio social en Medellín 1900-1930. *Estudios sociales*, 1(1), p. 111-194.
- Picón Lalline, B. (2008). La barraca de feria o los hijos del paraíso. *Pasodegato Revista Mexicana de Teatro*, 6(34), p. 38-42.
- Revolledo Cárdenas, J. (2019). 250 años del circo moderno en América Latina. *Saberes de circo revista digital y colaborativa para el circo chileno* (1).
- \_\_\_\_\_. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Voces y Trazos de Morelos*, (4), p. 13-21.
- Saxon, A. H. (1988). El mayor espectáculo del mundo: los fastos coloniales del circo norteamericano desde P.T Barnum hasta hoy. *El Correo de la Unesco*, (1), p. 31-34.

Serrano Díaz, F. (2008). El Circo Atayde Hermanos. *Pasodegato Revista Mexicana de Teatro* 6(34), p. 28-30.

## 7.5 Referencias virtuales

S.a. (2019). En busca de Domingo el Aeronauta. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. Recuperado de <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/en-la-bnc/en-busca-de-domingo-el-aeronauta>.

S.a. (2019). *Globo de Salvita en 1923*. Matacafe. Recuperado de <http://matacafe.co/globo-de-salvita-en-1923/>

Jando, D. (2019). *Philip Astley*. Circopedia. Recuperado de [http://www.circopedia.org/Philip\\_Astley](http://www.circopedia.org/Philip_Astley).

S.a. (2019). *John Bill Ricketts Biography and Facts*. Recuperado de <http://www.historyofcircus.com/circus-origin/john-bill-ricketts/>

S.a. (2019). *Entre risas y máscaras*. Colombia: Proimágenes Colombia. Recuperado de [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=41](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=41)



- Revolledo Cárdenas, J. (2019). *250 años del circo moderno en América Latina*. Chile: Saberes de circo. Recuperado de <http://www.saberesdecirco.com/saberes/250-anos-del-circo-moderno-en-america-latina/>
- S.a. (2019). *The story of circus*. Recuperado de <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-circus>
- S.a. (2019). *Entre risas y máscaras*. Colombia: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Recuperado de <https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=183004>
- Alegre Garcia, S. (2019). *La danzarina del museo Egipcio de Turín*. Amigos de la Egiptología. Recuperado de <https://egiptologia.Com/la-danzarina-del-museo-egipcio-de-turin/>
- Sheldon, N. (2019). *September Roman Festivals: The Ludi Romani*. History and archeology online. Recuperado de <https://historyandarchaeologyonline.com/september-roman-festivals-the-ludi-romani/>
- S.a. (2019). *Arte contemporáneo*. España: Arte España. Recuperado de <https://www.artespana.com/georgesseurat.htm>.
- Álvarez Morales V., León Vargas, K. (2019). *Alejandro Echavarría Isaza*. Medellín: Cámara de comercio de Medellín. Recuperado de <https://www.camaramedellin.com.co/cultura-camara/100-empresarios/alejandro-echavarría-isaza>
- S.a. (2019). *Álbum de recortes*. Colombia. Recuperado de <https://www.domingoelaeronauta.Com/album-de-recortes/#lightbox/7/>

## **8. Canciones**

Magaldi, A. (1928). LA muchacha del circo. [Disco Compacto Shellac]. Argentina: Victor Talking Machine Co.