

biblioteca plural

Circo en Montevideo:
el arte
y los artistas circenses
en la contemporaneidad

Virginia Alonso Sosa



CIRCO EN MONTEVIDEO:
EL ARTE Y LOS ARTISTAS CIRCENSES
EN LA CONTEMPORANEIDAD

Virginia Alonso Sosa

CIRCO EN MONTEVIDEO:
EL ARTE Y LOS ARTISTAS CIRCENSES
EN LA CONTEMPORANEIDAD

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

© Virginia Alonso Sosa, 2016

© Universidad de la República, 2018

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1552-4

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	9
TENTATIVA DE EQUILIBRIO EN EL DESEO DE DESEQUILBRARSE.	
UN PRÓLOGO PARA VIRGINIA ALONSO, <i>Alexandre Fernandez Vaz</i>	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. HISTORIAS DE CIRCO	19
1.1 El circo entre antiguos y modernos	20
1.2 Popularización y tradicionalización	24
1.3 El Río de la Plata. Los circos tradicionales y criollos del país	28
1.4 Declinación de los circos criollos y surgimiento de nuevas formas	31
1.5 Las nuevas formas de aprender y hacer circo. El nuevo circo o circo contemporáneo	36
CAPÍTULO 2. NUEVAS FORMAS DE CIRCO EN MONTEVIDEO	41
2.1 Tomar contacto. Las continuidades desde el teatro	42
2.2 Protagonistas y testigos. Se reinstala la práctica circense en el país: historias de malabaristas, acróbatas y <i>clowns</i>	46
2.3 Nuevos espacios, nuevas actuaciones en la ciudad	49
2.4 Entre experiencia singular y contexto general	56
2.5 ¿Cómo se convierten en artistas de circo? Cuestión de aprendizajes	58
2.6 Entre <i>pioneros</i> y <i>novatos</i>	69
CAPÍTULO 3. SER ARTISTA DE CIRCO EN MONTEVIDEO.	
ENTRE ESTILOS Y ESPACIOS DE TRABAJO	75
3.1 ¿Y qué es ser un artista de circo?	75
3.2 Vivir del circo. Entre independencia y supervivencia	80
3.3 ¿Cuáles son las proyecciones de estos artistas?	101

CAPÍTULO 4. ARTE, CUERPO Y TÉCNICA	103
4.1 La definición del arte por la técnica. Centralidad de la técnica corporal en las disciplinas circenses.....	103
4.2 El cuerpo del circo. La ambivalencia entre la liberación y la naturaleza dominada	107
4.3 El entrenamiento. O la administración rigurosa de un capital corporal. Técnica como cuidado del cuerpo, salud y seguridad.....	109
4.4 Cuestión de medios y fines. Cuando el asombro de la técnica no es suficiente.....	111
4.5 Una vez más: la ambivalencia de la técnica corporal.....	117
CAPÍTULO 5. LOS PROCESOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN. EL CIRCO EN LAS POLÍTICAS EDUCATIVAS Y CULTURALES DEL PAÍS.....	121
5.1 Visibilidad, crecimiento y reconocimiento.....	121
5.2 El circo en la órbita estatal. Relacionamiento con ámbitos culturales y educativos	123
5.3 Ambigüedades entre la autogestión y los apoyos. O retomando la tensión autonomía-heteronomía.....	128
CONSIDERACIONES FINALES.....	133
BIBLIOGRAFÍA.....	137

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Tentativa de equilibrio en el deseo de desequilibrarse. Un prólogo para Virginia Alonso

Es con placer que escribo estas pocas palabras para abrir el libro de Virginia Alonso, luego de haber discutido con ella diversos aspectos sobre la investigación que le dio origen, inclusive en la condición de evaluador de su trabajo de tesis de maestría presentado hace poco más de dos años. Trabajo singular y completo, que se propone demarcar un campo de estudios en el Uruguay.

¿Qué decir al respecto?

Es de la fuerza de las tensiones y de la potencia de las contradicciones que emergen las páginas que a continuación el lector tendrá el placer de recorrer. Dedicado al circo, y no obstante, moviéndose sobre un picadero de arenas movedizas, este libro se edifica enfrentando una imposibilidad que se coloca ya de antemano: ¿Cómo tratar las artes del cuerpo por medio del discurso escrito? ¿Cómo hacer esa traducción de una forma que consiga a la vez ser justa e inteligible? Y sobre todo ¿Puede el circo erigirse sobre un terreno inestable?

La respuesta podría ser sí, y es justamente de un suelo no muy firme que se erige la comedia-tragedia popular que es el circo. El camino diseñado por Virginia es, entonces, otro, distinto de las ideas que buscan la rigidez de las grandes pretensiones, y no por eso deja de presentar solidez argumentativa y fuerte material que corroboran sus sentencias. De cualquier forma, la autora de este bello trabajo renuncia a mostrar en lenguaje escrito lo que el cuerpo sabe hacer, pero que tal vez no sepa decir, para construir un texto. De este modo, acepta los riesgos de la distancia y de su nuevo ropaje que, en vez de disolver su objeto de estudio, lo reconstruye sobre otras bases. El texto asume y no asume, a la vez, el punto de vista de los objetos y de los sujetos que construye en su narrativa.

Tal reconstrucción es, sin embargo, inevitablemente anacrónica. Al final ¿qué habría más fuera de moda que hablar del circo, práctica medieval, retomada por los románticos y en vías de extinción en los tiempos actuales? Sí, es en ese anacronismo que el trabajo encuentra buena parte de su fuerza. Ese anacronismo quiere decir actualidad. Sin embargo, no se trata de abordar las prácticas circenses en abstracto o en su generalidad, incursiones estas que serían poco capaces de decir algo sobre la experiencia de sus sujetos. Es del circo en Montevideo, del nuevo circo, aquel que nos es contemporáneo, que trata la cosa.

Es, por tanto, sobre un territorio y un tiempo que Virginia nos habla. Eso incluye su propio lugar de habla, interesado porque se encuentra inmiscuido en el movimiento de realización del circo en el Montevideo de hoy y de por lo menos quince años hacia atrás. Sujeto que subjetiva su práctica de investigación, la autora también se somete a los riesgos (esa parte esencial de las artes circenses, de suave equilibrio y concentrado desequilibrio, aprendizaje de dejarse perder en la entrega del cuerpo a su propio destino). Habla con sus pares, sistematiza los

fragmentos en el esfuerzo de una síntesis que el propio objeto no tolera del todo. Entre ciencia y arte, se equilibra como puede.

El circo de Virginia —de Montevideo, de Uruguay, de lo contemporáneo— es hecho de una tradición, y a su vez de la ruptura con ella. No son las mismas las formas de transmisión de sus saberes, antes y ahora, tampoco los que se tornan circenses siguen viniendo de familias que cultivaban, de generación en generación, el oficio. Es el viejo circo en la forma que lo recupera, pero que le es distante al no realizarse siempre bajo la lona, sino en la calle, sobre el pasto. Exige, con eso, que el cuerpo se mezcle con el cemento de las plazas y de las fachadas grises, pero también con la naturaleza producida de los parques y jardines. El cuerpo acróbata y equilibrista es también naturaleza que se humaniza, al ser dominado por una técnica que no le puede ser otra cosa que extrañeza, aunque familiar —un *Unheimlich*, enseña Freud— porque sin tal artificio no llegaría a ser cuerpo.

Se coloca entonces una problemática irrenunciable en la reflexión de la autora, una obstinación que le persigue: la relación entre técnica y mimesis, las posibilidades que la primera presenta para la constitución del arte (artefacto, artificio, artesanía del cuerpo, tal vez), en la medida en que no atrofia su potencia expresiva —al contrario, la multiplica. Tensión irreconciliable esa que forma el arte, tensión que viene de los antiguos, aquellos que nos enseñaron a desconfiar de la representación, pero también a dignificarla. Tensión que se densifica al darse en el cuerpo, sujeto-objeto del mismo movimiento, materia a ser destruida para que se torne material a ser compuesto en gesto fuerte, bello, grotesco, delicado.

Los artífices de los que nos habla Virginia son muchos, aunque no sean excesivos. Trabajan con el cuerpo, son espectáculo de sí y de los otros, enseñan, transmiten, son colectivos que no dejan de hacer una gestión de sí mismos, equilibrándose (una y otra vez más) entre políticas de resistencia y de conformismo.

Que el enfrentamiento activo de este libro sea tan placentero y desafiante para cada lector como lo fue para mí. Entonces, que cada uno se mimetice con el texto, dejándose llevar por la lectura y por lo que ella expresa de las condiciones del presente. El tema es el circo contemporáneo, pero lo que está en juego es la propia vida cualificada, o no, en la forma de técnica, expresión, virtuosismo, espectáculo, dolor, goce. O sea, el tiempo que nos cabe vivir.

Alexandre Fernandez Vaz

Isla de Santa Catarina, febrero de 2018

Introducción

Este libro recoge los resultados de la investigación titulada «Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad». Ella se desarrolló en el marco de la maestría en Ciencias Humanas, opción Antropología de la Cuenca del Plata de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República y estuvo orientada por el Dr. Nicolás Guigou.

La investigación se ancla a su vez en el Instituto Superior de Educación Física a partir del impulso generado en el grupo de investigación Cuerpo, Educación y Enseñanza coordinado por el Dr. Raumar Rodríguez Giménez a quien le debo gran parte del estímulo y el apoyo para esta tarea.

El propósito de este libro es indagar en la temática del arte contemporáneo desde una perspectiva antropológica, específicamente en el circo y su dinámica entre las artes escénicas del Uruguay desde finales de los años noventa del siglo pasado, donde se evidencia un proceso de crecimiento y consolidación que llega hasta el presente.

En las últimas dos décadas, Montevideo viene siendo testigo de una nueva y particular visibilidad de artistas circenses en espacios inéditos para este tipo de práctica. Artistas que, a diferencia de los predecesores en el género, no provienen de familias de circo que transmiten sus saberes al interior del núcleo familiar, sino que buscan esta formación en el intercambio con otros artistas generalmente extranjeros.

Esta nueva forma de hacer circo se ha ido inscribiendo con los años en el paisaje de la ciudad, haciendo de plazas, parques, fachadas de edificios y espacios clandestinos, su escenario. Es heredera de una tradición antiquísima dentro de las prácticas corporales de la humanidad, pero marca a su vez importantes rupturas con las formas precedentes. Esto se evidencia con más fuerza en la formas de transmisión de los saberes implicados, en la dinámica laboral, en los espacios de presentación, en la inserción en el ámbito de las políticas culturales, en las formas de organización de los colectivos, en la institucionalización y la autogestión o el vínculo artístico con otros países.

Este libro pretende abordar el tema del circo a partir de su creciente visibilidad en los espacios urbanos capitalinos, estableciendo un contacto cercano con los artistas implicados en este movimiento. Intenté comprender cómo el circo se coloca nuevamente en la escena, qué continuidades y rupturas se establecen con formas anteriores, quiénes son sus protagonistas, cómo se organizan los colectivos de artistas, qué significa ser artista de circo en el contexto uruguayo y cómo se desarrolla la dinámica laboral, cómo se aprenden estas técnicas complejas y qué particularidades hay allí donde el cuerpo se expone en una escena donde el riesgo es constitutivo.

Se trata de un trabajo etnográfico realizado con un grupo de artistas implicados en este movimiento, que estuvo atravesada a su vez por la experiencia de inserción en la dinámica analizada ya que he formando parte de un colectivo artístico durante los últimos quince años. Procuré para esto hacer dialogar los relatos de los artistas con el contexto económico, social, cultural y político en el que se inscriben y se relacionan estas prácticas discursivas teniendo siempre presente la relación entre el punto de vista particular y lo estructural. Las acciones de los sujetos no pueden comprenderse fuera de la coyuntura histórica y cultural que las hace posible, pero tampoco se limitan a ella.

Dentro del grupo de artistas entrevistados se encuentran los responsables de la gestión de espacios de enseñanza y presentación de obras, integrantes de grupos de artistas donde predomina el trabajo colectivo (tanto en las creaciones, en los ensayos y en el desempeño laboral), artistas que en solitario viven de este arte desempeñándose de muy diversas maneras en distintos ámbitos, directores de recientes creaciones, fotógrafos que en los últimos años han centrado su trabajo en el registro de espectáculos de circo y creadores escenográficos especialistas en instalaciones aéreas y seguridad. Varios se desempeñan también como docentes, y son en gran parte responsables del crecimiento y la difusión de la disciplina en su efecto multiplicador y transmisor: de los primeros grupos de alumnos se han formado nuevos colectivos artísticos.

Vale aclarar que si bien el trabajo de campo se remite a Montevideo, no es posible hablar de Montevideo como un espacio específicamente delimitado del país. Mi trabajo indaga en temas de políticas culturales y en este aspecto podemos decir que no hay políticas departamentales sino que cualquier política es nacional. De esta manera asumo que el contexto lo constituye la pesquisa.

Los relatos recogidos nos hablan de historias de jóvenes que realizan esfuerzos cotidianos por desarrollar un campo artístico en un sector que cuenta con poco apoyo por parte de las políticas culturales. Nos hablan de nuevos trayectos en busca de formación y profesionalización, de caminos que se van haciendo con escasos referentes y antecedentes.

Estos relatos de un pequeño grupo de la ciudad ponen en evidencia, sin embargo, varias cuestiones de la historia del país ya sean económicas, culturales o políticas, como el valor del trabajo artístico, el apoyo institucional hacia el arte y la cultura, el prestigio social del circo o el perfil de los jóvenes que se dedican a esta disciplina. La experiencia, si bien individual y subjetiva, no puede estar fuera de la historia.

Cabe destacar también que la invitación al relato obligó a los entrevistados a poner en palabras, a objetivar, a secuenciar un cúmulo de acciones vividas de forma espontánea y asistemática. Funcionó como un llamado a desnaturalizar la experiencia y componer fragmentos de una historia individual y colectiva. Composición relativa si asumimos el fracaso de la posibilidad de los sujetos de dar cuenta de la totalidad de la cultura a la que pertenecen por el solo hecho de pertenecer. Estas expresiones no pueden ser sino siempre fragmentarias y

parciales, pero no por eso menos importantes para nuestro acercamiento hacia aquello que queremos comprender. Tener presente la fragmentación de todo discurso, vale tanto para mi lugar de inmersión (anterior al de la investigación), para el de los artistas y para el que ocupé temporalmente durante el desarrollo de esta tesis.

En el trabajo etnográfico, todo relato es importante en la medida en que desde nuestro lugar de investigadores podamos poner a conversar esas historias mínimas con contextos más amplios, con dimensiones históricas, sociales, políticas, culturales, dialogando entre lo personal y lo social, entre la biografía y la historia.

Mi experiencia en la dinámica circense estuvo presente durante todo el recorrido como un sostén que ayudó a dar sentido a la obra en sí, al espectáculo que se monta en un tiempo y un espacio determinado, con un principio, un desarrollo y un fin claramente delimitados como es el de este libro.

Este trabajo se plantea como un relato sobre otros relatos, sobre aquellos que los artistas de circo elaboran sobre sí y su cultura, y sobre la referencia a las propias obras que son montadas en una escena aceptada por todos quienes asisten al espectáculo. Aquí la magia del circo se despliega en toda su intencionalidad, la ilusión en el relato es deliberadamente buscada y lo fantástico del lenguaje es su impronta más significativa. Claro, no siempre es tan evidente que lo performático no termina allí donde se apagan las luces y comienzan los aplausos.

El texto se organiza en 5 capítulos finalizando con un último apartado de síntesis y consideraciones finales. En el primer capítulo realizo un recorrido histórico desde el surgimiento del circo como espectáculo moderno para comprender los procesos que este arte atraviesa hasta llegar a nuestros días. Analizo su conformación artística dentro de la tradición de las culturas populares y el romanticismo del siglo XIX, la llegada al Río de la Plata en su forma de circo criollo, su posterior decadencia y el surgimiento de nuevas formas de hacer circo.

El segundo capítulo introduce y analiza el tema central de esta investigación. A partir del trabajo etnográfico intento dar cuenta del fenómeno del circo en la contemporaneidad montevideana. Repaso el surgimiento de nuevas modalidades circenses denominadas «nuevo circo» o «circo contemporáneo», el vínculo de los artistas que reinstalan la práctica con otras artes, los primeros grupos, espacios y actuaciones y las formas de aprendizaje de técnicas nuevas en el país. Intento analizar, a su vez, el lugar que esta disciplina ocupa en el escenario del arte y la cultura del Uruguay de la posdictadura hasta la actualidad y cómo las transformaciones económicas, sociales y culturales colocan nuevamente al arte circense como una posibilidad artístico-profesional para los jóvenes desde finales de los años noventa.

En el tercer capítulo abordo la relación arte-trabajo. Planteo la pregunta sobre el significado de ser artista de circo y las estrategias laborales que los sujetos desarrollan. Aparecen referencias a la dependencia/independencia del trabajo en función con el Estado y las distintas formas de lo laboral (contrataciones,

trabajo callejero, autogestión en la exhibición en el circuito de salas). Por último analizo cómo la enseñanza de la disciplina ha pasado a ser una importante fuente de trabajo a partir de la creciente demanda de docentes en diversos ámbitos y dejo planteadas algunas de las proyecciones de estos artistas en cuanto a su desarrollo artístico-laboral en nuestro contexto.

El capítulo cuatro profundiza en la dimensión más característica de la disciplina: la técnica corporal. Analizo aquí el lugar que se le da a la técnica en el lenguaje de esta disciplina, el carácter ambivalente de esta forma de dominación del cuerpo —necesaria, constitutiva y constituyente del arte— y el lugar de medio/fin que los artistas colocan en esta dinámica. El lugar que ocupa el despliegue técnico a menudo se expresa como contrapuesto a factores expresivos-creativos generando diferenciaciones en los estilos de hacer circo y en las formas de recepción y jerarquización de las creaciones.

En el quinto y último capítulo realizo un recorrido por los procesos de institucionalización del circo luego de dos décadas de crecimiento y visibilidad. Esto ha generado la vinculación del campo a la órbita del Estado a través de algunas políticas culturales y de su inclusión como contenido obligatorio de enseñanza en la escuela primaria. Este acercamiento hacia lo estatal actualiza en los artistas una vieja problemática: la ambigüedad entre el trabajo independiente, autogestionado y la posibilidad de recibir subsidios.

En definitiva, lo que intento analizar es cómo mucho de lo exótico del circo, tamizado por las particularidades de la escena contemporánea, se acomoda, cada vez con mayor naturalidad en nuestros espacios cotidianos y en las butacas de las más importantes salas del país. Esto responde a una historia general del campo circense, inserto en un contexto cultural global, y a una historia particular de los jóvenes que desde la década de los noventa se insertan en la dinámica de estas prácticas. Comprendiendo que si bien se trata de un proceso global, no pierde relevancia el contacto con los procesos y sujetos que particularizan las expresiones artísticas desde el lugar en el que se encuentran.

Esta nueva forma de hacer circo no ha pasado a ser aún objeto de estudio académico por parte de las ciencias sociales y humanas en el Uruguay, y son escasos los antecedentes de trabajo sobre el tema para esta investigación que vengo desarrollando¹. Se trata por lo tanto, para Uruguay, de un campo relativamente nuevo tanto a nivel artístico —en donde las creaciones son aún pocas y no cuentan con gran difusión— como a nivel de producción de conocimiento.

1 El antecedente más cercano es la investigación etnográfica realizada por Julieta Infantino sobre los nuevos artistas circenses en Buenos Aires, correspondientes a su tesis de Licenciatura (2005) y Doctorado (2011) en Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires. Por su parte, Juan González Urtiaga se ha dedicado a investigar la historia de los circos criollos del Uruguay contando con varias publicaciones al respecto. González forma parte de esta investigación en dos sentidos: a través de su trabajo bibliográfico y conformando el campo como sujeto entrevistado.

Este trabajo no hubiera sido posible sin los maravillosos relatos, tan ricos y apasionados de mis compañeros y amigos cirqueros. Los encuentros nos acercaron de una manera diferente y yo me quedo con sus palabras como un regalo. También quiero agradecer a los compañeros de la línea de investigación Cuerpo, Educación y Enseñanza del Grupo Políticas Educativas y Políticas de Investigación (GPEPI) en Educación Física, que con su lectura hicieron aportes sustantivos para seguir pensando el rumbo del trabajo.

Historias de circo

Podemos ver en el circo una constancia: la transgresión de lo cotidiano para realizar lo que a primera vista parece imposible. Las sensaciones que se despiertan frente a un espectáculo de circo suelen acercarse a aquellas que podemos poner en palabras como miedo, asombro, alegría o fascinación.

El cuerpo en esa escena se despliega en toda su espectacularidad, en lo que tiene de sublime, pero también de grotesco en un espectáculo que apela a lo sensual desde prácticas variadas como la acrobacia, el malabarismo, el equilibrio sobre objetos, la música, el contorsionismo o los payasos. Podríamos decir, junto con ALBINO y VAZ (2011: 5) que el circo es «um jogo com o grotesco, uma brincadeira com as fronteiras entre humanidades e animalidade que causa espanto e riso, por meio do investimento da imaginação realizado sobre esse corpo, seu brinquedo».

La palabra circo, hoy en Montevideo, puede transportarnos a escenarios muy diversos: hacia las grandes caravanas de circos llegados de países cercanos, con sus *trailers* cargados de animales; a las carpas perdidas en pueblos del interior del país generalmente montadas por familias de cirqueros que se ocupan de todas las tareas del espectáculo (vender la entrada, acomodar al público, actuar, vender refrescos en el intermedio); e incluso a la reciente experiencia de haber sido espectador de alguna puesta en escena realizada en los últimos años en la capital. Como expresa claramente uno de los sujetos de esta investigación al recordar su percepción sobre el circo, antes de tomar contacto con el campo desde lo artístico-laboral: «yo no sabía mucho a nivel consciente pero el circo era los semáforos, gorra, espectáculo en la feria y cosas así..., o Beto Carrero que venía una vez por año. Creo que en lo primero que piensa la gente cuando decís circo es en carpa, trapecista, león»¹. Esta diversidad de sentidos se expresa en la práctica del circo desde lo laboral, lo estético o lo conceptual. El circo se conforma desde la heterogeneidad, su configuración como campo artístico sucede a partir de la convivencia en un espacio escénico de técnicas corporales variadas de distinta procedencia. Históricamente se destacan el contorsionismo, las acrobacias, los malabares, el ilusionismo, la doma de animales, la exhibición de fenómenos o la comicidad de los payasos.

La presencia de animales en los números de circo tradicional, las polémicas en cuanto al maltrato, la exhibición de «fenómenos», y los artistas arriesgando su

1 Entrevista a Gabriel Rousserie. Fotógrafo dedicado a la fotografía circense. En 2011 realiza la primera muestra del país sobre esta temática, denominada «Círculo», en el marco del festival de fotografía Fotograma 11. Entrevista realizada en octubre de 2011.

vida, han alimentado cierto imaginario fantástico que sigue produciendo efectos en su percepción, desde el espanto a la fascinación. No es menor el interés que destacados artistas han tenido con el fenómeno del circo dejando valiosas obras que desde distintos lenguajes hablan de este mundo particular. Tal es el caso de Pablo Picasso, Toulouse-Lautrec, Georges Seruat, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Federico Fellini, Charles Chaplin entre otros.

La historia del circo es muy amplia y son muchos los investigadores que se han dedicado a ella. No pretendo aquí dar cuenta de este fenómeno, tan solo me limitaré a presentar el contexto que hace posible al circo llegar hasta nuestros días en sus distintas formas y estilos, para poder indagar luego en las particularidades que presenta esta manifestación en la escena actual montevideana.

Es importante destacar que la mayoría de los trabajos que estudian lo circense en la región lo hacen sobre sus manifestaciones tradicionales, sobre su historia de circos de familia², y son escasas las investigaciones que toman a los nuevos artistas de circo como su objeto de estudio. Como mencioné anteriormente, para el caso de Uruguay no hay antecedentes.

Comenzaré haciendo un recorrido por estas prácticas, que son construcciones que nos remiten en ciertos aspectos al lenguaje de la cultura grotesca de la fiesta popular medieval, según la célebre obra de Bajtin, pero que son a su vez atravesadas por las particularidades de nuestra época en lo que refiere a la tecnificación de lo corporal.

Para comprender los cuerpos del circo en distintos momentos, dejaré planteado un pequeño recorrido que historiza la práctica. Como plantea Soares, «se o corpo é expressão e lugar de inscrição da cultura humana, o espetáculo do corpo, tanto do horrível quanto do belo, oferece-se como um grande acervo de imagens a serem decifradas, de textos a serem lidos» (2000: 12).

1.1 El circo entre antiguos y modernos

Hay consenso entre distintos autores en concebir la acrobacia, el malabarismo o el contorsionismo como expresiones humanas anteriores al propio concepto de «circo» o de «artes del circo». Existen registros históricos y arqueológicos de distintas civilizaciones que datan de más de 3000 años, y que dan cuenta de que estas prácticas constituían su cultura corporal (DUPRAT, 2007; JANDO, 2008; SEIBEL, 1993). De esta forma, muchos de los componentes del circo moderno tienen sus raíces profundas en la historia de los entretenimientos populares: desde los cómicos populares, los juglares, funámbulos o saltimbanquis, hasta la exhibición de animales exóticos que daba cuenta de conquistas de mundos lejanos.

2 En la región se destacan los siguientes trabajos: de Brasil, Regina HORTA DUARTE (1993), Erminia SILVA (1996, 2007), Mario Fernando BOLOGNESI (2003), de Argentina, Beatriz SEIBEL (1985, 1993) y de Uruguay, Juan GONZÁLEZ URTIAGA (2003, 2005).

Un antecedente de este espectáculo lo marcan las *troupes* de la *Commedia dell'arte* que desde mediados del siglo XVI viajan por Europa con presentaciones ambulantes que incluían distintos personajes cómicos. Es interesante la búsqueda de documentos de la época colonial que hace Seibel para el caso argentino, (un proceso similar al de Montevideo) donde desde 1757 hay registros del paso de acróbatas, volatineros, juglares, equilibristas entre otros que recorren el país presentando sus habilidades.

El circo³ y sus volatineros representan en el Buenos Aires colonial una teatralidad que se adapta a diferentes espacios, al aire libre o en locales cerrados, en la Plaza de Toros o en la sala teatral, y que produce variados espectáculos, desde la acrobacia y la comicidad hasta la pantomima, los muñecos o las sombras chinescas, además de los «bailes de la tierra», adaptación de los artistas en gira a las expresiones culturales propias del público. [...] De manera que además de las funciones teatrales en esos períodos, las corridas de toros, el juego del pato y las riñas de gallos, el público porteño cuenta con el asombro, la risa, el temor o la alegría que le proporcionan los esforzados volatineros trashumantes (SEIBEL, 1993: 17).

La palabra circo comienza a distinguir este tipo específico de espectáculo en Francia a comienzos de 1800 retomando la expresión *circus* del latín, ya que es en Roma que se utiliza para referirse por primera vez al lugar donde se realizaran carreras de caballos y carros como forma de espectáculo. *Circus* refiere a círculo, y remite a la forma de la pista de arena destinada a las carreras y demostraciones acrobáticas sobre los caballos, también conocida como «picadero».

Las diferentes disciplinas que en la actualidad asociamos con el circo tienen una historia muy larga y compleja y han tenido distintos significados según las épocas, donde se marca una ruptura fundamental entre la dimensión que estas prácticas asumen para los antiguos y la que hoy tienen desde nuestra mirada moderna.

Hay coincidencia entre los investigadores en situar estas prácticas en la antigüedad bajo un carácter religioso y lúdico, enmarcadas en ritos y festividades.

Na Antiguidade prevaleceu uma noção mítico-religiosa que, dentre outras implicações, ancorava as práticas artísticas, esportivas⁴ e-por que não?- políticas. Essa simbologia não está presente no circo moderno. O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial (BOLOGNESI, 2003: 24).

En síntesis, el lugar ocupado por el mito y por la religión relacionado a la preparación de guerreros, rituales y prácticas festivas, se tornó laico y más específicamente comercial en lo que refiere a las artes del circo, lo que podría

3 Para el período que hace referencia Seibel la palabra circo aún no era utilizada para denominar este tipo de presentaciones.

4 Vale aclarar que existe una larga discusión sobre la noción de deporte. Parte de ella pone en duda que se pueda hablar en sentido estricto de deporte en la antigüedad dado que se lo considera un fenómeno moderno (Cf. ELÍAS, 1995).

comprenderse como parte del proceso de secularización de Occidente en las distintas instancias de la cultura⁵.

El Anfiteatro Astley que se inaugura a finales de la década de 1770, se conforma como la primera pista circular destinada a espectáculos de circo. La novedad que plantea Philip Astley es la de apropiarse de las exhibiciones callejeras y concentrarlas en un recinto cerrado en donde fuera posible cobrar entradas. En el contexto de crecimiento de la burguesía europea se produce la asociación de grupos ecuestres de origen militar⁶ con artistas ambulantes especializados en contorsionismo, acrobacia, manipulación de objetos, magia, entre otras variedades, dando nacimiento a un tipo de espectáculo variado, integrado por múltiples lenguajes (mezcla de drama moral, habilidades físicas, música, comedia y fiesta), desarrollado en un espacio fijo y cerrado en manos de la aristocracia inglesa, dirigido sobre todo a los sectores aristocrático y burgués, alejado en un principio del público que frecuentaba las ferias y las plazas. Se combinaba así una tradición aristocrática del dominio acrobático sobre los caballos con su apropiación por parte de un público burgués en lo que Auguet (en BOLOGNESI, 2003: 35) definirá como una «cumplicidad entre classes».

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el atractivo que despertaba el dominio de los caballos irá perdiendo centralidad y será el despliegue de la destreza corporal lo que irá asumiendo el sentido del espectáculo de circo junto con la exhibición y muestra de dominio de animales exóticos y salvajes. Podríamos decir que el dominio de la naturaleza animal cede paso al dominio de la naturaleza del cuerpo. Esta creciente (aunque no nueva) fascinación del público por estos animales se manifiesta en un contexto de expansión europea por las colonias africanas donde la captura y comercialización abre un negocio de gran rentabilidad y con ello todo un despliegue de domadores y nuevas atracciones para los circos. «Abriam-se as portas para a exploração do exótico [...]. As florestas eram o reino do obscuro e do incerto e elefantes, leões e tigres passaram a ser os símbolos máximos do incógnito que, obviamente, eram dominados pelo explorador europeu» (BOLOGNESI, 2002: 2-3). En ese sentido, el circo es la bisagra entre lo salvaje y lo civilizado, es la forma específica que no se reduce a una ni a otra. A lo salvaje, le induce el progreso que implica el dominio técnico de la naturaleza, a lo civilizado, le recuerda que hay un otro, siempre por civilizar, por humanizar. En algún punto: la forma grotesca de la naturaleza dominada.

5 La tesis de Carl SCHMITT (2009) indica que el Estado no es otra cosa que conceptos teológicos secularizados. Secularización no como desaparición del mundo mágico-religioso, sino como separación de este mundo respecto del Estado.

6 En el contexto de secularización analizado, el rasgo moderno distintivo del Ejército es su profesionalización. Esto explica el carácter de desocupados y jubilados en ausencia de guerras, lo que facilita la inserción en otros rubros, —el circo inglés en este caso—. En Uruguay será hasta 1904 —con la derrota del Ejército de Aparicio Saravia, por parte del Ejército nacional del presidente José Batlle y Ordoñez— que sobrevive una organización del Ejército, propia de lo feudal, basada en el nucleamiento de personas en torno a un caudillo.

Es en estas circunstancias que se adopta una forma de presentar el espectáculo organizado por la sucesión de distintos actos o números, alternando la exhibición y amaestramiento de animales y los números de riesgo con la comicidad de los payasos (personajes cómicos provenientes del teatro isabelino), como forma de distender la tensión provocada por el riesgo que asumen los acróbatas y equilibristas, y conducido a su vez por un maestro de pista que va anunciando y dando unidad a los actos de los distintos artistas.

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres o espetáculo circense adotou a diversidade da arte dos saltimbancos, uma vez que as novas regras de comercialização da economia e da cultura provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um número razoável de artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, engulidores de fogo, etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo (BOLOGNESI, 2002: 1).

El circo, tal como lo entendemos hoy, es, en función de lo analizado, heredero de la fértil cultura cómica y popular del realismo grotesco que ha sido estudiada por Mijail Bajtin en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Esta cultura de lo corporal integrada en un nuevo arte escénico coloca para el siglo XIX al cuerpo humano como factor espectacular: «a matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco» (BOLOGNESI, 2003: 3).

Esta tensión entre lo sublime y lo grotesco como encantamiento primordial de la exhibición corporal es analizada por Soares en su indagación histórica por los monstruos, acróbatas y contorsionistas de calles y ferias desde finales de la Edad Media. Tensión que se traduce en seducción, encantamiento y miedo por estos cuerpos que se escapan de la rigidez y la monotonía de lo cotidiano y desafían el orden del mundo invirtiendo el espacio —el arriba y el abajo—. Así como los monstruos solo necesitan ser exhibidos, los acróbatas y contorsionistas, sin embargo, necesitan ser contruidos.

No avesso dessa plenitude de sentidos já dados pela falta e/ou excesso que o monstro oferece, encontram-se, o acrobata e o contorcionista. Estes são sempre o resultado de uma incansável e intermitente construção de gerações. Não existem ao nascer. É a mão humana, a materialidade humana que os torna reais, que os oferece, como espetáculo, ao olhar. Eles obtêm tudo o que é possível de ser obtido de músculos, nervos, articulações. Seus corpos são imagem/texto de várias e distintas inscrições. Cada gesto é expressão de um treino incansável, obsessivo, que faz com que esses mesmos corpos, para quem vê, percam a materialidade. [...] Se o acrobata é a revelação do belo, do espetáculo aéreo, o contorcionista é a revelação do horrível, que ele próprio constrói, sendo ainda humano. Caminha em direção a terra, num mergulho em um mundo animal (SOARES, 2000: 8-9).

Lo obsceno, según la mirada del mundo feudal y eclesiástico de la Edad Media hacia las manifestaciones populares y fiestas carnavalescas de los

campesinos, sufrirá un vuelco en la época renacentista donde esta cultura grotesca es incorporada a la alta cultura cortesana. Un ejemplo elocuente es la escritura de *Gargantúa y Pantagruel* por parte de Rabelais a mediados de 1532.

La ostentación de la chocarrería (con resultados cómicos no superados) ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente, se convierte en sátira del mundo de los sabios y de los hábitos eclesiásticos, asume una función filosófica. Ya no se trata de una parentética revuelta anárquica popular sino que se convierte en una auténtica revolución cultural (Eco, 2011: 142).

Los cuerpos monstruosos, la cultura grotesca, la comicidad y la sátira que desde la Edad Media tienen en la calle su espacio privilegiado de exhibición como forma de ganarse la vida, serán a partir del siglo XVIII (atravesando diversos procesos de transformaciones de la historia cultural) integrados al mundo de lo circense.

1.2 Popularización y tradicionalización

Hablar de cultura popular y tradiciones nos pone al menos frente a dos problemas. El primero es la imposibilidad de abarcar en este trabajo un extenso marco teórico que desde varias disciplinas ha desarrollado estos temas que van desde el folclore, la industria cultural, la cultura de masas, las clases dominantes y subalternas o la hegemonía. El segundo radica en que asumir la legitimidad de la referencia hacia lo popular implica aceptar una separación entre una cultura popular y una cultura de elite. Si bien es claro, al menos desde BOURDIEU (2002), la cuestión de la diferenciación de los usos de la cultura al interior de las distintas clases sociales como modo de conservar una identidad de clase en términos de distinción, también es imposible pensar estos usos culturales de forma estática, correspondientes a sectores homogéneos de la sociedad. Podemos hablar de una distinción social del gusto, en la que entraría un gusto popular, un gusto refinado y un «gusto medio»⁷, donde se evidencia que a la jerarquía socialmente reconocida de las artes, corresponde una jerarquía social de consumidores, funcionando como marcadores privilegiados de clase.

La trayectoria del circo y sus artistas, como seguiré presentando en este capítulo, se asocia a una tradición de las culturas populares, aunque ha transitado un camino muy distinto al de otras artes populares que han tenido mayor destaque como patrimonio representativo de la cultura de nuestra ciudad. A modo de ejemplo, en la investigación de RADA KOVICH (2011) se analizan los gustos, prácticas y patrones de consumo cultural de las distintas clases sociales

7 «El “gusto medio” es más bien un gusto tradicional, poco vinculado a la cultura masiva ni a los gustos de los sectores populares, más arraigado al patrimonio y el folclore y menos interesado en el riesgo que suponen las innovaciones culturales y las vanguardias artísticas» (Radakovich, 2011: 416).

en Montevideo de principios del siglo XXI, donde las artes mencionadas entre estos consumos son el teatro, el cine, la música, la danza o el carnaval, pero en ningún momento se hace referencia al circo. Esto habla de una ausencia del circo durante las últimas décadas como oferta cultural estable en la cartelera montevideana y de una invisibilidad y marginalidad de esta práctica en los casos en los que siguió existiendo.

Cultura popular é um termo genérico e impreciso que no século XIX passou a designar todo o universo das expressões simbólicas criadas ou abrigadas na tradição das classes ditas subalternas. Foram colocadas em oposição às expressões simbólicas criadas de acordo com o pensamento estético dominante, que não só se nomeou guardião de toda a produção cultural clássica como reinterpretou as normas para a sua época (ABREU, apresentação a SILVA, 2007: 16).

Volviendo al circo en el contexto francés del siglo XIX⁸, en donde se comienza a tradicionalizar este arte dentro de las manifestaciones populares de la cultura, este estuvo marcado por los enfrentamientos entre la rigidez de las reglas de la cultura clásica y los nuevos impulsos del romanticismo. La solidaridad entre los ideales del romanticismo, el espíritu revolucionario, los sentimientos nacionalistas y la valorización de las culturas populares marcarán un terreno fértil para la consolidación y popularización del circo.

O espetáculo circense cumpria, para os românticos, alguns dos principais tópicos de sua luta poética: abolição da rigidez normativa dos gêneros, exaltação do nacionalismo, valorização do espetáculo dos saltimbancos, afirmação de uma imagem de homem que se sobrepõe e vence os limites do possível, adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo (BOLOGNESI, 2002: 4).

Un integrante que resultó clave en la conformación del género es, como mencioné anteriormente, el payaso o *clown*⁹ (según su tradición inglesa) que se integra a los picaderos¹⁰ definitivamente y pronto pasará a ser, según Bolognesi, «a “alma” do circo. Uma alma, contudo, que se efetiva através do corpo. A alma do circo é o corpo grotesco do palhaço» (2002: 6). Las intervenciones de estos personajes cómicos estaban al inicio asociadas a parodias sobre las actuaciones de los demás artistas, siendo predominantes las burlas a los acróbatas que montaban a caballo, y luego, al ir creciendo su popularidad se fueron ganando otros espacios en las obras afianzándose un estilo particular de actor cómico en la pista de circo. Estos personajes suelen asociarse con lo grotesco de lo humano,

8 Astley tenía anfiteatros en Inglaterra y en Francia.

9 Sobre el uso del término payaso o *clown* hay muchos puntos de vista encontrados. Para algunos no representa un problema, siendo indistinto su uso ya que se considera que la cuestión está más relacionada a cuestiones históricas, de importación del término. Para otros, sin embargo, son formas distintas de ser artista y se le atribuyen cualidades y espacios diferenciados. En el siguiente link se presentan los puntos de vista de varios artistas e investigadores argentinos sobre este tema: < <http://www.youtube.com/watch?v=spYYuDTgTzI> >.

10 Se denomina picadero a la pista de arena donde se adiestran caballos y se aprende a montar. Estos espacios se convierten luego en escenario de los distintos números de circo, con y sin caballos.

lo irreverente, la burla impune a las normas, al poder y la religión, la lucha entre la razón y el instinto, la capacidad de hacer aparecer lo ridículo y distorsionado del mundo (JARA, 2000, BOLOGNESI, 2003, GRANDONI, 2006). El cuerpo del payaso es deforme, la ropa no le queda, se expone al ridículo, explora los límites, las deficiencias y las aberraciones recurriendo frecuentemente a la sexualidad burlándose de las reglas de la moral¹¹. Teniendo en cuenta que hacia mediados del siglo XIX nos situamos en el contexto de la segunda revolución industrial, para ese momento:

O palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes. Ao explorar o grotesco ele procurou ressaltar aspectos de uma dominação subliminar, não necessariamente discursiva, que exige do homem e seu corpo unicamente a força de sua produção (BOLOGNESI, 2002: 8).

Tal vez algo de eso explique por qué la figura del payaso se acopló tan bien en el circo moderno, una figura sin la cual no es posible concebir el eterno retorno de lo absurdo en la pretendida universalidad de la cultura burguesa. El payaso es, en cierto sentido, una anti-economía; en ello radica gran parte de su potencia política.

Si bien el circo ha sido un fuerte impulsor del payaso en tanto oficio, dándole un lugar destacado en los espectáculos, estos han adquirido gran visibilidad por su incursión en otros ámbitos como el teatro y el cine, favoreciendo en gran medida su popularización.

El impulso para el desarrollo del *clown* en el teatro viene de la mano de grandes corrientes como la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq¹², que desde 1956 lo integra entre sus áreas de investigación teatral. El cine ha contribuido a dar popularidad a este género con la riqueza y variedad de personajes que transitan y han transitado por él, entre los que se destacan Charles Chaplin, los Hermanos Marx, Buster Keaton, el Gordo y el Flaco, Jacques Tati, Los Tres Chiflados o Cantinflas. El estilo de comedia de estos actores mantiene una profunda relación con lo clownesco aunque no se remitan a los estereotipos del género. El film *I clowns*, de Federico Fellini (1971), es un homenaje del director

11 La burla de los payasos hacia estos rasgos de lo humano suele representarse a través de la clásica dupla del payaso Blanco y el Augusto. El payaso Blanco representa la belleza, la educación, inteligencia y virtuosismo, la razón y la tradición aristocrática de los comienzos del circo. Su vestimenta es elegante, con mucho brillo, y su cara está pintada de blanco con los labios rojos. El Augusto es torpe, carece de la formalidad del payaso Blanco, lucha constantemente contra lo cotidiano yendo contra las reglas y convenciones morales. Representa el caos, la inocencia, el instinto, se viste con ropas excéntricas, desaliñadas que no se ajustan a su tamaño y usa una nariz roja. La dupla marca las tensiones entre la civilización y la barbarie, el deseo y las normas morales, el mundo del adulto y el del niño y también de las clases sociales a las que pertenecen.

12 Lecoq fue un referente de la corriente de teatro físico a partir de la década del 50, ampliando las herramientas para la investigación corporal en el ámbito del teatro a mimos y *clowns*. Se puede ampliar en: <<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>>.

al mundo de los payasos y del circo mediante un trabajo que mezcla documental con ficción en una interesante investigación y reflexión sobre los más famosos *clowns* italianos y franceses del siglo XX¹³.

Es muy amplia la bibliografía que se ha dedicado específicamente a la cuestión de los payasos. No voy a profundizar aquí porque esta investigación no va a focalizarse en ellos en particular, sino que están integrados dentro del grupo que compone esta etnografía. De todas formas vale la referencia ya que la identidad de lo circense está en gran medida asociada a los payasos.

El circo como nueva forma de entretenimiento organizada por primera vez en Inglaterra, rápidamente se propagará por el resto de Europa y por América¹⁴, encontrando en Estados Unidos un lugar privilegiado para un desarrollo a gran escala de la mano de toda una industria del espectáculo. Será aquí que el circo se inicie como espectáculo itinerante integrando la utilización de grandes carpas que permitan generar escenarios en lugares distantes de menor población, ofreciendo a su vez la posibilidad de un escenario móvil, más barato y liviano que habilitaba la realización de circuitos de presentaciones por todo el país, primero a caballo y luego en tren una vez que la construcción de las vías que unían los océanos facilitaban la movilidad y permitían el traslado de más y mayores animales entre todo el cargamento de personas e infraestructura. No había precedentes para el éxito de estos circos comparados con otras formas de entretenimiento en los Estados Unidos. En el libro «*The Circus, 1870s-1950s*», basado en una impresionante recopilación de imágenes que retratan la época de esplendor del circo americano, se evidencia la dimensión que este espectáculo tuvo para su época ya en un prefacio intitulado «*La naissance de la culture populaire américaine*», marcando su consolidación de la mano de la industria del entretenimiento y su llegada a grandes poblaciones abarcando distintas edades y clases sociales.

Par sa portée et son ambition, le cirque inventa les règles de l'industrie planétaire du spectacle, lançant des campagnes de presse sensationnelles, envoyant des découvreurs de talents dans le monde entier et utilisant la dernière technologie pour venir divertir le spectateur jusqu'au seuil de sa porte. Le cirque était à la fois le Super Bowl, les Jeux Olympiques et le dernier film à grand succès d'Hollywood, livré à deux pas de chez vous (DANIEL, prefacio a JANDO, 2008: 15).

Este proceso de expansión global del circo se continuará por todo el continente americano donde cada país irá recibiendo las influencias de los circos europeos y norteamericanos principalmente, produciendo nuevas formas de espectáculos en función de la idiosincrasia local. Algunas características como la

13 No es la primera ni única incursión de Fellini en lo circense; en 1954 había filmado *La strada*. Por otra parte, la riqueza del *clown* hace que se sigan produciendo excelentes largometrajes, como el reciente *O palhaço* (2011), dirigida y protagonizada por el brasileño Selton Mello.

14 Por causa de la revolución francesa en 1789, algunos empresarios que dirigían recintos donde se realizaban espectáculos de circo emigran sobre todo a Estados Unidos donde abren nuevos espacios (JANDO, 2008).

carpa, la itinerancia, los personajes típicos que componen la función, la música, la particular indumentaria o la presencia de animales, irán quedando sin embargo como marcas distintivas del género convirtiéndolo en un fenómeno cultural tradicional y popular.

Toda esta valoración de las culturas populares, de un arte dirigido a sectores amplios de la sociedad influenciado por los ideales del romanticismo serán aspectos claves en el posterior desarrollo que tendrá el circo en nuestro país una vez que el circo criollo adquiera sus rasgos característicos, como analizaré a continuación.

1.3 El Río de la Plata. Los circos tradicionales y criollos del país

Quienes han investigado la historia del circo en la región plantean que se trata de un fenómeno rioplatense, no pudiéndose delimitar con claridad las influencias específicas de Uruguay o Argentina en el tema (SEIBEL, 1993; GONZÁLEZ URTIAGA, 2003). Brasil también cuenta con una amplia trayectoria en estas expresiones a las que denominan circo-teatro, las cuales han ejercido y continúan ejerciendo hasta el presente una enorme influencia cultural en una tradición que se continúa y se actualiza.

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX (SILVA, 2007: 20).

Argentina también ha continuado en varios aspectos con la tradición legada por los circos criollos, y ha sido un mojón de este contacto entre artistas tradicionales y nuevos artistas la apertura en el año 1982 de la *Escuela de Circo Criollo* —primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país—, creada y dirigida por los hermanos Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar¹⁵. Uruguay, sin embargo, no ha establecido una continuidad clara entre los circos tradicionales y las nuevas formas de circo que analizo en esta tesis, pero profundizaré en este aspecto más adelante al analizar el resurgimiento y la formación de los nuevos artistas.

15 «El arte circense se transmite en las familias de padres a hijos y las dinastías de artistas ostentan con orgullo su condición de segunda, tercera o cuarta generación, como un diploma de honor en la profesión» (SEIBEL, 1993: 79).

Carpa del Circo Roma. Durazno, 2009



Fuente: <<http://www.elacontecer.com.uy/5328-desde-hoy-se-presenta-para-los-duraznenses-el-circo-roma.html>>. En esta nota hay fragmentos de una entrevista a René Haak, propietario del circo.

El primer circo nacional surge de la mano de la familia Podestá, y es José Podestá el referente clave en la creación y crecimiento del rubro. Según GONZÁLEZ URTIAGA (2003), en 1872, Podestá es influenciado por la presencia de los circos europeos y americanos que hacían temporadas en Montevideo y comienza así a practicar por su cuenta, junto a sus hermanos y amigos, las pruebas que veían cuando asistían a las presentaciones. Para 1877 toda la familia se integra al trabajo circense y logran montar una carpa que nombran «Circo Arena» con la que realizan una gira por todo el país.

V: contame un poco cómo nace el circo en el Uruguay y sobre todo cuáles han sido las influencias.

J: europeas y americanas... es decir tanto Uruguay como Argentina, ciudades puerto, venían acá o allá, o allá primero y después acá. Las influencias fueron copiar lo que se hacía de los circos que venían de Europa o de Estados Unidos. Los Podestá por ejemplo estamos hablando de 1800 y pico por ahí, esto que es muy descampado, empezaron como jugando, veían los circos y copiaban, jugaban al circo, y eso lo hizo todo el mundo. Y después encontraron la onda de empezar a profesionalizarse, y con esto no estoy diciendo vivir de la profesión sino purificar la profesión, perfeccionar la profesión, aunque después en el futuro vivieran de eso... Empezaron así porque eran chiquilines, empezaron a hacer acrobacia aérea, a hacer picadas al mar en la playita de Ciudadela y la

Rambla. Hasta que pusieron un circo con entrada libre al aire libre y la gente les tiraba monedas, chocolatines, cosas. Y se perfeccionaron cada vez más, tal es así que un circo francés de Félix Henault que vino acá, lo contrató a Podestá para hacer un trabajo de acrobacia porque se había caído Enrique Caballero, un trapeceista catalán, se había matado porque no había red, lo contrató a él y ahí empezó ya diría que profesionalmente porque le pagaban 25 pesos por mes. Después empezó a arrimar a los hermanos, a los amigos, después cruzaron a Buenos Aires y se establecieron allá con el rubro Podestá-Scotti. Iban y venían haciendo circo como hicimos toda la vida, ir y venir. El resto viene después, en una de las venidas se crea la figura de Pepino el 88. Como falta un payaso, José Podestá tiene que hacer de payaso y no tenía traje entonces la madre le confecciona uno con sábanas y trabaja con eso, pero ve que es muy pobre del punto de vista visual e inventa ponerle parches negros para romper la monotonía de lo blanco y recorta círculos para pegarle. Los círculos salen dobles como ochos y quedan ochos pegados en el cuerpo, por eso Pepino el 88, Pepino por Pepe, Pepe por José. Y es el primer payaso satírico político que existe en el Río de la Plata. Hacía crítica política de la época, hacía imitaciones de inmigrantes, era un tipo de payaso que además de hacer reír, concientizaba a los adultos, no estaba orientado solo para los niños sino también para la gente grande. Y de ahí para adelante los circos empezaron a hacer cosas parecidas todos¹⁶.

La característica fundamental de lo que se llamó circo criollo fue la integración del circo y el teatro, donde el espectáculo se organizaba en dos partes distintas separadas por un entreacto: la primera consistía en la exhibición de distintos números circenses (trapeceistas, equilibristas, domadores, payasos) y la segunda, en la puesta en escena de alguna obra teatral del teatro internacional y sobre todo del teatro rioplatense.

En aquella época, después de los equilibristas, Hércules y payasos, se terminaba la función con una pieza breve culminada a vejigazos y a palos. Eran esas obras: «El modo de pagar sus deudas», «María Cota», «El negro boletero», «El maestro de escuela», entre otras. La letra la improvisaban los actores. También se representaban pantomimas con los infaltables Pierrot y Colombina y el traidor Arlequín, personajes de la *Commedia dell'arte* [...] (GONZÁLEZ URTIAGA, 2003: 8).

Esta inclusión de obras nacionales es lo que permite adjudicar al circo criollo la cualidad de haber sido una «piedra fundante del teatro en el Río de la Plata» (ob. cit.: 5) que tuvo su «época de oro» (SEIBEL, 1993: 77) entre 1890 y 1916. Los Podestá continúan a nivel local una tradición que identifica en gran medida este género que es la conformación del circo-familia, es decir, una organización de iniciativa privada que envuelve a todos sus integrantes en la realización del espectáculo y se encarga de reproducir a la interna del grupo todo un conjunto de saberes y técnicas que implica el oficio del cirquero, que va

16 Entrevista a Juan González Urtiaga, actor, director e investigador de teatro y circo criollo. Noviembre de 2010.

desde el armado de las rutinas para el momento de la función hasta el armado de la carpa, la reparación de la infraestructura y los vehículos, la realización de las escenografías, el vestuario y el maquillaje, entre otras tareas. El aprendizaje de este oficio se incorpora de forma naturalizada, como parte de lo cotidiano, donde lo tradicional refiere no solo al estilo artístico sino también a estos procesos por los cuales se construyen los artistas de circo.

Ser tradicional para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção [...] ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e praticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, 2007: 56).

La vida, para los integrantes de estos núcleos, se organiza alrededor de la producción del espectáculo y la reproducción de esta forma de organización, en la cual la transmisión de saberes y prácticas es responsabilidad de todos los integrantes y la permanencia en un mismo lugar depende de que el público asista al espectáculo.

Un aspecto que resaltan los historiadores sobre los circos criollos es la posibilidad de hacer presentaciones en todo el país, llegando a lugares del interior a los que no accedieron otras manifestaciones culturales. Para el Uruguay de los siglos XIX y hasta mediados del XX significó una manifestación cultural clave que ofreció la posibilidad de difundir un repertorio del teatro gauchesco tradicional de acceso popular, ocupando en ese período un espacio relevante y de creciente legitimidad dentro de la escena cultural local. A lo largo del siglo XX hay registros de alrededor de 300 artistas y 30 nombres de las familias más importantes entre las que se destacan los Pensado, López, Hauser, Olguín, Hash, Blanco, Nola, Pacheco o Haak, que actuaban sobre todo en el interior del país. Cada circo manejaba un repertorio de 35 a 40 obras de teatro para así ofrecer presentaciones distintas cada noche y mantener el mismo público motivado por más tiempo. Entre 1930 y 1950 había en Uruguay entre 15 y 20 circos criollos que empiezan a desaparecer hacia 1970.

1.4 Declinación de los circos criollos y surgimiento de nuevas formas

A partir de la década de los setenta del siglo XX comienza un período de declinación en la popularidad de este arte en varios países que repercute en Uruguay y los circos criollos empiezan a tener mayores dificultades para mantenerse en actividad donde muchos van dejando de realizar las obras teatrales de la segunda parte y así disminuir costos de escenografías y vestuarios. Por un lado, el crecimiento de las ciudades hace que tengan que instalar las carpas en zonas más

alejadas, con menos población o de más difícil acceso, por otro, el contexto político de dictadura cívico-militar no favorece en este período la utilización de los espacios públicos para emprendimientos culturales. Otro aspecto que hace a esta coyuntura del circo criollo es que «a partir del nuevo siglo, tuvo que competir con el crecimiento de los teatros a la italiana y la ponderación del arte europeizado, y más adelante con el cine, la radio y la televisión» (INFANTINO, 2011A: 105). En relación a este proceso, Juan González Urtiaga cuenta lo siguiente:

V: [...] estabas haciendo la historia del teatro en cuanto al romanticismo, al realismo naturalismo, ¿qué pasa más específicamente con el circo en relación con el arte?

J.: Se quedaron estacionados como en aquella época. Hoy por hoy si hacen una obra dentro del circo están estacionados como en aquella época. Nosotros hicimos una filmación del «Petit Circo» de los Olgún en San Gregorio de Polanco y era lo mismo, tiraban un tiro y un olor a pólvora impresionante, la forma de declamar... y el tema siempre el mismo, el malo, el bueno. Estacionados en una forma muy primaria, muy arcaica de trabajar, en una forma muy romántica, con escenografías pintadas (un poco por la comodidad que la enrollaban y la llevaban). Por eso cuando llegan a Montevideo, sobre todo Pacheco con el circo «Real Madrid» o el «Oriental», no trae segunda parte y no hace drama criollo. Trae a los leones y cuando se va para el interior deja los leones en el zoológico de Melo o Durazno y hace segunda parte. Un poco porque lo debe inhibir la capital.

V: ¿Y eso puede haber ayudado a la desaparición del circo criollo?

J.: La desaparición tiene que ver primero con la radio, después con el cine y sobre todo con la televisión, me lo han dicho ellos que la televisión los hirió de muerte. Nadie salía en un carro a caballo a hacer 20 kilómetros... Prende la televisión y se queda en la casa. Antes no había nada, por eso iban. Ahora no van. Quedan dos o tres. Yo vi uno el otro día pero era circo de primera, estaba en Juan Lacaze y después en Rosario, el «Kroner», que no tiene segunda parte. Es argentino pero tiene un uruguayo trabajando. Pero, en general, al circo lo liquidó la televisión, más que el cine.

V: ¿Sigue existiendo algún circo hoy? ¿De segunda?

J.: Los Hash, que tienen el circo «Roma» andan por el litoral, el «Petit Circo» del río Negro para arriba y Pacheco que a veces está acá y a veces cruza para Brasil. Y en Argentina creo que queda uno, «El Canguro Boxeador» y el «Patagonia», uno de esos dos creo siguen siendo de segunda parte. Si no ellos sustituyen la segunda parte por el globo de la muerte y con eso llenan la segunda parte y no precisan hacer una obra que tiene sus problemas. Siguen siendo familias. De repente alguno se va pero después vuelve, psicológicamente tiene que volver. A mi López —uno de los circos López Hermanos— me contó que había uno que le faltaba una materia para recibirse de médico y no se recibió por volver al circo, dice que no aguantaba más... es brutal. Como que tiene un duende que te atrapa...

V.: ¿Cuáles son los vestigios o la herencia o la continuidad en otras disciplinas si es que ha habido una especie de pasaje de cosas?

J.: No. El que dejó, dejó.

V.: También vos marcabas muy claro que hay poca continuidad, que son cosas distintas el circo tradicional o criollo con cualquier otra cosa...

J.: Alguna gente joven queda pero la gente vieja no. Incluso algunos no quieren ni hablar del tema. Para hablar con López con María Isabel (Sans) fuimos cuatro veces y no nos abrían. No quieren hablar. Incluso ahora yo estoy haciendo un largometraje que ganamos un premio del Instituto de Cine y Audiovisual sobre circo y teníamos que hablar con Ponce que fue payaso y no quiso, no pude lograr hablar con él. Ni con él ni con la mujer, que es Pupé Pensado, que es hija de Pensado el que tuvo el circo Pensado. No hubo caso. Increíble¹⁷.

Aquí ya se adelanta uno de los puntos clave que hace a la conformación de los artistas que comienzan a vincularse con el circo a finales de los años noventa del siglo pasado; me refiero al escaso contacto con esta generación precedente de cirqueros del país. En el resto de los países de la región (los más cercanos Argentina, Chile y Brasil), la tradición del circo se ha continuado de una generación a otra, primero desde el interior de las familias y luego a través de la enseñanza en escuelas de circo. El diálogo entre ellas ha sido más o menos fluido, con mayor o menor tensión, con vínculos de continuidad o de ruptura en cuanto a criterios estéticos, pero siempre sobre la base de una transmisión cultural específica. En Uruguay, muchos de estos artistas que formaron parte de los circos criollos, se dedicaron a otra cosa una vez que el rubro dejó de ser rentable (son varias las familias que adquirieron parques de diversiones y siguieron haciendo giras con los juegos mecánicos por distintas plazas del país), pero en ningún caso se propusieron transmitir sus saberes y prácticas a nuevos interesados en la disciplina, fuera del ámbito familiar o empresarial del circo al que pertenecían¹⁸.

El contacto que se ha tenido entre estas generaciones ha sido el de la integración ocasional de jóvenes artistas formados por fuera de la dinámica circense tradicional, en presentaciones especiales de los circos criollos. Un ejemplo claro lo dan las funciones del «Circo Criollo Oriental», que actúa en la Semana Criolla de la Rural del Prado y desde el año 2003 hasta el presente ha invitado artistas de otros ámbitos externos al propio Circo Criollo¹⁹.

Uno de estos artistas que trabajó durante la Semana Criolla, contaba lo siguiente sobre este encuentro:

17 Entrevista a Juan González Urtiaga. Noviembre de 2010.

18 Si bien estas enseñanzas nunca se remiten de manera estricta al grupo, ya que parte del proceso implica la incorporación de sujetos que se acercan, se interesan y son admitidos como parte de la *troupe*.

19 Ver por ejemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=2nMCZ66V_jc> o <http://www.viejaviola.com/cms/index.php?option=com_gallery2&Itemid=46&g2_view=core.ShowItem&g2_itemId=56418>.

G.: Una vuelta había salido un trabajo en Durazno entonces fuimos con Tacuabé²⁰ y con el mago Ruben, que es un personaje que conocimos que es de circo tradicional.

V.: Ah, quién me lo nombró ayer... ¡El Juanka!²¹ Me estuvo haciendo la historia del mago Ruben...

G.: Juankael estuvo en el circo, el mago Ruben ahora tiene un circo, con carpa, con camiones... creo que no tiene animales y si tiene, tiene él sus palomas que son eternas, que ya le dijimos que le íbamos a hacer un guiso con las palomas... el empezó a participar con nosotros después que con Seba participamos del Circo Criollo de la Rural del Prado...

V.: ¿Qué era eso?

G.: Y la Rural del Prado había generado como una instancia, un espacio que le llamaban Circo Criollo que era un espectáculo de circo al estilo tradicional. No con animales pero sí al estilo tradicional del circo criollo antiguo de acá, que tiene una parte con actuaciones y otra parte más musical con improvisaciones, con actuaciones del tiempo de Martín Aquino, Juan Moreira...

V.: Pero ¿quien hacía eso? ¿Quién era parte?

G.: Y esto éramos el Seba²² y yo que participábamos del espectáculo que montaba la familia del mago Ruben. El padre, la madre, la hermana, él, algún otro payaso invitado que hacía un número de *clown*, de payaso, de esos tradicionales, con la caída, con el golpe, con el juego de...

V.: De cachetazos...

G.: Sí, y la sonámbula. La mujer que era sonámbula, ese era un clásico... Y ahí nos relacionamos nosotros haciendo nuestro número de acrobacia con Seba y ta listo, no teníamos mayor vínculo porque además era ta, otra cabeza, otro estilo...

V.: ¿Eran uruguayos?

G.: Sí, sí. Creo que alguno de ellos, la madre o el padre es argentino y tienen como una cosa así, o el mago Ruben nació en Argentina pero los padres son uruguayos. Sé que hay un vínculo con Argentina. Y él después de un tiempo se fue a laburar en un circo, empezó a trabajar... es un loco muy aplicado, muy disciplinado y vuela. Tenía 23, 24 años y hacía chapa y pintura, serigrafía, malabares, era mago y construía los objetos, hacía acrobacia y hoy en día hace todo en el circo, todo, o sea es el dueño, amo y señor. Montó una empresa grande, camiones, tráiler, ómnibus, camerinos, carpa, gradas, sillas...

20 Tacuabé Rocca (el Taco) es malabarista. Es uno de los organizadores de la Convención Uruguaya de Malabares y Circo.

21 «Juankael» o «el Juanka» (Juan Carlos Machado) es malabarista, acróbata y *clown*.

22 Sebastián Berriel es acróbata. Fue compañero de acrobacia de Gonzalo Pieri en el rol de volante desde que empezaron con la práctica. En la acrobacia grupal se distinguen los roles de portor y volante. El portor —de mayor tamaño corporal— sostiene el peso del volante mientras realiza inversiones, saltos y giros en distintas alturas.

V.: Un tipo de tu edad...

G.: ¡Es menor! Tiene como diez años menos que yo. Debe tener 27 años el guacho. Te estoy hablando de 2003-2004 y él tenía 21 ponele, capaz tiene 29 ahora. Era increíble. Y ese fue el vínculo con el circo tradicional que tuve que fue medio nefasto en realidad... Al mismo tiempo el padre tenía un garito de horóscopo computarizado que era ¡tremendo! Afuera del circo en uno de los stands de la Rural. De ahí a nosotros fue que nos surgió uno de los sponsors (que es una parte de un monólogo que hace su *clown* «Chispita») que era el salón *Oshalá*. Eso surge de estar parado afuera del local este escuchando la grabación, interactuando con todo este mundo...²³

Estas historias hablan de encuentros pero también de distancias, donde la sensación de pertenecer a mundos distintos es inevitable, tanto por el estilo de vida que se adopta, por la dinámica de trabajo o los criterios estéticos para la creación de una obra. Otro aspecto que distancia estas formas de hacer circo es la centralidad capitalina de las nuevas generaciones, en contraste con la vida aún itinerante de los circos tradicionales que siguen trabajando. Este estilo de vida, no deja de ser, sin embargo, fascinante para muchos de los que pudieron acercarse y formar parte.

[...] la experiencia de cuando vivimos en un circo tradicional en Venezuela fue y sigue siendo una referencia muy fuerte, de ver esa gente que es todo, esa polivalencia en todo no solo en lo artístico sino en todas las cosas inherentes a la supervivencia. Gente que cose lonas, que arregla motores, que hace publicidad, que entrena, gestiona, vende baratijas, pide permisos y se caga a tiros, y todo. Esa es como una referencia del estilo de vida. No es que yo quiera repetir ese estilo pero fue una referencia muy potente. A partir de esa convivencia con esa gente fue que realmente me entré a sentir artista de circo. Ahí terminé de entender lo que era. En ese sentido la referencia de los nómades, de estar tomando whisky con un tipo que se va a ir a subir al cable tenso a nueve metros de altura y que su padre se murió en la carpa porque nunca tuvo una casa... es como pa!, me marcaron en ese sentido²⁴.

Como mencioné anteriormente, la crisis de los circos tradicionales atravesó a diversos países, repercutiendo luego en Uruguay. En el siguiente pasaje de *I Clowns* (1970), Tristan Rémy le pregunta a Federico Fellini: «¿Por qué hace usted un film sobre los *clowns*? El mundo del circo ya no existe. Todos los verdaderos *clowns* han desaparecido. El circo no tiene ningún sentido en la sociedad actual. Es justo que se termine así».

Hacia el final de la película, luego de anunciar que «quizás Tristan Rémy tiene razón: quizás el *clown* está definitivamente muerto», Fellini monta una gran escena en la que representa el funeral de un payaso Augusto y la ceremonia es dirigida por un elegante payaso Blanco que anuncia:

23 Entrevista a Gonzalo Pieri quien es actor, *clown* y acróbata. Julio de 2013.

24 Entrevista a Luis Musetti, actor y acróbata. Octubre de 2012.

Yo, en mi calidad de *clown* Blanco, su fraternal enemigo, he intentado en cierto modo inculcarle una educación civil a base de leñazos en la cabeza, de pisotones en los pies, de tortazos en la nuca. Pero el Augusto Payaso, rebelándose a mis consejos, ha continuado con su carrera de grotesco bebedor, y ha asistido impertérrito a la caída a su alrededor de una lluvia de agua sucia y de huevos podridos. Llorad, hermanos, si queréis, pero por mi parte ya he llorado demasiado cuando debía soportarle a mi lado en la pista del circo.

Tal vez es interesante pensar que quien muere no es el circo ni el *clown*, sino aquello que representa el *clown* Augusto: lo grotesco, vencido por la belleza ascética del *clown* Blanco en este proceso de refinamiento estético que viene a plantear el nuevo circo, estilo que describiré a continuación.

1.5 Las nuevas formas de aprender y hacer circo.

El nuevo circo o circo contemporáneo

¿Qué pasa entonces en nuestro país hacia finales del siglo XX después que el circo criollo comienza a perder presencia y sus integrantes no continúan con la enseñanza de sus técnicas?

Ya en la década de los sesenta del siglo XX comienza a desarrollarse en varios países de Europa y Norteamérica, una nueva tendencia que se distanciará en varios aspectos de las formas precedentes del circo, a la que se denominará nuevo circo o circo contemporáneo. Son varios los puntos que marcarán distancia con las formas tradicionales tanto a nivel organizativo como estético, donde las más destacadas son: la forma en que se transmite el saber circense, la dinámica laboral en torno a esta práctica o los criterios estéticos en la creación de las obras.

Son diversas las críticas hacia la forma de nombrar esta tendencia o más bien, a los argumentos en los cuales se basa esta denominación. Por un lado, asumir que se trata de algo «nuevo» implica ubicar lo anterior en el lugar de viejo o caduco. Las definiciones que se encuentran más frecuentemente sobre el nuevo circo, tanto en la bibliografía especializada como en el relato de sus protagonistas, se detienen en destacar su costado innovador, refiriendo a la integración que se hace del teatro, la danza, la música, las coreografías o la incorporación de otras artes visuales y nuevas tecnologías. Basta analizar la propia historia del circo para relativizar este argumento y corroborar que el circo desde su conformación implica el entrecruzamiento de diversas disciplinas y ha sido en muchos momentos considerado un espacio destacado de innovación en cuestiones técnicas y tecnológicas.

Assim, o discurso da contemporaneidade e do novo -aliado à falta de pesquisa e, provavelmente, à necessidade de uma reserva de mercado no mundo do entretenimento- nega ou mostra desconhecimento de que, no processo de constituição da teatralidade circense, sempre se esteve em sintonia com o que se produzia de mais recente (SILVA, 2007: 291).

Por otro lado, nombrarlo como contemporáneo suele no decir mucho si no lo ubicamos en un contexto macro del movimiento del arte contemporáneo del siglo XX, en el cual se marcan varias rupturas fundamentales.

Si asumimos que lo contemporáneo en el arte no puede definirse como un estilo sino como la inauguración de un modo particular de utilización de todos los estilos —en un contexto de debilitamiento de relatos legitimadores que puedan separar con claridad lo que es arte y lo que no lo es—, asumimos que «el paradigma de lo contemporáneo es el collage» (DANTO, 1999: 28)²⁵.

Esta corriente que conocemos como circo contemporáneo empieza a surgir con grupos de artistas provenientes de distintos géneros artísticos sobre todo del teatro, la danza y la música. Incorporando la gestualidad circense, es decir, la acrobacia, los malabares o los equilibrios, comienzan a intervenir estéticamente espacios públicos, sacando esta práctica fuera de la tradicional carpa y ampliando la integración de nuevos aprendices.

Para todo este proceso es fundamental el surgimiento de las escuelas de circo. Se trata de un espacio inédito para la enseñanza de estas técnicas inaugurado en 1927 por el nuevo gobierno soviético después de la Revolución rusa, acontecimiento que marcará un cambio sustancial en su devenir, esto es, su transmisión como arte a un sector amplio de la sociedad, que no necesariamente haya nacido —o sido integrado— en el núcleo de la familia circense. Las escuelas comenzarán a multiplicarse por todo el mundo y a partir de allí irán surgiendo y creciendo nuevas compañías. Las primeras en consolidarse luego de la Escuela de Circo de Moscú serán la Escuela Nacional de Cuba en 1977 (con artistas formados en Moscú), la Academia Piolín de Artes Circenses, de San Pablo en 1978, la École Nationale de Cirque de Montreal en 1981, la Escuela de Circo Criollo de Buenos Aires en 1982, la Escola Nacional de Circo de Río de Janeiro en 1985, el Centre National des Arts du Cirque en Francia en 1986, The Circus Space de Londres en 1989. Las escuelas retomarán la transmisión de los diversos lenguajes ya presentes en la formación de los artistas para la formación de nuevos profesionales que demostrarán «o quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais» (SILVA, 2007: 289-290).

A partir de la década de los ochenta del siglo XX se irá consolidando esta forma de hacer circo que abandona los números de animales y se empieza a plantear la obra circense en un formato más cercano a la construcción de una obra teatral o de danza. Es decir, pensada desde un argumento, tema, disparador o problema que se irá desarrollando desde el lenguaje circense, no ya como una exhibición de distintos números unificados por un presentador o maestro de pista.

25 Arthur Danto introduce la noción de «fin del arte» para referir no a la supresión del arte sino a una ruptura con el arte moderno precedente y a un nuevo postulado para la teoría estética que entiende que la identificación y la interpretación artística ya no pueden basarse en las características estéticas de las obras sino que dependen de elementos externos como las teorías, las prácticas, las reglas o las valoraciones del mundo del arte. Sería interesante analizar si existe espacio para un valor intrínseco del arte entre tanto relativismo cultural, dando paso a una dialéctica entre lo universal y lo particular.

V.: ¿Qué particularidades hacen que le estemos denominando a esto circo contemporáneo?

I.: Las particularidades son: ..., va... como si fuera a decir las todas numéricamente [*risas*]. Eh..., básicamente, que el resultado es más que la suma de números aislados de circo. A diferencia del circo tradicional se busca que haya una línea que unifique los distintos momentos del espectáculo, las distintas habilidades de los artistas. Se crean por lo general también instancias en común de distintas disciplinas, se tiene en cuenta el lenguaje de la danza, del teatro y se transmiten historias en algunos casos y en otros casos son piezas coreográficas pero tiene como una unidad que no tenía el circo tradicional, que la unidad es a través de la presencia del presentador y los números empiezan y terminan. En el circo contemporáneo es como una fusión y todo sucede sin cortes, o debería suceder sin cortes. Y la tensión se debería sostener sin tantos principios y fines de secuencias técnicas.

V.: Aunque la gente siga aplaudiendo el virtuosismo en el medio... sigue pasando eso a pesar...

I.: Sí y está bien, que la gente aplauda es una descarga que en el caso del circo genera tensión, cuando hay riesgo de por medio genera tensión y entonces siempre hay que contemplar que sucedan los aplausos también. Y eso, la inclusión de la música, la estética. La estética diferencia mucho el circo contemporáneo del tradicional²⁶.

Esta nueva corriente de nuevo circo no se plantea en oposición al circo tradicional sino que se crea como otra modalidad, anclada sí en la tradición circense pero generando un nuevo público con nuevos artistas. Ante la crisis del circo tradicional este nuevo movimiento logra revitalizar la actividad armando sus propias compañías y espectáculos. Los circos tradicionales en la mayoría de los países se beneficiaron indirectamente de este movimiento que puso al circo en la escena contemporánea y genera nuevos artistas para trabajar en distintos ámbitos. De las nuevas compañías a su vez, algunas pasarán a trabajar en modalidades similares a las compañías de danza o teatro y otras continuarán con las formas tradicionales, adquiriendo vehículos para girar con sus espectáculos por distintos lugares.

Si bien esta corriente se viene desarrollando en el mundo desde hace varias décadas, no es hasta finales de los años noventa que algún grupo local realiza las primeras presentaciones en la ciudad incorporando lenguajes característicos de esta disciplina.

Hasta aquí intenté dejar planteado un recorrido histórico que, si bien amplio y complejo, pueda dar cuenta del fenómeno circense desde su conformación hasta nuestros días, tanto a nivel mundial como local en las formas en las que ingresa al Río de la Plata.

En el siguiente capítulo me propongo analizar el comienzo de las nuevas generaciones de artistas de circo del país desde la perspectiva de los sujetos para

26 Entrevista a Iván Corral, actor y acróbata. Mayo de 2013.

intentar comprender cómo se reinstala, cómo se concreta su transmisión y cómo se inauguran los primeros espacios y las primeras actuaciones de este arte escénico que viene creciendo rápidamente en Uruguay.

Varieté de calle del 1.º Festival Internacional de Circo (FIC, Montevideo).

Jardín Botánico. Setiembre de 2014



Acróbatas: Gabriela Díaz y José Miguel Martínez, integrantes de La Gata Cirko (Colombia)

Fuente: FIC, Montevideo.

Nuevas formas de circo en Montevideo

Si bien el campo del circo es amplio y variado, algo que caracteriza a esta nueva generación de artistas, como mencioné anteriormente, se vincula con las nuevas formas de aprendizaje. Se quiebra así con la tradición de ser artista por haber nacido en una carpa de circo y haber aprendido de la generación anterior todo lo relacionado a este oficio.

Hago acuerdo con Infantino (2005) cuando decide utilizar la categoría «nuevos artistas circenses» en lugar de hablar de «nuevo circo» debido a que este grupo presenta características muy heterogéneas y difícilmente se encuadra en una categoría más o menos fija como la de nuevo circo. Esta heterogeneidad estará dada por los estilos que se retoman, por la estética de las creaciones y los espacios de intervención, entre otros factores. De esta manera, son muchos los nuevos artistas que se encuentran más cercanos a estilos tradicionales que a las influencias del nuevo circo.

Las experiencias de los protagonistas que reinstalaron y recontextualizaron esta práctica en la ciudad, traen la dimensión de los sujetos y de los acontecimientos, de las decisiones y acciones que los mismos toman pocas veces de forma consciente y calculada. Pero a su vez están en relación con la tradición que las antecede y todo este contexto donde son capaces de surgir (LATOUR, 2008), pero que a su vez están en relación con la tradición que las antecede y todo este contexto donde son capaces de surgir. El circo en Montevideo se conforma en sus particularidades (en relación con la historia de los sujetos) pero en el marco general de una historia que lo precede, de un contexto económico, social, cultural y político que da forma (nunca total) a esta emergencia. Este marco nos permite analizar continuidades con los circos tradicionales uruguayos, semejanzas con procesos cercanos como es el caso bonaerense y con las experiencias europeas y americanas fundamentalmente, pero también marcar algunas distancias producto de situaciones y sujetos particulares. Se abre el espacio de la historia marcado por la contingencia donde el futuro es impredecible en tanto está siendo construido por muchos sujetos, con muchos comienzos pero ningún fin, por lo que siempre hay azar e incertidumbre más allá de causas, condicionamientos y probabilidades (ARENDR, 2009).

Ayudada por el pensamiento de Arendt, intento reconocer el carácter inestable y provisional de la verdad histórica —sin que esto implique posturas relativistas—, escribiendo sobre una historia viviente (las historias de los actores del circo y las instituciones) que sigue andando mientras este relato se va estabilizando en una narración. Me propongo en este capítulo hacer un recorrido

por la reinstalación del circo en nuestro país que comienza a finales de los años noventa del siglo pasado (pensado como un proceso dinámico y heterogéneo), presentando el contexto de relacionamiento de los sujetos de mi investigación con este arte en la escena actual.

En Uruguay esta corriente viene creciendo rápidamente. En los últimos diez años han surgido espacios de formación, se han conocido nuevas técnicas, han surgido colectivos que crean y presentan espectáculos, se han apropiado espacios inéditos para la exhibición de este tipo de intervenciones, los artistas han logrado vivir del circo, y se ha producido incluso la incorporación de las actividades circenses en tanto contenido obligatorio en el programa de educación primaria desde 2008. En los últimos tres años este proceso se ha intensificado a partir de la llegada de importantes compañías extranjeras, la presentación de obras de circo nacionales en las principales salas del país (como el Teatro Solís, la sala Zitarrosa o el Auditorio Nacional del Sodre), algunos apoyos que los organismos estatales y gubernamentales brindan a los espacios de formación y a los espectáculos, y la continuidad en el trabajo de los artistas locales, entre otros aspectos.

Si bien mi trabajo de campo se limita a Montevideo, varios acontecimientos importantes suceden fuera de la capital. Son claros los ejemplos de la Convención Uruguaya de Malabares y Circo que se realiza en la ciudad de Canelones, las expediciones por el interior del país de la ONG Payasos sin Frontera y las funciones realizadas con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) a través de Fondos Concursables que exigen la descentralización como requisito para su financiación.

El diálogo con los artistas invita a la elaboración de una narrativa del pasado reciente del que han sido protagonistas. Muchos de estos acontecimientos dan cuenta de esta visibilidad que ha ido tomando el circo en estos años, que hace que podamos hablar de cierta legitimidad. Pero estas acciones las analizaré más adelante en el capítulo sobre la legalidad y la legitimidad, una vez que se entrecruzan el relacionamiento con otros ámbitos de la cultura e incluso procesos institucionales en relación a políticas culturales.

2.1 Tomar contacto. Las continuidades desde el teatro

El lenguaje del circo, que siempre ha estado muy cercano a lo teatral, ha mantenido un espacio a través de algunas de las escuelas de teatro del país que de distinta manera integraron el *clown*, las acrobacias y los zancos en la formación de los actores hacia finales del siglo XX, período en el cual la presencia de los circos tradicionales era marginal y aún no se instalaba en el país esta nueva dinámica del circo que analizo. En esta continuidad juegan un papel importante Alambique

Acción Teatral¹ y Polizonteatro², ya que para muchos de sus alumnos estas escuelas de teatro significaron un primer contacto con técnicas del circo.

Un egresado y docente de la escuela de Polizonteatro, Adrián Benítez³, quien se había formado en el extranjero en técnicas de acrobacia aérea⁴, realiza en 1999 una obra, *Quijote*, donde se presenta la novela de Miguel de Cervantes a partir de un objeto circense: el trapecio. Luego, en 2001, el elenco presenta una nueva obra denominada *Circo Polizón* con la que realizan funciones hasta 2004. Varios alumnos toman contacto con el circo durante la formación a partir de estos talleres de zancos y acrobacia desde el año 1996. Este grupo se caracterizó hacia finales de los noventa hasta su desaparición, por su perfil de teatro callejero y la realización de desfiles en la ciudad (realizaban un clásico desfile conmemorando la fiesta de la primavera) con presencia de zanqueros y malabaristas. Si bien no consideraban estar haciendo circo sino teatro callejero, empezaron a notar «que era muy interesante para el público utilizar otras herramientas que no utilizaba el teatro tradicional que captaban la atención de la gente en la calle»⁵.

Por su parte Alambique también introdujo técnicas circenses, por ejemplo, a través de «Néstor, en 1994, que era un profe de Educación Física y profe de Yoga además, revolado, y se había hecho un trapecio muy rústico y se colgaba»⁶. Este taller de acrobacia se continuó con otros docentes hasta el cierre de la escuela, en el año 2007.

Por su parte la Escuela Multidisciplinar de Arte Dramático (EMAD)⁷, mantuvo desde mucho antes, y al menos por algún tiempo, cursos de acrobacia, de los cuales uno de sus egresados recuerda lo siguiente:

- 1 La «Escuela de Acción Teatral Alambique» es fundada en Montevideo en 1992 por Mario Aguerre y Fernando Toja con la tutoría de Jacques Lecoq, lo que marca una fuerte presencia de la línea del *clown*, el mimo, el bufón y el teatro físico.
- 2 La «Escuela de Formación Teatral Polizonteatro» es fundada en 1994 por Enrique Permuy, quien se formó con Eugenio Barba en la línea de Stanislavsky y el Teatro Antropológico. Se puede acceder a más información sobre la escuela en: <http://www.7vientos.com/polizon_teatro.htm>.
- 3 Adrián Benítez integra en la actualidad el grupo «Un circo al sol» con el que monta el espectáculo *Pájaros* en 2009, donde por primera vez se integra la estructura de un trapecio minivolante en la escena.
- 4 Por el año 1996 llega al grupo una invitación del Ministerio de Educación y Cultura para ir a la Escuela Nacional de Circo de Río de Janeiro a la que ninguno conocía. Este docente toma la beca y aprende nuevas técnicas que al volver transmite al colectivo.
- 5 Entrevista a Virginia Caputi, actriz, *clown* y acróbata, quien fuera integrante del grupo Polizonteatro. Agosto de 2013.
- 6 Ob. cit.
- 7 La Escuela se funda como Escuela Municipal de Arte Dramático en 1949. En 2010 en el marco de una reestructura del gobierno departamental pasa a denominarse Escuela Montevideana de Arte Dramático y en 2011 por resolución de la Intendente de Montevideo, Prof. Ana Olivera, se le cambia nuevamente el nombre por el de Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú, conservando nuevamente la sigla. El 4 de julio de 2013 se firma un convenio entre el Rector de la Universidad de la República Rodrigo Arocena y la Intendente Ana Olivera, designando a la escuela como Unidad Asociada a la Udelar a través del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA).

J.: [...] claro que antes por ejemplo en la EMAD, en la época mía [se refiere al período entre 1965 y 1967] había un señora que se llamaba la señora de Moyano, una mujer que era profesora de Educación Física, pero que era húngara casada con un uruguayo (Moyano), que había sido olímpica y hacía trapecio y hacía gimnasia olímpica... y a nosotros nos enseñaba, nos hacía acrobacia de piso por ejemplo. Que ahora no se enseña, nos enseñaba acrobacia circense que ahora no se enseña. Ahora salen salteándose ese tipo de cosas, en la época nuestra no. Por eso cualquier generación de esas tiene una formación física impresionante, ¿me entendés? Porque era totalmente exigente esa parte y ahora no. Antes era doble horario ahora es uno solo...

V.: Tal vez Alambique o Polizón mantuvieron un poco esa cuestión dentro del teatro... tenían talleres de bufón y de acrobacia...

J.: Pero las escuelas de circo no existieron nunca, el circo se formó dentro del circo porque no había nadie que ingresara a un circo si no era de familia. [...] Esta onda del circo ahora es un tema de ondas, de moda [...]. Ojalá se mantenga 100 años. Yo no creo que se mantenga 100 años porque las bases no son las mismas de aquel circo que eran tradicionalmente generacionales. No existían, escuelas de circo no existían, esto es un fenómeno de ahora. ¿Y qué les enseñan en la escuela de circo?⁸

Además de la referencia a la transmisión de acrobacias en la formación de actores de la Escuela Municipal ya en la década de los sesenta, queda planteada una disputa entre la defensa a estas formas tradicionales de circo que solo se transmite al interior de la familia con respecto a las nuevas formas de aprendizaje y enseñanza de la actualidad, que serán vistas con desconfianza por parte de miradas más conservadoras. Se actualiza cierta visión romántica de los artistas tradicionales que valoraban como forma verdadera de ser artista el haber aprendido todo lo relativo al oficio circense dentro del ámbito familiar, descalificando la formación de escuelas y talleres.

Por sua vez, os circenses itinerantes reagem contra as propostas das escolas de circo e dos grupos formados por elas, alegando que este movimento não é circo. Eles, sim, seriam o circo «puro» e os «herdeiros da tradição». Com isso, acabam negando, também, o circo constituído por seus antecedentes, ao se contraporem à mistura de teatro, dança e música nos espetáculos (SILVA, 2007: 292).

Volviendo a la continuidad del lenguaje del circo en la formación de teatro, esta no se presenta sin fisuras, actualizando el desprestigio que el circo mantiene hasta hoy en nuestro país frente a instituciones con importantes trayectorias. Beri Cueto⁹ (José Berhau) es *clown* y actor egresado de la EMAD. En una entrevista realizada para el semanario *Brecha* cuenta que «esta discriminación muchas veces proviene del propio ámbito artístico. Para mi examen de egreso de la EMAD

8 Entrevista a Juan González Urriaga. Noviembre de 2010.

9 Una característica del campo: es muy común que en el circo los artistas adopten apodos o nombres artísticos, particularmente entre los clowns. Es por esto que a lo largo del trabajo aparecen nombrados con este carácter informal, así como se presentan y son conocidos en sus presentaciones e incluso en su cotidianidad.

presenté un trabajo de *clown* y los examinadores me negaban la aprobación. De una escuela de actuación “seria” no podés egresar haciendo de payaso»¹⁰. No es muy distinta la experiencia de Lichi Sánchez, que es *clown*, acróbata y malabarista, hizo su pasaje por dicha escuela y fue expulsado. Como él mismo recuerda, la directora y el docente responsable argumentaron que la expulsión se debió a que «la Escuela es para ciertas personas que quieren hacer ciertas cosas y también encontramos en vos problemas físicos y de coordinación, como que caminás con el brazo y la pierna del mismo lado».

Otro vínculo que se estableció con la EMAD en 2003 surgió por iniciativa de uno de sus estudiantes que, queriendo profundizar en la información recibida del taller de acrobacia curricular¹¹, elevó una carta para que se le cediera un espacio donde convocar a aquellos interesados en intercambiar y probar técnicas de acrobacia.

G.: [...] habíamos hecho el «Club del Circo» en la EMAD, íbamos una vez por semana —había conseguido el espacio prestado— y trabajábamos técnica circense de intercambio...

V.: ¿Con tus compañeros, con los que quisieran ir?

G.: Mandaba un mail y los que quisieran llegar podían llegar. Se abría la puerta de la escuela. Lo que es un *Jam* de circo como hacemos en El Picadero¹²... en el 2003. Eran ideas que iban surgiendo y se hacían. No había una búsqueda de decir ta, esto lo hago ahora porque en el futuro... era más inconsciente me parece. Se estaban juntando Los Juglares en el Parque Batlle y como hacía frío para juntarse en invierno era necesario un espacio cerrado. Y ahí nos empezamos a juntar...¹³

Los encuentros del Club de Circo son valorados por varios de los que participaron como una instancia importante en el comienzo de la formación. Uno de ellos recuerda que «fue en el 2004, no duró mucho pero para nosotros fue reimportante, nos entró otra información. Instancia formativa, si tengo que recordar, es esa»¹⁴.

10 La nota completa se puede leer en: <<http://brecha.com.uy/index.php/cultura/448-el-berri-cueto-de-siempre>>.

11 En ese momento uno de los docentes del taller de acrobacias era Bernardo Trías, quien es bailarín, actor, docente y director de teatro. Es cofundador del Espacio de Desarrollo Armónico y por varios años tuvo allí talleres de acrobacia de suelo y aérea.

12 El Picadero es el primer espacio organizado por un grupo de jóvenes independientes del cual forma parte, pensado específicamente como espacio de ensayo, talleres y espectáculos de circo. Desde 2005 a 2012 se gestiona un galpón de la calle Agraciada, en el barrio Arroyo Seco. El *Jam* consiste en una instancia mensual de apertura del lugar donde se ponen a disposición la infraestructura y los materiales. Se acostumbra dejar una gorra en la salida para recibir el aporte de los que participan. Las referencias al Picadero se harán en varios puntos del trabajo porque atraviesa distintos temas como la formación, los espacios de exhibición y el relacionamiento con agentes gubernamentales.

13 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

14 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

2.2 Protagonistas y testigos. Se reinstala la práctica circense en el país: historias de malabaristas, acróbatas y *clowns*

¿Quiénes y cómo reinstalan esta práctica y de qué ámbitos proceden?

Primero uno que me enseñó a tirar tres pelotitas, después me fui a Buenos Aires y tome talleres de *clown* y malabares. Después me fui a Brasil y aprendí a andar en monociclo. En esa época fue fundamental salir de acá. Porque acá ahora hay bastante formación pero en ese momento no había nada. Afuera había mucho malabarista en la vuelta, que donde más uno aprende es en el intercambio, en el contacto, sobre todo en el malabar, porque con la cuerda ponele nunca tomé un taller, fue todo darme contra la pared. Mirar videos. Me gustaba el equilibrio, me gustaba el alambre pero no tenía ni idea de cómo hacer para poner un alambre entonces lo más fácil era agarrar una cuerda, atarla de un árbol a otro y suerte en pila. Aprendí viendo videos, veía uno que se subía a una escalera entonces yo agarraba una escalera y vemos qué pasa. Todos los materiales me los construyo yo sin ningún modelo. De mirar videos que no es lo mismo que alguien te diga hacela así o así porque va a quedar mejor. Yo mañana agarro a uno que quiera aprender y lo que a mí me llevó diez años él lo aprende en cinco o en cuatro. Pero también está bueno cuando uno lo hace autodidacta, tiene lo suyo. Lo valorás diferente¹⁵.

En este fragmento se condensan muchas de las particularidades que hicieron a la entrada de algunos jóvenes uruguayos, dentro de los cuales me incluyo, en el mundo del circo desde finales de los noventa. Quedan planteados varios puntos que serán comunes en los distintos relatos: el contacto espontáneo con las disciplinas circenses no mediado por una instancia formal de aprendizaje, la búsqueda de información en el extranjero, la investigación en solitario a partir de la información recibida, la construcción de materiales que no se encontraban en el país, el tiempo invertido en una formación sin referentes y la distancia que en pocos años se evidencia entre *ese* aprendizaje y al que hoy pueden tener acceso nuevos interesados.

Aquellos que comienzan a vincularse con el circo provienen en su mayoría de otras disciplinas donde lo corporal es también central. Las experiencias previas se resumen en prácticas como la gimnasia artística, la danza contemporánea, el teatro, el yoga, las artes marciales, el movimiento *scout*, el deporte aventura y hasta el *flair* con botellas¹⁶.

¿Cómo y dónde se toma contacto por primera vez con estas prácticas? Sin contar con que muchos montevidEOS hemos asistido alguna vez a espectáculos de circos extranjeros que cada año visitan la ciudad, hay acontecimientos que han definido particularmente la iniciativa de buscar información y formación para hacer del circo una actividad propia a la cual dedicarle tiempo y energía.

15 Entrevista a Nicolás Martínez, malabarista y equilibrista. Setiembre de 2013.

16 *Flair* es la modalidad de hacer malabares con botellas que realizan los *barman*. Existe incluso la FBA (Flair Bartending Association) que regula las competiciones de esta disciplina a nivel mundial. <<http://www.barflair.org>>.

Así, en los relatos aparecen referencias: a la presencia de talleres de zancos y acrobacia en escuelas teatrales como Polizón y Alambique; al contacto casual con extranjeros aficionados a los malabares que de pasada por Uruguay en 1995 comparten esa información de la cual aprenden varios de los primeros malabaristas; al acceso a los videos (en v.H.s) del *Cirque du Soleil* de donde se toma conocimiento de la existencia de la acrobacia en tela; y al hecho de enterarse de la realización de las convenciones de circo de la región¹⁷ a las que muchos asisten con asiduidad desde 1998 y resultan ser la primera fuente importante de conocimiento e intercambio con artistas extranjeros.

Una de las integrantes del, en aquel momento denominado, grupo Andanzas¹⁸, cuenta que:

[...] nos enteramos de la convención de circo en Porto Alegre que fue en el 2001, ahí fue el primer contacto directo con la tela particularmente. Después del 2002, con esta cuestión de que acá en Uruguay no había dónde formarse ni siquiera dónde practicar ni buscar información, surge la posibilidad de ir a la Escuela Nacional de Circo de Río [de Janeiro] a hacer un curso de un mes. Y ahí compramos la primera tela y ahí empezó una etapa de exploración y de investigación más autodidacta entre algunas amigas y a partir de ahí comenzó un vínculo con las convenciones de Argentina, con más gente en Uruguay que estaba empezando a vincularse con esto de la acrobacia en tela y con otra gente que un poco ya picoteaba la acrobacia de piso, los malabares. Después la convención de Córdoba¹⁹... y también haber conocido gente que ya tenía un acumulado de años en esto del circo contemporáneo...²⁰

El paisaje montevideano en esos años de emergencia se dibujaba entre malabaristas nucleados en el Parque Batlle a partir de 1997²¹ en donde se entrenaba e intercambiaba información con aquellos que se acercaran, el grupo Los

17 Las convenciones aparecen en todos los relatos en un lugar destacado en cuanto a la formación y el intercambio que genera para el campo. Profundizaré en este punto más adelante.

18 Andanzas se forma en 1998 siendo un grupo de amigas que aprendíamos danza contemporánea (Marina Artigas, Florencia Villaverde, Verónica Zankl, Patricia Dalmás y quien escribe). En 2001 tomamos contacto con la acrobacia aérea y comenzamos a investigar en esta área. Desde 2004 se integran Omar Izaguirre, Marcelo Patiño, Iván Corral, Gonzalo Pieri y Lichi Sánchez, y pasamos a denominarnos Grava.

19 Son varios los países de la región que organizan anualmente su convención de circo. El país opta por alternar la sede o mantenerla en el mismo lugar. Argentina ha mantenido su sede en Buenos Aires, con excepción de la 8.ª convención que se realizó en La Falda, Córdoba. En Uruguay todas las ediciones se ha realizado en la ciudad de Canelones.

20 Entrevista a Patricia Dalmás, acróbata y profesora de Educación Física. Setiembre de 2012.

21 Ese mismo año sucede lo que se llamó «Circo 3» que consistió en una programación de música e intervenciones circenses en el Velódromo Municipal al que vienen artistas de Argentina, algunos de los cuales se quedaron una temporada intercambiando experiencias con quienes participaron desde acá.

Juglares²² que comenzaba a hacer actuaciones en distintos escenarios²³, acróbatas que desde 2002 recorrían espacios en búsqueda de la infraestructura adecuada para instalar elementos aéreos como telas y trapecios y se encontraban con el desconcierto de los encargados que no sabían de qué se trataba la actividad y no querían arriesgarse a colgar cosas extrañas²⁴ y las presentaciones de algunos grupos que ya comenzaban con sus actuaciones callejeras a la gorra (como «Los Circleta: el circo en bicicleta»).

Primero entonces los malabaristas, después los acróbatas y después... los *clowns*. La aparición de los *clowns* en la escena montevideana es ubicada en las narraciones unos años después a este primer contacto y todos los entrevistados la asocian con la llegada de un argentino —Luis Regalía— que empieza a hacer talleres en Montevideo, donde de ser «algo totalmente nuevo, pasa a ser furor, allá por el 2006»²⁵. O, como cuenta otra artista:

V. C.: [...] el *clown* llega después de todo esto. Así como acá no hay referentes de circo tampoco hay referentes de *clown*. El teatro era muy convencional, muy tradicional que no daba lugar. De hecho hasta el día de hoy el *clown* y el teatro están como muy peleados, el que es *clown* no es actor y el que es actor no es *clown*...

V.: Pero también ubicás al *clown* fuera del circo... lo pusiste más cerca del teatro que del circo. ¿Hay una pelea con eso, hay un lugar de disputa del *clown*?

V. C.: No, lo que sí creo que pasó... yo creo que el payaso nace en el circo pero en Uruguay el circo nace desde la destreza, desde el trabajo físico, de la acrobacia, la tela, el trapecio y no se asocia al payaso tan directamente. De hecho durante un tiempo todos los espacios que había de formación, de talleres de circo no necesariamente incluían al *clown* como una disciplina del circo.

22 Los Juglares en sus 13 años de existencia estuvieron integrados por los malabaristas Fico Quintans, Leo De Mori, Richard «Rocha» Duplech, Mayra Paz, Gabriel Coletto, Alejandro García y Lichi Sánchez. Algunos malabaristas formaron parte del grupo en sus comienzos y luego lo abandonaron, como Serrana Cabrera, y otros se sumaron hacia el final como Nacho Troyano.

23 El grupo La Vela Puerca en sus primeros recitales tenía como invitados a Los Juglares que hacían malabares en el escenario (Sebastián Cebreiro, integrante de la banda, hacía malabares con Los Juglares en sus comienzos). El espacio de «La Marmolería» —una antigua marmolería en el patio de Leo De Mori— se utilizó muchas veces como espacio de actuación donde se investigaba por primera vez en presentaciones con luces y fuego, además de ser su espacio de ensayo y entrenamiento para aquellos integrantes del grupo que comenzaban a investigar en el trapecio.

24 Por esta razón se hizo frecuente a partir del 2002 colgar una tela de un gran árbol en el Parque Rodó los fines de semana. Una excepción la marca el Instituto Superior de Educación Física (ISEF) que durante una ocupación de estudiantes también en 2002 habilita al grupo Andanzas (tres de sus cinco integrantes éramos profesoras o estudiantes de Educación Física) a utilizar el gimnasio para colgar telas, donde pronto se suman otros malabaristas y acróbatas (como Iván Corral que luego pasa a integrar el grupo Grava, o Serrana Cabrera, también estudiante de Educación Física e integrante de Los Juglares) generando un espacio de encuentro e intercambio que todos los que estuvieron allí valoran como muy importante.

25 Comentario de Lichi Sánchez. Setiembre de 2011.

V.: ¿En Uruguay el *clown* viene más de la mano del teatro que del circo?

V. C.: No sé si viene de la mano del teatro, creo que no, creo que viene de otra cosa que surge separada del teatro y del circo. Y en ese nuevo escenario donde empiezan a aparecer otras cosas hay que ver cómo se unen. Después empiezan a aparecer las *varietés* y aparece la figura del *clown* como el unificador de las cosas en el circo²⁶.

Esta es la forma en la que es relatada la reaparición de algunas de las técnicas circenses, donde se hace evidente que la información debe buscarse en el exterior, una vez que los artistas de los circos tradicionales del país no continuaran con la enseñanza de sus técnicas. Esta influencia extranjera se materializa a través de las escuelas de teatro que preparan a sus actores desde el *clown* teatral²⁷ y la utilización de la acrobacia dramática de la corriente de Jacques Lecoq o de Eugenio Barba²⁸, del intercambio con jóvenes extranjeros formados en escuelas o talleres de circo en sus respectivos países, o de iniciativas personales de viajar y tomar talleres afuera. Esta dinámica, esta búsqueda que recae en el interés de sujetos particulares o pequeños grupos, la dificultad o costo de los materiales requeridos entre otros factores, hace que la llegada de las distintas técnicas se vaya realizando de forma asistemática y un poco desordenada, dando como resultado el desarrollo dispar de las disciplinas. Así es que los *clowns* que históricamente nacen ligados a la conformación del circo, en nuestro país se desarrollan con cierta autonomía, como viniendo «de otra cosa que surge separada del teatro y del circo» tal cual aparece en los relatos; o que en el desarrollo de la acrobacia aérea se haya destacado la tela circense sobre otras técnicas como el trapecio en sus distintas modalidades (fijo, de vuelo o minivolante), la danza aérea en arneses, la cuerda lisa o el palo mastro, por nombrar algunas.

2.3 Nuevos espacios, nuevas actuaciones en la ciudad

A partir de las primeras intervenciones podemos decir que se reinstala el circo dentro de las artes escénicas del país. En los relatos aparecen referencias a algunas actuaciones que marcarán el comienzo de la visibilidad de estas intervenciones en la ciudad. Me interesa destacar aquí aquellas que se enmarcaron en

26 Entrevista a Virginia Caputi. Agosto de 2013.

27 De hecho, los talleres de *clown* que se vienen ofreciendo están más vinculados a actores y espacios teatrales que a espacios circenses. Además de las escuelas nombradas, el grupo de teatro L'Arcaza, vinculado al teatro callejero, trabaja desde 2002 el lenguaje del *clown* en algunas de sus obras (con influencia del teatro Sunil de Daniele Finzi Pasca) y en 2008 montan la obra *La Gran Pepino*, que se plantea como un homenaje al circo criollo. Se puede acceder a más información de la obra en: <<http://www.larcaza.com/lagran.html>>.

28 Eugenio Barba es un autor, director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Sus investigaciones teatrales ponen al cuerpo en el centro de la atención y preparación del actor. Para ampliar información, consultar: <<http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>>.

grandes eventos organizados por agentes gubernamentales, privados o en colaboración de ambos pero siempre tratándose de proyectos que trascendieron la actuación en solitario de grupos callejeros y formaron parte de eventos mayores que reconocieron y legitimaron al circo como representante artístico.

El primer evento masivo que integra espectáculos de malabares y de acrobacias aéreas fue la «Fiesta de la X», organizado por la emisora radial X FM. Se trató de un gran festival realizado desde 1999 al 2007 con múltiples escenarios por los que pasaron un gran número de bandas y músicos nacionales y extranjeros, y contó con la presencia de otras artes escénicas (danza, ilusionismo, teatro y circo). En este contexto el grupo Los Juglares hizo intervenciones con malabares con fuego, el grupo Grava colgó telas acrobáticas del puente del Parque Rodó y el grupo de Polizonteatro realizó desfiles en zancos y otras intervenciones por las calles.

El siguiente evento importante que se destacó por nuclear a la mayoría de los que por aquellos años incursionábamos en el circo fue «VIENE»²⁹, un proyecto que nucleó boliches, muestras de arte, exposiciones, espacios de talleres y dos escenarios, entre otras propuestas, inaugurado en junio de 2004 en la terminal de trenes de la Administración de Ferrocarriles del Estado (AFE). Tanto en la inauguración como en la programación durante los meses que duró, el circo estuvo presente. Uno de los artistas que participó recuerda: «el primer evento grande lo hicimos en AFE en 2004. No podíamos creer. Salimos a comprarnos todo el vestuario. Nos contrató la Intendencia, hicimos la primera función grande con banda en vivo, no lo podíamos creer...»³⁰. No es menor la referencia a la Intendencia como contratante de estos espectáculos de circo. Disponer de dinero permitió hacer presentaciones más cuidadas estéticamente (con música en vivo y buenos vestuarios) en un área que comenzaba a desarrollarse en los rubros técnicos, de infraestructura, vestuarios u objetos. Otro acontecimiento importante lo marcan las incorporaciones de telas de acrobacia en el marco de obras de danza y de teatro en importantes salas de la capital. Así, en el año 2002, el Grupo Espacio, dirigido por Graciela Figueroa, presenta *Molto Vivace*. La obra comienza con los bailarines descendiendo de las alturas del Teatro El Galpón por telas de acrobacia. En 2004 se integran acróbatas como parte de la narración de uno de los cuentos de *Las mil y una noches*³¹, proyecto de la Comedia Nacional³² con el que se reinaugura el Teatro Solís luego de siete años de remodelación. Esta es la segunda vez que el Teatro Solís habilita la instalación de materiales de acrobacias aéreas. La primera fue con *Moxhelis*³³, en pleno proceso de remodelación en el año 2001,

29 El realizador de este proyecto, Quico Ferrés, fue también uno de los organizadores de la Fiesta X.

30 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

31 El cuento fue el de *Kamar Al-Zaman*, dirigido por Ismael Da Fonseca, quien invita al grupo Grava para trabajar en conjunto con los actores de la Comedia Nacional.

32 La Comedia Nacional fundada en 1947, es el elenco teatral estable de la Intendencia de Montevideo.

33 *Moxhelis* fue un colectivo conformado por actores, bailarines, músicos y artistas visuales con el que Pascal Wýrobnik, un francés que vivió diez años en Uruguay, monta varias puestas

cuando dos *performers* caminaron con arneses ascendiendo por el telón de hierro que cubría el escenario, en la intervención que llamaron «Seis oscuridades en cuarenta segundos» descrita como una pieza de teatro de imagen.

El 15 de febrero de 2005 se celebra el cambio parlamentario donde, por primera vez en la historia política de Uruguay, la izquierda cuenta con mayoría. El primer gobierno del Frente Amplio³⁴ que asume la presidencia con Tabaré Vázquez, convoca a Héctor Manuel Vidal, director en ese momento de la Comedia Nacional, para organizar los festejos en el Palacio Legislativo, en una acción que buscó demostrar el interés del nuevo gobierno por el apoyo de las artes y la cultura.

Palacio Legislativo, 2005



Acróbatas: Virginia Alonso, Verónica Zankl y Marina Artigas, integrantes del Grupo Grava
Fuente: Andrés Cuenca

El desfile de artistas hacia la explanada del Palacio culminó con una presentación de acrobacias aéreas en tela en la fachada principal del edificio. El

en escena, las primeras cercanas al lenguaje de la *performance* con presencia de disciplinas circenses interviniendo espacios inéditos para este tipo de presentaciones, novedosas y sorprendentes para muchos en ese momento.

34 El partido Frente Amplio se funda el 5 de febrero de 1971, como coalición de partidos y agrupaciones políticas de izquierda y centro-izquierda.

siguiente evento de gran visibilidad en este contexto de primeras apariciones en la ciudad es la intervención en la fachada de la Intendencia de Montevideo en conmemoración de sus 100 años el 18 de diciembre de 2008, donde Los Juglares, Grava y Circósfera³⁵ vuelven a actuar juntos.

A partir del auge en las contrataciones para estos acontecimientos se hace evidente la apropiación y aprovechamiento de la espectacularidad que caracteriza al circo por parte de eventos estatales o privados, desde los ya nombrados, hasta el lanzamiento del nuevo nombre de una empresa multinacional de telecomunicaciones. Se transita desde la imposición de barreras hacia esta práctica marcadas por el desconocimiento de ella, a la captación de estas intervenciones en el marco de una moda artística, acompañando un proceso global por el cual la ciudad se va transformando en escenario hiperestético (AMÉNDOLA, 2000), donde se busca hacer de ella así como de la vida cotidiana una experiencia estética, de vanguardia, en un contexto de mercado de venta de productos bellos que la presenten atractiva.

En la ciudad, la exhibición de las creaciones se remite básicamente a los siguientes espacios:

- espacios abiertos al público (calle, plazas, parques, fachadas de edificios, mercados, convenciones de circo);
- espacios privados (salones de fiesta, colegios, eventos empresariales);
- circuito oficial (las salas de teatro que han recibido al circo han sido la sala Zitarrosa, el Teatro Solís, la Sala Balzo, el Teatro Victoria, sala La Experimental de Malvín, Museo del Carnaval, sala Nelly Goitíño y el Teatro Florencio Sánchez);
- circuito no oficial (espacios que de forma autogestionada realizan actividades que incluyen el circo: aquí se destacan La Invisible, El Picadero, más recientemente El Nido y también otros espacios más vinculados al teatro y al *clown* como Tristán Periferia, Casa Camaleón, Espacio Sats, o espacio cultural Llamale H).

Una característica de los actores locales será el eclecticismo en la apropiación de estos espacios de exhibición. La mayoría de los artistas atraviesan estos distintos ámbitos combinando la actuación en calle, eventos privados o escenarios del circuito oficial (muy escasos y esporádicos) o no oficial. En el recorrido que realiza INFANTINO (2011a) por el desarrollo del circo en Buenos Aires, estos espacios aparecen cargados de posturas ideológicas y por lo tanto diferenciados como opción artístico-laboral: los artistas callejeros y los artistas del nuevo circo no comparten criterios profesionales, estéticos, éticos. Para los artistas bonaerenses la actuación en calle es acompañada de un discurso de «democratización del arte», [...] «transgresor y crítico propio del estilo callejero de los 90» (2011: 155), mientras que las creaciones hechas y pensadas para la escena teatral, cercana al

35 Circósfera es un grupo que se ha especializado en acrobacia circense. Se consolidan a partir de los talleres realizados en El Picadero y luego comienzan a viajar para continuar el aprendizaje y perfeccionarse técnicamente.

nuevo circo, son valoradas como comerciales, refinadas, poco comprometidas y alejadas del arte popular. Los artistas locales no manifiestan una disputa en este sentido sino que más bien pasan de un ámbito a otro en función de las posibilidades laborales y de los intereses personales de crecimiento en el campo, que para algunos se liga al ingreso económico y para otros a la creación de obras —por las cuales no se genera dinero—. Esta dicotomía ingreso económico/proceso de creación, marcará de forma tajante el desarrollo artístico de los sujetos, los lugares de intervención, el tiempo dedicado a los ensayos y la participación en grandes colectivos. Entiendo que uno de los factores que ha contribuido a mitigar esta separación ha sido el también ecléctico posicionamiento de los espacios de exhibición del circuito no oficial que han integrado los distintos perfiles de artistas ofreciendo espectáculos diversos como *varietés* (abiertos a cualquier artista, donde se articulan todos los estilos) y también espectáculos más cercanas al nuevo circo, a precios accesibles e incluso utilizando el recurso de «pasar la gorra».

2.3.1 Payasos sin Fronteras

En el año 1992 llega por primera vez a Uruguay Pascal Wyrobnik, un francés que tendrá mucho que ver en el impulso de la movida circense en Uruguay. Pascal llega formando parte de la compañía *Royal de Luxe* dentro del proyecto «Cargo 92»³⁶, y se quedará en Uruguay por varios años. En ese período que va desde 1992 al 2002, funda *Moxhelis*. Con la experiencia de haber trabajado con grandes compañías en Francia integrando varias disciplinas y con la iniciativa de hacer nuevos montajes en Uruguay, en 2002 comienza a establecer vínculos con *Clowns Sin Fronteras Francia*³⁷ para extender a Uruguay el proyecto que la ONG realiza en otras partes del mundo. Es así que en noviembre de 2005 se organiza la primera expedición de Payasos sin Fronteras en Uruguay integrada por artistas franceses y uruguayos. Se recorren distintos pueblos y ciudades del interior llevando un espectáculo gratuito de circo con música en vivo, montado en predios descampados y escuelas rurales, recordando en varios sentidos el espíritu nómada de las tradicionales caravanas circenses en una gira de dos semanas de duración.

36 Consistió en una gira por Sudamérica, a bordo de un barco carguero, subsidiada por el gobierno francés, en el marco de la conmemoración de los 500 años de la conquista. Durante cinco meses las compañías teatrales *Royal de Luxe* y *Philippe Genty*, la compañía de danza *DCA/Philippe Decoufle* y el grupo de rock Mano Negra, viajaron por distintos países ofreciendo espectáculos gratuitos.

37 «Desde su nacimiento en 1994, la ONG francesa *Clowns Sans Frontières* (CSF) ha tenido como objetivo llevar espectáculos gratuitos, montados por artistas profesionales voluntarios, a poblaciones víctimas de la guerra, de la miseria o de la exclusión [...]. Enteramente financiada por la filial francesa de CSF, se realiza en 2005 la primera expedición por Uruguay. Seis artistas provenientes de prestigiosas compañías de espectáculos de Francia se asocian con artistas locales como Bosquimanos Koriak y los Juglares y juntos crean un espectáculo inspirado en las artes del circo [...]. CSF se asoció con el Teatro Solís para organizar galas a beneficio del proyecto en cada mes de marzo y asegurar así su continuidad a nivel local». Información obtenida del blog <<http://clownssinfronteras.blogspot.com/>>. Acceso: 27 de octubre de 2013.



Fuente: Gabriel Rousserie.

La otra arista del proyecto que implicó un salto importante para el circo en cuanto a su visibilidad y llegada a la población por un lado, y para los artistas a nivel de experiencia y oportunidad por otro, fue la realización desde 2005 de espectáculos en el Teatro Solís. Ellos fueron pensados como «noches de gala» para la recaudación de fondos con los cuales hacer posible las siguientes expediciones por el interior. La posibilidad de presentar un espectáculo de circo con estas características en uno de los teatros más importantes del país, con artistas de larga trayectoria en compañías francesas trabajando en conjunto con jóvenes uruguayos, no hubiera sido posible en esos años sin la presencia de Pascal. Este proyecto se continúa hasta hoy y la mayoría de los artistas inmersos en la dinámica del circo han pasado por alguna de estas experiencias. El hecho de que la ONG se fundamente en la lógica del voluntariado hace a una gran circulación de los artistas que participan ya que deben disponer de muchos días de ensayos y funciones no remunerados. Esta es una situación que no todos pueden afrontar, sobre todo los que dependen del ingreso económico que resulta de las actuaciones generalmente concentradas en los fines de semana.

No es menor en nuestro contexto de país pequeño que ha recibido de Europa fuertes influencias culturales, el relacionamiento con un sujeto que carga con la tradición francesa que ha sido vanguardia en el surgimiento y desarrollo del nuevo circo, sigue marcando tendencia a nivel mundial y no por acaso cuenta con un fuerte apoyo estatal comparable al del teatro, la danza o la ópera. En una

entrevista realizada en el diario argentino *Página/12* con motivo de la creación de un espectáculo franco-argentino en 2005, Bernard Turín (presidente de la Federación Francesa y Europea de Escuelas de Circo) comentaba que:

Antes de la intervención del Estado, nosotros estábamos en la misma situación argentina: muchas dificultades económicas, pérdida de lugar en la cultura... No hay grandes diferencias entre lo que pasa en Buenos Aires y lo que pasaba en Francia en los 70 [...] La gran transformación se produjo a partir de la formación de los artistas en las escuelas de artes circenses estatales [lo que hizo que] los artistas de circo posean una técnica integral que mejoró la calidad de los espectáculos³⁸.

En algunos de los procesos sucedidos en Buenos Aires se puede buscar una continuidad con lo que va sucediendo en esta orilla del Río de la Plata, ambas atravesadas por una matriz similar. Las particularidades están a la vista, pero el contexto mundial nos atraviesa y el incipiente relacionamiento entre lo público y lo privado es claro ejemplo de ello. Con el tiempo se podrá analizar cómo enfrenta Uruguay este nuevo escenario y si este contribuye a la mejora en la calidad de artistas y espectáculos locales.

Ensayo de Payasos sin Fronteras. Teatro Solís. Abril 2013



Acróbata: Darío Lima
Fuente: Gabriel Rousserie

38 Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-54042-2005-07-23.html>>. Acceso: 30 de noviembre 2013.

2.4 Entre experiencia singular y contexto general

Rosario Radakovich en su libro *Retrato cultural: Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*, escribe que:

La educación artística es codiciada como expresión de capital cultural. Ciertamente es una de las principales puertas de acceso al mundo de la alta cultura y al mundo del arte y los artistas. En este caso son los profesionales medios quienes más invierten en el aprendizaje de géneros artísticos diversos: artes plásticas, fotografía, música, teatro, cine, danza o talleres literarios (2011: 419).

Es difícil imaginarse el circo como una opción más entre estos géneros artísticos. Si bien han surgido algunos apoyos de parte de los gobiernos departamentales y del gobierno nacional, se ha comenzado un relacionamiento con los gestores culturales encargados de la programación de varias salas del país y se ha ampliado la recepción que el público tiene hacia los espectáculos circenses, el campo está muy alejado del estatus adquirido por el resto de las artes escénicas y de ser codiciado como expresión de capital cultural, como hace referencia Radakovich. Este resurgimiento del circo, del que intento dar cuenta en esta investigación, es necesario entenderlo dentro de un proceso histórico más amplio de desvalorizaciones y revalorizaciones de saberes y prácticas populares (INFANTINO, 2011a) ya que ambos momentos (el declive de los circos tradicionales y el auge del nuevo circo) son fenómenos que exceden lo local para ubicarse en un contexto global. Montevideo llega a esta revalorización tal vez veinte años después que lo hacen varios países de Europa y diez años después que Buenos Aires.

V.: Contame un poco cómo ves el desarrollo del circo en Montevideo. Vos fuiste un poco testigo en estos 15 años... ¿qué cosas han cambiado?

S.: Al principio cuando yo empecé era una movida bastante *under*, no era algo muy bien visto, era raro. Hasta mi familia, cuando hacía psicología y les dije que dejaba... Después por el 2001, 2002 cuando entro al ISEF también era algo raro, diferente, bastante prejuicioso, salvo el grupo que nos juntábamos a entrenar que era extracurricular y ustedes ya eran profesoras recibidas, yo era estudiante, o sea, lo viví en carne propia desde el estudiante toda esa cosa como de señalada con el dedo «*ah, eso no sirve para nada, son todos hippies*» era como el lema. Después vi que empezó a verse que en vez del limpiabotas estaba el chiquilín tirando los limones en el semáforo. Entonces también llegó como desde un lugar medio raro lo que se empezó a ver en la calle, lo visible. Empezó a ser una movida más grande, se empezaba a ver más, empezó la moda en los eventos, en las fiestas de 15, se empezó a visualizar mucho más lo que era la cultura uruguaya. Te estoy hablando ya del año 2004, 2005. Empiezan a haber *performances*, con la llegada del grupo del Picadero que se empiezan a mostrar más espectáculos en lugares cerrados, con el cambio de gobierno cuando se cuelgan de telas en el Palacio Legislativo. Empieza a darse mucha más importancia que creo que tuvo que ver con un proceso de nuestra historia, ¿no? Primero toda una cosa más cercana a lo que fue la dictadura y después

todo ese avance en estos años y a la expresión de la cultura se le empieza a dar mucha más importancia desde el gobierno³⁹.

El escenario del circo se modifica en varios aspectos en pocos años, donde su creciente visibilidad pareciera otorgarle un lugar legítimo dentro de la «cultura uruguaya», al punto de ser tomado por el gobierno entrante como imagen de la apertura artística del cambio parlamentario. Pero se trataría de un lugar inestable, contradictorio, ambiguo, «raro», en el cual recae la estigmatización de un conjunto de actores a los que se desvaloriza en tanto moda, la descalificación de los involucrados señalados como «hippies»⁴⁰ y la asociación a un espacio a menudo utilizado para la mendicidad como el semáforo.

En el contexto uruguayo, la salida de la dictadura cívico-militar por la que atravesó el país entre 1973 y 1985 dejó un escenario nefasto para la cultura y el arte en general. Por otro lado, conceptos como «sociedad de consumo» y «globalización cultural», se ubican simbólicamente hacia la segunda mitad de los años ochenta, preámbulo de la «década neoliberal» por excelencia, marcando un incremento de las relaciones mercantiles en el ámbito de la cultura, donde ella pasa a tomarse en cuenta como producto redituable de consumo. El final de siglo se dará en un contexto de crisis que acentúa la fragmentación social y el decaimiento económico generalizado, impactando en los sectores más vulnerables de la población. Este escenario hace que se debilite la confianza social básica, poniéndose en cuestión los mecanismos tradicionales de integración social y la incertidumbre pase a ser lo central de la vida cotidiana de una sociedad simbólicamente igualitaria y estructuralmente desigual (RADAKOVICH, 2011).

Este escenario de fragmentación cultural incipiente se desarrolla en un contexto estructural de creciente deterioro socioeconómico a nivel nacional. La aplicación progresiva durante la década del 90 de políticas de corte neoliberal contribuyó a agravar las tensiones inter-clase y condujo al empobrecimiento social de altos niveles de la población, quebrando el modelo de sociedad integrada de mediados de siglo pasado y las condiciones materiales que sustentaban tal modelo. Sobre fines de la década del 90 e inicio de siglo, el nivel de pobreza en Uruguay y en particular en la ciudad de Montevideo creció sustantivamente (RADAKOVICH, 2011: 61).

Al mismo tiempo, la crisis de principio de siglo significó un impulso en cuanto a la producción en el ámbito cultural, donde se da un incremento de personas que se acercan a expresiones artísticas o incluso a la realización de artesanías para contar con otros ingresos.

La transformación de «la cultura» en recurso económico, ha llevado a destacar la potencialidad económica de prácticas ligadas a la identidad cultural de distintos grupos sociales que, a partir de su inserción en los mercados globalizados, adquieren valor en tanto diversidad cultural (INFANTINO, 2011b: 14).

39 Entrevista a Serrana Cabrera, acróbata, profesora de Educación Física. Julio de 2013.

40 Lo *hippy* en la actualidad ha sido asociado de manera peyorativa a cualidades como vago, sucio, desprolijo, no apto al trabajo, adicto, etc.

En este proceso por el cual el arte pasa a dimensionarse como opción económica, el circo ofreció una opción laboral rápida y efectiva sumado al costado autogestivo e independiente de su dinámica.

[...] en un festival de teatro en Curitiba nos vinculamos con una pandilla de malabaristas uruguayos de la primera camada, de Los Juglares, que estaban laborando en los semáforos y ahí empezamos con el tema del *swing* con antorchas. Surgió como algo práctico, de ir y hacer semáforos. Era un medio de laburo instantáneo⁴¹.

A esto se le suma el descreimiento que en esa época afectó al proyecto de trabajo formal, institucionalizado, como marco de seguridad y progreso económico tan arraigado en el Uruguay predictatorial.

Los jóvenes que ponen el circo en la calle nuevamente lo hacen cuando ya tienen más de 20 años, realizan trabajos en rubros diversos o cursan estudios terciarios. Algunos se especializan en alguna técnica y organizan su dinámica laboral alrededor del circo, mientras que otros continúan con sus estudios y mantienen el circo en un lugar destacado pero no único. El posicionamiento de comenzar una nueva forma de hacer arte, distinta a lo que hasta ese momento se presentaba como opción entre las artes escénicas en la ciudad, por lo tanto por fuera de las instituciones y del circuito comercial, hace que necesariamente deban buscarse nuevos espacios, nuevos materiales, nuevos docentes y nuevos escenarios. La autogestión será la característica más destacada de estos procesos en los que se dará una especial valoración a la actividad laboral independiente. El carácter autónomo de todo lo que comenzaba a hacerse donde el involucramiento del Estado en la promoción de estas artes era asistemático y muy puntual, generó la organización de grupos en proyectos culturales que buscaban cumplir con las necesidades de formación, espacios de exhibición, intercambio y enseñanza como una nueva veta laboral que por esos años surgía.

Como ya mencioné anteriormente, uno de los aspectos fundamentales en la transformación del circo de familias tradicionales a esta nueva forma de hacer circo, es la cuestión de la formación. La mayoría de los artistas en la actualidad ya no provienen de una familia de circo que le transmite su capital cultural, en los términos de Bourdieu (1998), sino que asumen la formación en esta área como una elección y de esta forma comienzan a abrirse por primera vez espacios destinados al desarrollo del circo en el país. La sensación de este período, hasta el día de hoy, es la de que *todo está por hacerse*.

2.5 ¿Cómo se convierten en artistas de circo? Cuestión de aprendizajes

Hoy en día existen varias maneras de equiparse o prepararse para la profesión de payaso, escuelas de técnicas variadas. Amo la manera de cómo comenzaron los payasos clásicos: ¡siendo pateados dentro de las carpas por sus propios padres

41 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

o tíos! Encuentro que, en algún momento, todos los que no venimos del circo tradicional tenemos que recibir esa patada y, a partir de ahí, dejar la cosa rolar⁴².

Aquel que quiera hoy en día formarse en alguna de las disciplinas de circo que más se desarrollaron en el país en estos años puede inclusive buscar información en la web y contactarse con diversos espacios que ofrecen talleres. Esta situación, si bien incipiente, era impensable diez años atrás, cuando aquellos que comenzamos a interesarnos por el rubro debimos realizar grandes esfuerzos para recibir información, formación y generar contactos con artistas del extranjero. Como cuenta uno de los entrevistados en un relato que se repite en toda esta generación: «fuimos a hacer talleres a Buenos Aires de arneses y empezamos con la parte de correr en las paredes. Nos íbamos todos los fines de semana, tomábamos un intensivo de jueves a sábados y llegábamos acá muertos, porque no teníamos preparación de nada»⁴³.

La formación se dio en gran parte de forma autodidacta, de la misma manera que lo hicieron quienes comenzaron a desarrollar el circo criollo a finales de 1800: «los del circo criollo eran artistas de acá, que veían a los artistas europeos que llegaban y empezaban a practicar las técnicas en el Parque Rodó. Tiene mucho que ver con eso, con el ver cosas y copiar, inspirarte, admirar o intentar»⁴⁴. Así, este grupo comenzó a viajar para tomar talleres, algunos se organizaron para traer artistas del exterior y se consolidó la concurrencia a las convenciones de circo. Esta formación que en el país sigue vinculada a «espacios alternativos de formación, autogestionados por gente que se organiza para dar un taller»⁴⁵ en otros países ha llegado a ser parte de la formación universitaria.

¿Y entonces..., cómo se aprende la práctica de lo circense?

Las reflexiones de Wacquant sobre el aprendizaje de la práctica pugilística son de gran ayuda para pensar la práctica circense ya que ambas tienen muchos aspectos en común. Se trata de «movimientos del cuerpo que solo se pueden aprehender completamente en la práctica y que se inscriben en la frontera de lo decible e inteligible intelectualmente» (2006: 66). Es por lo tanto un saber completamente práctico, un *saber hacer* del cuerpo, una lógica de lo corporal que no necesita de la reflexión teórica sino de la propia comprensión del movimiento deseado, donde la precisión del gesto no es solo búsqueda estética, sino necesidad. En la particularidad de algunas de las disciplinas que requieren un dominio técnico preciso, ajustado —como los malabares, los equilibrios o las acrobacias—, se trata de un aprendizaje que implica la repetición como una constante en todo el proceso. Las ejecuciones se repiten miles de veces y en niveles profesionales no salen a la escena hasta que no se hayan automatizado. El

42 Fragmento de entrevista a Cláudio Caeneiro, payaso del *Cirque du Soleil* entre otros importantes circos disponible en: <<http://www.elcircense.com/> No 59>. Octubre 2013, p. 19.

43 Entrevista a Marcelo Patiño, egresado de Bellas Artes, especializado en armado de escenografías e instalaciones aéreas para escenas circenses. Julio de 2013.

44 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

45 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

control de los movimientos debe traspasar la barrera de la conciencia y lo racional para entrar en el dominio de lo automático, en la dimensión de una «sensibilidad incorporada» (ob. cit.: 97) que no limite la atención al gesto requerido para poder realizarlo con mayor soltura y menor tensión. El desafío para los cirqueros en este punto es el de dominar completamente la técnica sin quedar atrapados en movimientos estereotipados en una práctica que requiere precisión a la vez que innovación e investigación de nuevas formas y gestos. La transmisión —o la somatización de este saber— se efectúa para el caso del circo, así como para el boxeo, «de forma gestual, visual y mimética» (ob. cit.: 98). El cuerpo se pone en juego en una experiencia que si bien es individual, difícilmente se incorpore sin la mediación del otro.

2.5.1 Las convenciones

Las convenciones de circo son señaladas por los involucrados como un espacio fundamental a la hora del aprendizaje y el intercambio ya sea en cuestiones técnicas, estéticas o en los vínculos personales. Para muchos de los que comenzamos a incursionar en el circo a finales de los años noventa y principios del siglo XXI, significó un primer espacio de encuentro con otros jóvenes en la misma situación que, sin conocernos, estábamos en búsquedas similares. Estos encuentros, además de brindar información, propiciaron un fuerte impulso para comenzar a organizar nuevas instancias y espacios de práctica al regreso de ellas. Las primeras salidas se hicieron hacia las convenciones de Argentina⁴⁶ (que en 2012 realizó su decimo-sexta edición), Chile⁴⁷ y Brasil⁴⁸ que van por su decimoquinta.

Entonces cuando surgió la convención de Porto Alegre, para la mayoría de la camada última... última o primera según como se mire [*risas*] de la camada contemporánea digámosle, fue la primera experiencia grande el viaje a Porto Alegre en 2001, donde yo hasta el momento era malabarista y estaba haciendo la escuela de teatro y bueno, ahí hice los primeros talleres de trapecio y de tela. Y volví para acá para Montevideo y empezamos a juntarnos todos en el ISEF unos meses después en la ocupación. Eso ya fue en el 2002 que se empezó con la práctica de cosas que se habían aprendido afuera y a partir de ahí empecé a ir todos los años a convenciones en Argentina, tomar tres, cuatro talleres y después practicar el resto del tiempo acá en Montevideo hasta que saliera otra cosa⁴⁹.

46 Infantino (2005) dedica el capítulo 5 de su tesis de licenciatura en Antropología a la convención argentina: «El caso de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros: Performance cultural, Tradicionalización e Identidad, pp. 83-100. También se puede consultar el sitio oficial de la convención: <<http://www.convencionargentina.com/cms/>>.

47 <<http://www.circochile.cl/>>.

48 <<http://cbmcirco.wordpress.com/>>.

49 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

La ida a las convenciones se vivía como «pequeños *shocks* de información»⁵⁰ que habilitaban la práctica y la experimentación posterior a partir de lo que se registraba de los talleres tomados.

En 2006 un grupo de malabaristas uruguayos⁵¹ comienza a pensar en reproducir esta experiencia y organizan el Primer Encuentro Nacional de Circo en la ciudad de Canelones. La elección de la localidad se debió a que por ser el lugar de residencia de Tacuabé Rocca, uno de los organizadores, se contaba con mayor facilidad para conseguir apoyos del gobierno local, tratándose de una localidad más chica —y por esto más accesible— que la de Montevideo. En 2007 se realiza el segundo encuentro, ambos pensados como prueba para una convención a realizarse en noviembre de 2007 con una duración de cuatro días y la participación de artistas de al menos doce países. Uruguay organizó su séptima Convención de Malabares y Circo en noviembre de 2013 ya que ella se continuó ininterrumpidamente. La sede se ha mantenido en el Complejo Deportivo Municipal «Sergio Matto» de la ciudad de Canelones. La municipalidad cede este espacio y pone a disposición funcionarios para las comidas, y el MEC por su parte ha colaborado con el alojamiento de los participantes, haciendo de la convención un emprendimiento privado con apoyos públicos. El grupo organizador año tras año reafirma la decisión de realizarla en Canelones por valorar positivamente la descentralización del evento con respecto a la capital por un lado, y, por el otro, la dinámica de convivencia que se genera al «irse para afuera» mientras esta dura. El formato es similar en todo el mundo: se hace un ritual de apertura donde un gran número de participantes lanza sus juguetes de malabar al aire, se da comienzo a los talleres de variadas disciplinas, a la noche los artistas exhiben su trabajo en presentaciones llamadas *varietés* o galas (se le llama gala a la presentación principal realizada en el Teatro Politeama⁵²), y el último día se realizan competencias donde se juega al vóleybol con clavos y se intenta vencer récords (el tiempo que se logra mantener un objeto en equilibrio, una parada de manos, malabarear varios objetos, etc.). El cierre consta de un desfile por la ciudad (con disfraces y música en vivo) que culmina en una *variété* callejera en la plaza del centro de Canelones.

El tema de la convención de circo es muy amplio ya que es un espacio que condensa en pocos días muchas de las cuestiones que analizo en esta investigación. Por un lado se juega un espacio de legitimidad de la «movida circense» donde se organizan espacios diferenciados de exhibición en función de una

50 Entrevista a Lichi Sánchez. Setiembre de 2011.

51 Lichi Sánchez, Nacho Troyano y Tacuabé Rocca (el Taco) organizan los primeros encuentros. Cuando se comienzan a organizar las convenciones se amplía el grupo organizador y se integran los colectivos de El Picadero y La Invisible.

52 Es interesante la referencia al Teatro Politeama porque es uno de los pocos teatros del país que debajo del escenario tiene un Picadero, que es la pista con arena para los caballos del circo. Ver: <<http://www.imcanelones.gub.uy/?q=node/3509>>.

Desde el 2006, una vez al año, el teatro vuelve a recibir artistas circenses en un contexto totalmente diferente.

clasificación basada en la calidad de los espectáculos estipulada por la organización. Esto nos habla de criterios estéticos y estilísticos diferenciados que marcan tendencias en el género, más si tomamos en cuenta que el público en estas instancias es considerado un público calificado, vinculado al circo ya sea de forma *amateur* o profesional⁵³.

Por otro lado se hace expreso el tema de la transmisión a las nuevas generaciones y el intercambio entre artistas profesionales de distintos países, de un saber que se abre a todo el mundo a diferencia de la exclusividad mantenida por décadas de transmisión familiar. Esto también genera conflictos entre posturas más «abiertas» al pasaje de conocimientos y otras que reclaman el resguardo de ellos en pos de destaque personal y profesional en un medio que va creciendo cada año e incorpora nuevos jóvenes a la práctica, despertando temores en cuanto a la saturación de un mercado laboral.

Otro foco para el análisis pueden ser las cuestiones que se retoman de la tradición, como el caso del desfile que recuerda la forma en que los circos tradicionales llegan a los pueblos promocionando las actuaciones. Sin embargo, las distintas instancias de la convención que describí más arriba (y el desfile es parte importante) tienen más que ver con los modelos de las convenciones extranjeras que con las prácticas locales tradicionales.

Pero todo este abordaje requeriría un trabajo específico sobre la convención que excede al de este trabajo. Por esta razón quise en este punto poner el foco en el significado que tienen ellas en cuanto al aprendizaje de nuevas técnicas, ya que desde el trabajo de campo la referencia a esta instancia se hizo en el sentido de vehicular un primer contacto y un primer aprendizaje que luego permitió la especialización. No quise dejar de nombrar sin embargo la realización de la versión uruguaya porque habla de una creciente legitimidad del campo, de la capacidad de organización de los colectivos, del vínculo con otros actores de la región vinculados a otras convenciones y con Europa —de donde comienzan a venir cada año más participantes— y del posicionamiento de Uruguay como integrante del circuito de convenciones de circo del continente.

2.5.2 Los viajes

Las salidas al exterior son marcadas por los artistas como otra instancia fundamental en su formación. Los primeros que viajaron lo hicieron a Brasil, Argentina, Chile y España donde tuvieron oportunidad de tomar por ejemplo «un intensivo en circo, de 8 horas por día, todos los días, de técnicas varias:

53 Uno de los artistas que entrevisté comentó que se sentía más cerca de ser un «artista social» que un «artista de convención». Marcaba la diferencia en la exigencia de presentarse ante un público especializado, como el de la convención, en contraste con la actuación en una plaza o en un cumpleaños para un público «familiar». Si bien no voy a profundizar en esto queda abierto un campo interesante para el análisis de estas categorías expresadas y los ámbitos diferenciados para la actuación.

trapezio, tela, cama elástica, acrobacia, malabares, equilibrio, y que fue junto con las convenciones de circo, la base de la formación, el empuje inicial»⁵⁴. Esta búsqueda en el exterior fue un empuje inicial para mi generación y en la actualidad es la salida que encuentra la segunda generación una vez que llegó a un techo de posibilidades en el país.

Es interesante contrastar a su vez cómo hasta mediados de los años 2000 estas salidas se hacían sobre todo en busca de aprendizajes, mientras que en los últimos 3 o 4 años aquellos que se han ido profesionalizando, viajan también para intentar hacer temporada de trabajo sobre todo a Europa. Se van con sus números a recorrer circuitos de festivales, a trabajar a la gorra, a estudiar en escuelas de circo o a establecer contactos con compañías que los incorporen a sus giras, habilitados por la flexibilidad laboral del campo que permite hacer funciones en cualquier espacio, en cualquier momento, pasando la gorra para asegurar un ingreso instantáneo de dinero. Esta «simpleza» ha permitido a algunos irse de viaje, como en el caso de una de las entrevistadas que cuenta lo siguiente: «egresé en el 2004 [de la EMAD], en 2005 me fui de viaje 5 años por Latinoamérica y recorrí varias convenciones de circo. Viajé haciendo semáforo y vendiendo artesanías»⁵⁵. Muchos ven acotadas las posibilidades laborales en el país, considerando que la «proyección en Montevideo [de vivir del circo] es bastante mediocre», siendo la «aspiración más fuerte hacer temporada de verano acá y de invierno en otro lado»⁵⁶. Otra de las experiencias en viajes en los últimos años ha sido viabilizada por el apoyo del MEC a través de los Fondos Concursables para la Cultura en el rubro «giras al exterior»⁵⁷. El espectáculo *Pájaros* del grupo «Un circo al sol» ganó este fondo en 2010, lo que les permitió viajar a España a hacer funciones.

2.5.3 Los primeros talleres en Uruguay. El pasaje a las nuevas generaciones

De a poco, los conocimientos que se iban adquiriendo se comenzaban a transmitir entre grupos de amigos y conocidos primero, hasta que se imparten los primeros talleres por los cuales se cobra dinero y muchos ingresan con el circo en una nueva dinámica laboral relacionada a la enseñanza. Los primeros talleres que se organizan en la ciudad son de malabares en un lugar llamado Arlequín. Este se abre como lugar de venta de objetos para malabares y a partir del 2000 ofrece algunos talleres a cargo de dos de las integrantes de Los Juglares y de otros malabaristas que vienen desde Argentina, donde ya se comienzan a establecer contactos que marcarán la formación y los estilos. A principios de 2003 el grupo Andanzas (al siguiente año pasará a formarse Grava) ofrece por primera

54 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

55 Entrevista a Irene Carrier, malabarista. Setiembre de 2013.

56 Ob. cit.

57 Se puede acceder a la convocatoria de los Fondos Concursables en su página web <http://fondoconcursoable.mec.gub.uy/innovaportal/file/32518/1/bases_2013.pdf>.

vez talleres de acrobacia aérea en tela en el Centro Juvenil «El Puente»⁵⁸, en Ciudad Vieja, que presta el espacio en horarios libres los fines de semana a cambio de chocolate en polvo y azúcar para las meriendas de los jóvenes participantes del proyecto. Ese mismo año, Iván Corral, quien había egresado de Polizonteatro, organiza un primer espacio anual de formación en varias técnicas (trapezio, tela, acrobacia y malabares) en el espacio de Polizón.

Entonces [de ese taller] salió la primera camada de alumnos. Justo coincidió que de los ocho que empezaron, seis siguieron hasta ahora y se desarrollaron profesionalmente. Como el grupo quedó como estable y había motivación decidí buscar un poco de ayuda y complementar la formación, sobre todo en el rubro de telas que a mí no me gustaba tanto [*risas*] y ese fue como otro momento, hubo más auge, llegó mucha gente nueva y al otro año, en 2005, surgió El Picadero. Ahí el primer año dábamos un montón de talleres y empezó también a ensayar Grava. Al nacer El Picadero también fue un lugar donde se empezaron a generar espacios de producción artística a nivel de armado de números y espectáculos⁵⁹.

Se hizo fundamental en ese momento la generación de espacios para el crecimiento y profesionalización del circo. Disponer de ellos permitió la sistematicidad en la oferta de talleres, posibilidad de ensayo de grupos emergentes y el montaje de escenarios donde mostrar las incipientes creaciones. El primer espacio dedicado específicamente a esto es El Picadero que surge en 2005 por iniciativa del grupo Grava. En 2009 se abre La Invisible con características similares. El común denominador ha sido la autogestión, la precariedad de los contratos de alquiler, la falta de habilitación de locales comerciales, el trabajo «en negro» de los que comenzábamos a desarrollarnos como docentes y el riesgo asumido en el compromiso de pagar el alquiler de los galpones con el dinero de las cuotas de los alumnos⁶⁰.

La visibilidad que el circo va adquiriendo por esos años, tanto en la ciudad como en la televisión a través de algunos programas de la tv argentina, hace que la demanda de talleres aumente y se sumen cada año nuevos talleristas, nuevas

58 «El Puente» es uno de los centros juveniles (junto a Bella Italia, Parque Capurro, El Faro y Durazno) de la organización denominada «Foro Juvenil». Se trata de una «organización privada, sin fines de lucro, independiente, orientada al desarrollo social a través de la promoción, investigación, difusión, capacitación y consultorías en temas de adolescencia y juventud a nivel nacional y regional». Fuente: <<http://forojuvenil.org.uy/about/>>.

59 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

60 Al respecto, una integrante de uno de los espacios circenses de Montevideo, entrevistada para este trabajo pidió específicamente no ser nombrada por la situación irregular del espacio. Este temor a recibir sanciones por parte de los organismos gubernamentales encargados del control de los espacios educativos-culturales ha sido una constante estos años. Hasta que punto hacer pública la existencia de estos lugares ha sido problema recurrente en la interna de los colectivos. Paradójicamente en este juego laxo producto de las contradicciones y burocracias gubernamentales, El Picadero se presenta en el año 2008 a un fondo de Montevideo Ciudad Teatral de la Intendencia de Montevideo, de apoyo a la infraestructura de salas no oficiales, y lo gana.

propuestas y se incrementa la presencia de artistas extranjeros que dan talleres y actúan tanto en El Picadero como en La Invisible.

En 2004 sale al aire la telenovela *El deseo* en la cual, su protagonista (Natalia Oreiro), realizaba acrobacias aéreas en telas, cuerdas y trapecios. Aquello que los primeros acróbatas hacíamos y teníamos que explicar trabajosamente comenzó a ser reconocido por la gente por haberlo visto en la televisión.

V.: ¿Y cuándo llegan al espacio?

N.: Y bueno, teníamos muchos alumnos... para mí que fue el año ese que Susana Giménez hizo el circo de las estrellas⁶¹ y todo el mundo dijo «¡ah, yo también me puedo colgar!». Y también la necesidad de crecer, de tener nuestros colchones. Y el tema de pagar un alquiler... no teníamos un ingreso fijo, yo daba clase de yoga pero cuánto más puedo ganar... costó, costó dos años⁶².

El impacto mediático de estos dos programas influyó en la aparición del *hobby*⁶³ como motor de realización de estas actividades. Esta práctica buscada ahora con un fin recreativo, ya no vinculada solo a la proyección artística genera mayor apertura hacia distintos grupos provenientes de ámbitos y edades muy diversas. Esto no quiere decir que el grupo que toma un primer contacto con el circo lo hiciera desde una clara racionalidad respecto a un fin⁶⁴: ser artistas de circo. Ante la pregunta qué significa ser artista de circo en Montevideo, una respuesta fue «fa, no estoy muy seguro en realidad, no es algo que yo me haya propuesto ‘ser artista de circo’. Ha sido más una consecuencia, me pasó, creo, ser artista de circo»⁶⁵. Pero el hecho de estar en su mayoría inmersos en las artes escénicas hizo que la vinculación con este nuevo campo se enmarcara ya en una dinámica artística profesional (ligada a circuitos de exhibición y proyectada hacia el campo laboral). Será producto de la popularización del circo en los últimos cinco años que se amplíen las opciones de espacios de formación en la oferta de talleres variados.

Y ahora lo que veo es que hay intereses distintos, gente que quiere aprender, gente que quiere armar un número, gente que quiere dedicarse a esto y hay gente que lo hace como un *hobby*, «como no me gusta la gimnasia aeróbica vengo acá». Que también es re... está todo bien... Lo que nos está pasando ahora mismo es que la gente no va a pagar un taller por algo que ya no hay acá. Porque no lo puede seguir laburando. «¿Para qué voy a hacer eso si después

61 El «circo de las estrellas» consistió en un *reality show* de la cadena TELEFE, conducido por Susana Giménez, donde se entrenaban famosos de la farándula argentina en técnicas circenses que competían con sus presentaciones.

62 Entrevista a integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

63 Me baso en el análisis que realiza ADORNO (1993: 54-63) sobre el tiempo libre en su dificultad para delimitar tal cosa como distinta al tiempo de trabajo y en su relativización en términos de libertad. Sería interesante en este sentido investigar la práctica circense en la relación tiempo libre-trabajo-ocio entre grupos de jóvenes montevideanos.

64 Esta idea está obviamente inspirada en la teoría de la acción social weberiana pero no se remite estrictamente a ella, además su implicancia teórica excede el propósito de este trabajo.

65 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

cuerda indiana dónde hago, *dónde lo entreno*?... que por un lado es verdad, vas a una convención, quedás recopado y después... La gente ahora ya está en una cómoda. Quiere llegar al espacio que estén las telas, que esté todo y enseñame y aprendo. Que está bueno, es como debería ser⁶⁶.

Esta nueva apropiación de la práctica en términos de *hobby*, buscada como esparcimiento durante el tiempo libre, ya sea con fines recreativos, de salud o estéticos, instala formas diferenciadas de concebir el campo, la enseñanza y el aprendizaje. Se instala una nueva lógica en la oferta del circo donde se comienza a valorar la acrobacia como un medio de entrenamiento corporal menos aburrido y convencional que una clase de gimnasia o una sesión en sala de aparatos. Esto contribuye a que la búsqueda de elementos y técnicas nuevas que motivó a los primeros cirqueros sea sustituida por cierta comodidad de «ser alumno» y recibir el conocimiento en condiciones privilegiadas: «que esté todo».

Theodor Adorno, en su ensayo sobre el tiempo libre (1993), dejará planteada la dificultad en separar estos ámbitos —tiempo libre y tiempo de trabajo— de un tiempo humano total en el contexto de las sociedades industriales capitalistas. ¿Cuándo podemos considerar uno u otro, y mediante qué ilusión en las sociedades contemporáneas designamos a un tiempo «libre», no condicionado por la lógica del mercado, la producción capitalista y las industrias culturales y del entretenimiento? Dice Adorno:

Si es válida la idea de Marx de que en la sociedad burguesa la fuerza de trabajo se transforma en mercancía y, por tanto, el trabajo se convierte en *cosa*, la expresión *hobby* entraña la siguiente paradoja: esa actividad que se entiende a sí misma como lo contrario de toda cosificación, como reserva de vida inmediata en un sistema global absolutamente mediato, también se cosifica, a la par que el fijo límite entre trabajo y tiempo libre. En este se continúan las formas de la vida social organizada según el régimen de la ganancia (1993: 56).

Me resulta al menos problemático concebir todo tiempo humano como un tiempo alienado y tiendo a pensar en la línea que plantea Adorno hacia el final del capítulo cuando decide aceptar la mirada crítica que hacia los productos de la industria cultural tiene la población alemana luego de los resultados de un trabajo de campo. Asume de esta manera que «la reflexión teórico-crítica puede aprender de la investigación social empírica y rectificarse sobre la base de ella. Se insinúan síntomas de una consciencia desdoblada» (1993: 62), introduciendo una fisura en las miradas homogéneas sobre la anulación de los espacios de crítica y libertad de los sujetos.

Ante esta dificultad de establecer un límite claro entre una práctica ¿desinteresada? (si es posible tal cosa, y no hago referencia solamente a un interés económico) y otra con un interés artístico, podemos preguntarnos si esta clasificación de la práctica por parte de los docentes en términos de *hobby*, no encierra una forma de desprestigio hacia estos nuevos alumnos. Tal vez, el hecho de adjudicar menor legitimidad a estos nuevos intereses, encierra la necesidad de

66 Entrevista a integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

asegurar un capital simbólico en torno al arte. Se pone en juego una vez más, la carga de mi generación en este proceso fundacional que mira con desconfianza a sus herederos y se cuestiona sobre quiénes son merecedores de una enseñanza que se consiguió con la inversión de mucho tiempo y trabajo.

No es el interés de este libro poner el foco en el sentido de la práctica circense elegida como forma de esparcimiento por nuevos alumnos y lo que ello significa en cuanto a los usos del tiempo, su relación con el mercado o los espacios públicos y privados de usos y consumos culturales. Es interesante sin embargo objetivar la instalación de esta práctica en la ciudad a partir de la apropiación de ciertos espacios de esparcimiento, así como comprobar que para los practicantes *amateurs* el aprendizaje puede en algún momento volverse una inversión que haga de ese conocimiento un medio de trabajo en un campo que hasta el presente goza de cierta facilidad en cuanto a salida laboral.

En relación a los espacios, otra entrevistada comentaba lo siguiente:

Antes para colgar una tela en un espacio o era un poco complicado o la gente no se quería arriesgar entonces no te daban los permisos... ahora en cualquier plaza hay una tela colgada, de hecho en la plaza Líber Seregni hay una parrilla enorme en la que todo el mundo va y cuelga la tela y está todo bien. Hay lugares que ya son más íconos del circo o por lo menos de espectáculos callejeros como el Parque Rodó y... capaz que son esos dos lugares los que más identifico dentro de la ciudad: el Parque Rodó y la plaza Líber Seregni como espacios donde claramente se ha habilitado a que aparezca el circo o la acrobacia⁶⁷.

Lo que quiero resaltar aquí, siguiendo con la mirada puesta en los artistas de circo (o los que pretendan hacer del circo una profesión), es la imposibilidad de delimitar cuándo el tiempo de la práctica se conforma como tiempo invertido para el trabajo o como tiempo de esparcimiento. Para los que son «profesionales», la práctica se asienta en la dimensión del entrenamiento, como inversión para la acumulación de un capital corporal (WACQUANT, 2006) que se torna fundamental al momento de tomar una posición objetiva en el campo. Razón por la cual, el entrenamiento del cuerpo puede considerarse como un capital que recupera su inversión en el reconocimiento por parte de colegas, público y posibles contratantes, lo cual se traduce en los trabajos que se obtienen a partir de la especialización y la preparación (la calidad y variedad de técnicas manejadas).

Pero de ninguna manera la práctica se reduce a esta acción intencionada, como si pudiéramos establecer una clara racionalización del tiempo invertido para la preparación del trabajo. De hecho algo que caracteriza a los cirqueros es la realización constante de malabares o acrobacias en los espacios que ocupan en momentos de esparcimiento.

67 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.



Fuente: Gabriel Rousserie

En función de lo que vengo analizando, las actividades circenses pasaron rápidamente a ser visibilizadas como una herramienta educativa más allá de lo artístico y por esto han sido tomadas por algunos sectores públicos y privados vinculados a proyectos educativos-culturales. Es el caso del Programa Esquinas de la Cultura del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, del Ministerio de Turismo y Deporte a través de algunas de sus plazas de deporte y de varias ONG que pasan a incorporar talleres de circo a sus habituales propuestas. Lo más destacable sin dudas, acerca de este cambio en la forma de dimensionar la práctica, es el hecho de haberla incorporado al Programa de Educación Inicial y Primaria de la ANEP. La inclusión de este *nuevo contenido* en el programa de educación física escolar no se realizó sin conflictos encontrándose rápidamente detractores y promotores del asunto.

En Uruguay no existe hasta el momento una formación integral en circo. Y el proceso local se diferencia del proceso que hizo Buenos Aires en cuanto a la formación por fuera de lo tradicional, donde los primeros espacios⁶⁸, se

68 Durante los años noventa surgen en Buenos Aires la Escuela de Circo Criollo y la Escuela La Arena, ambos planteados como espacios de formación integral. La Arena funciona desde 1994 dirigida por Gerardo Hochman, exponente del nuevo circo argentino. En los últimos

plantearon una formación integral «similar a la de los artistas de tradición familiar» (INFANTINO, 2011a: 152), para luego recién surgir la oferta de talleres aislados. Montevideo, por el contrario, ofrece solo esta última opción, esto es, la enseñanza de ciertas disciplinas de manera independiente (de *clown*, de tela, de trapecio, de acrobacia).

La referencia a una futura escuela de circo en el país es un tema presente entre los allegados al campo que genera no poca polémica. No hay acuerdos entre la necesidad de ella, hay dudas en cuanto al destino laboral de los posibles egresados, a la vez que actualiza una gran tensión entre la independencia de los espacios y la regulación por parte de agentes públicos o de otros privados.

2.6 Entre *pioneros* y *novatos*

Varios aspectos aparecen en la diferenciación entre la primera, y lo que ya podemos llamar una segunda generación de cirqueros (sujetos que por primera vez tienen la posibilidad de formarse en Uruguay con docentes locales en espacios destinados a la práctica circense, así sea cinco años después que la primera generación). Al concepto de generación vinculado a las narrativas y prácticas genealógicas, se incorpora el de generación como categoría social con un capital simbólico propio.

Entonces, no se trata solamente de compartir experiencias sociales significativas, sino de que esas experiencias sociales sean las «originarias», las primeras que una cohorte de edad experimenta colectivamente, las experiencias con las que «nace» como actor en determinado ámbito o arena social. Esto incluye también que, a partir de esa experiencia originaria, la cohorte de edad sea reconocida como «generación» por otros, que le sea otorgada una entidad como actor social [...] En tanto grupos de edad que atraviesan grados de edad, la dinámica de las generaciones produce sentido en torno al flujo de la experiencia social, otorgando interpretaciones que fijan coordenadas temporales para marcar continuidades y rupturas en el(los) sentido(s) de devenir a parte de la inscripción de las experiencias originarias como mojones en el flujo del tiempo (KROPFF, 2010: 181).

La experiencia del proceso fundacional conlleva una carga de heroicidad intransferible. Podemos objetivar, relativizar, desmitificar, una vez que marcamos distancia de la propia experiencia y ponemos en relación los relatos en su temporalidad y espacialidad (asumiendo nuestro lugar pequeño y marginal). Lejos de querer «reivindicar» o «rescatar» a mis colegas de la invisibilidad y el olvido, como alguno malinterpretó con ilusión y entusiasmo hacia esa causa durante el trabajo de campo, mi esfuerzo ha sido otro. Este estuvo dirigido a analizar esta experiencia —más allá de lo anecdótico—, comprender los sentidos de los discursos y prácticas de todos los involucrados en esta investigación desde el lugar específico

años, respondiendo a la demanda, las escuelas incorporan talleres independientes para distintas edades.

que ocupan, y luego de reconocermé en un lugar particular de esta historia, para nada neutral, hacer el ejercicio de la reflexión para cruzar sensaciones, impulsos o discursos con nuevos elementos y argumentos de la práctica intelectual.

Una apreciación hecha por aquellos que comenzaron con la enseñanza, es la del menor tiempo que requiere para «los nuevos» el aprendizaje y el menor esfuerzo en la búsqueda de este. En palabras de una de las entrevistadas «una cosa es que vengan y te enseñen y otra cosa es cómo aprendí yo que me lleva mucho más tiempo. Porque lo que yo aprendí en cinco años ellos lo aprendieron en dos años»⁶⁹. Esta mayor inversión de un tiempo dedicado al aprendizaje se ve compensada en varios de los relatos por la valoración de una forma más «valiosa», resultado de procesos de investigación, búsqueda y creación frente a la recepción «cómoda» de conocimientos que caracteriza a algunos de los nuevos alumnos.

Otro aspecto se relaciona con la autoridad y la competencia necesaria al interior del campo para posicionarse en el rol de docentes y establecer nuevos espacios de transmisión:

Hoy día por ejemplo hay varios lugares en los que se dan clase, hay lugares que son un poco más, este... formales no, pero con una trayectoria un poco más grande y otros que son gente que va y ponen... Y gente que te pone «escuela de circo tal», y vos decís, no, no es una escuela de circo. Para que haya una escuela de circo tienen que haber muchos factores⁷⁰.

La legitimidad de los espacios que se van abriendo es una disputa presente entre los que consideran haber pasado por una formación relativamente amplia y poseen una trayectoria de varios años, en contraste con nuevos sujetos que luego de tomar talleres a nivel local abren espacios de transmisión. El sacrificio que aparece relatado cuando se recuerda la manera en que se buscó aprender las técnicas circenses pareciera pagar un derecho de legitimidad hacia la enseñanza si bien se trata de un ámbito sin ningún tipo de regulación o certificación a nivel nacional. No es difícil percibir la desconfianza por parte de estos primeros artistas/docentes frente a propuestas que comienzan a surgir de la mano de emprendimientos que son considerados comerciales, que aprovechan lo que algunos entienden una moda como forma de recibir ingresos económicos. Pareciera que esta desconfianza en las nuevas formas y espacios para la transmisión acompaña a las diferentes generaciones involucradas de una manera u otra en esta dinámica. Así fue desestimada por algunas miradas más conservadoras la apertura que marcó el nuevo circo con respecto al circo familiar-tradicional, mirada que, desde nuevos ángulos parece repetirse desde «pioneros» a «novatos» hacia el interior de la corriente del nuevo circo. Al respecto, uno de los entrevistados comentaba lo siguiente acerca de la transmisión del circo en el nuevo formato de «escuelas»:

Hoy por hoy apareció la onda de las escuelas de circo, como también apareció la onda de talleres de teatro [...]. Es un negocio. Y para mí con el circo está pasando exactamente lo mismo. Para mí una cosa es el circo aquel donde

69 Entrevista a integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

70 Entrevista a Serrana Cabrera. Julio de 2013.

generacionalmente la gente se formaba en el propio lugar y venía desde abuelos, padres a hijos y era un fenómeno igual acá como en la Argentina, o este fenómeno que es una especie de *boom* que surgió primero de la necesidad, puesto que el malabarismo surgió de los semáforos primero, por una necesidad económica social y ahora eso pasó a que está bueno poner una escuela, estaría bueno armar un circo... pero es otra cosa, no es lo otro [...] Yo estoy seguro que todos los que ahora andan ahí y tienen escuela de circo y hablan de circo... no saben lo que es eso. No saben que muchas veces hay que acostarse sin comer, no saben que si tienen hijos en el circo muchas veces tienen que estar tres meses en una escuela, tres meses en otra, en escuelas rurales... Que para llegar a un pueblo hay que pagar impuestos, traslado, jornales, luz, agua... no lo saben. Lo ven como un fenómeno, justamente... algo lindo, pero no saben lo que hay atrás. Que hay que tener un capital de repente, que una lona si viene un temporal hay que remendarla, tenés que darle de comer a los animales...⁷¹

Se dejan planteadas aquí varias aristas para ser analizadas. Se hace explícita una clara división entre una forma verdadera y legítima, ubicada por fuera de intereses económicos, frente a un fenómeno de «onda», a un *boom* surgido como un negocio en donde el mercado se pone a funcionar. Esta legitimidad de las formas originarias, del circo «aquel», de «lo otro», se expresa ligado a las penurias, a la conciencia del sacrificio, en contraste con la inocencia alejada del esfuerzo («no saben lo que hay atrás»), con la ignorancia de «lo que es eso» que pareciera caracterizar a «los que ahora andan ahí y tienen escuela de circo y hablan de circo».

Esta relación entre el arte y el mercado nos abre un gran campo de análisis que ha sido abordado ampliamente por autores como Bourdieu (1990), Williams (2000), Yúdice (2002) o Wacquant (2005), en el cual se hace evidente que estas esferas mantienen una autonomía que es siempre relativa (como su contracara: la dependencia), y que una cierta ilusión de independencia de la esfera del arte y la cultura respecto a la economía y la política ha contribuido a invisibilizar la dimensión laboral de la práctica artística (INFANTINO, 2011C).

Es difícil dimensionar el crecimiento del circo en los últimos años en el país sin ponerlo en relación con la coyuntura internacional del auge del circo contemporáneo y el lugar privilegiado que los Estados han dado a la cultura en función de los réditos económicos y políticos que esta dimensión ofrece en tanto recurso en las sociedades contemporáneas. Al mismo tiempo, a lo largo de estas páginas, fui exponiendo cómo el resurgimiento del circo en las últimas décadas se realizó con muchas dificultades, sin contar con ningún apoyo público o privado y librado a los esfuerzos individuales y grupales de los interesados, en algunos aspectos, de manera no tan distinta a la de las familias de circo a lo largo del siglo XX. Y al mismo tiempo, los nuevos artistas reivindican para sí una nueva legitimidad que una segunda generación aprovecha en términos de facilidades para el aprendizaje y para la circulación de conocimientos y creaciones en circuitos que se van legitimando cada vez más.

71 Entrevista a Juan González Urutiaga. Noviembre de 2010.

Otro punto que pongo a consideración es que en base al trabajo de esta etnografía, no se puede afirmar que el «malabarismo surgió de los semáforos primero», sino que en base al recorrido que vengo analizando, la presencia de malabaristas en los semáforos comienza después de consolidarse los primeros grupos, y el semáforo no es el primer espacio elegido para el trabajo. Sucede que al ser un ámbito de gran visibilidad en la ciudad, al que no hay que buscar interesadamente sino que irrumpe en la cotidianidad de los que se trasladan por cruces importantes, queda a menudo como representante del circo en la ciudad, como su cara visible. Visibilidad que se plantea como problemática cuando se hace referencia al desprestigio del campo, pero volveré sobre este tema cuando profundice en el arte y el trabajo circense.

La integración de los niños entre este grupo de nuevos aprendices se ha hecho notoria en estos últimos años. Las disciplinas suelen presentar gran atractivo en edades tempranas lo que ha favorecido la apertura de varios espacios específicos.

La posibilidad de que comiencen a aprender técnicas complejas a temprana edad los posiciona en un lugar de gran ventaja si quisieran profesionalizarse en el futuro⁷². Como aparece en el siguiente relato: «yo empecé a los 20 años, hoy tengo 33. Hoy día hay gurises que arrancan de niños, que ese a los 15 va a andar volando. Es una distancia abismal de cómo se perdió el circo y como se volvió a recuperar, pasaron muchos años»⁷³.

Se naturaliza a su vez una experiencia considerada exótica en el país años atrás, pasando a formar parte de lo cotidiano una vez que «a la mayoría de las niñas que hacen acrobacia les regalan una tela y tienen una tela colgada en su casa»⁷⁴.

Es posible pensar en la actualidad la reinstalación de la transmisión familiar, típica de los circos criollos, en el pasaje que se va sucediendo entre aquellos artistas que comienzan a tener hijos, les enseñan técnicas, practican con ellos e incluso arman números en conjunto que presentan en *varietés*. Podemos decir que se actualiza de esta manera en las nuevas generaciones la dinámica de transmisión familiar de los circos tradicionales.

72 La especialización temprana característica de los deportes acrobáticos y de los acróbatas de circo de países con gran tradición es una realidad muy ajena a nuestro contexto económico, social, cultural y político. De todas formas, se reconoce por varios motivos la ventaja de comenzar la práctica a temprana edad. Como comenta otra entrevistada, Virginia Caputi: «hace pocos años todo era muy difícil. Estamos hablando de diez años nada más pero en realidad es una vida, en la vida de un artista de circo diez años es mucho. Y nosotros que arrancamos de tan grandes se nos hizo muy corto también».

73 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

74 Entrevista a integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.



Acróbatas: Sofía Zunino y Guidai.

Fuente: Gabriel Rousserie

En este capítulo he analizado el resurgimiento del circo en Montevideo. Analicé las historias de quiénes ponen el circo nuevamente en la ciudad, trazando un recorrido por su formación, por los primeros espacios de exhibición, y por el relacionamiento que comienzan a establecerse entre una primera generación y aquellos que continúan esta nueva tradición con un escenario facilitado en cuanto a la información y recepción de la práctica en un marco cultural general.

En el siguiente capítulo propongo abordar la cuestión de este arte en relación con la dinámica laboral. Comprender lo que significa para los entrevistados ser un artista de circo en el contexto uruguayo, cuáles son sus estrategias para hacer de ello una profesión y qué proyecciones visualizan en cuanto al desarrollo artístico tanto a nivel personal como colectivo.

Ser artista de circo en Montevideo. Entre estilos y espacios de trabajo

[...] *Ser clown es bueno para la salud. Es bueno porque al fin uno puede hacer lo que quiere: romperlo todo, destruirlo, prender fuego, revolcarse por el suelo, y no hay nadie que te regañe, es más, te aplauden... Es una buena profesión; si uno sabe ejercerla, puede llegar a ganar como un empleado. ¿Por qué los padres quieren que el niño sea un empleado y no un clown?*¹

3.1 ¿Y qué es ser un artista de circo?

L.: Y eso..., complementarlo con la danza, con la actuación. Es una mezcla de manejar y tener incorporado distintas disciplinas circenses. Eso para mí es ser un artista de circo. Que no con una cosa sola ya baste, capaz que sí pero para ser un buen artista tenés que manejar distintas disciplinas.

V.: Y vos decías «me considero un artista de circo contemporáneo», ¿por qué?

L.: Y por esta mezcla de superposición de artes, de mezclar la danza con la actuación, la música con las disciplinas tradicionales del circo como los malabares, la acrobacia. Lo que trato de hacer de mí es un híbrido, mezclar distintas artes, distintas disciplinas. Y el expresar es algo fundamental, no solo es hacer y manejar una técnica sino expresar algo, cómo me siento yo en ese momento.

V.: Entonces, ¿con combinar diferentes disciplinas alcanza para considerarse que estás haciendo circo contemporáneo? Es una pregunta que yo me hago, ¿cuál es la ruptura entre el circo tradicional y el circo contemporáneo? Si alcanza esto que vos me decís: mezclar la música, mezclar diferentes técnicas... o hay otra ruptura que el circo se dio a sí mismo.

L.: Para mí lo que te decía recién... querer transmitir algo, poder jugar con las sensaciones, más que con el simple hecho de la emoción del riesgo, poder transmitir sensaciones, qué es lo que te está pasando, poder hacer llorar, reír, más allá de un chiste².

He dejado como dada, hasta ahora, la condición de artista de circo. He expuesto cómo estas personas se forman para la actuación, sin poner en duda el

1 Relato del *clown* Bario (Manrico Meschi) en FELLINI (1998: 145-146).

2 Entrevista a Lichi Sánchez. Setiembre de 2011.

significado de ser artista, tema escabroso desde que asistimos a la liberación en todos los campos, en especial del campo artístico, a partir de las vanguardias del siglo XX, donde, según Baudrillard, lo único que resta es un estado de simulación: «ya solo podemos simular la orgía y la liberación...» (2001: 9). En la era del simulacro, no importa tanto la cuestión de *ser* artista sino de *parecerlo*: en el contexto del arte contemporáneo, hecha la crítica a la figura de artista-genio del romanticismo, todos nos volvemos potencialmente creativos, todos podemos ser artistas.

El campo artístico, como un espacio constituido históricamente «con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propios» (BOURDIEU, 2000: 108), cuenta con un determinado capital en disputa donde los sujetos y las instituciones compiten por el monopolio de su legitimidad en su pretendida autonomía con respecto a otros campos, como el económico o el político. Una autonomía del arte y del artista que no puede no ser relativa³. A la vez que el campo define sus leyes y reglas de juego, es definido por un contexto que determina qué es arte para cada época (una vez que se asume la imposibilidad de determinar el hecho artístico mediante los parámetros tradicionales de identificación, en un proceso de desdibujamiento de las fronteras entre el arte y los objetos de la vida cotidiana). Se puede decir que la proliferación del arte y su discurso sucede al mismo tiempo de su desaparición como pacto simbólico que lo diferencia de todo lo que llamamos cultura, en un proceso de estetización de la vida, del mundo, que hace desaparecer el arte en la banalidad estetizada de los objetos cotidianos, en estrecha relación con la industria cultural y el mercado publicitario.

Podría pensarse que, al menos frente al corrimiento hacia lo cotidiano del arte contemporáneo, el circo se ubica en un lugar de rebeldía, ya que la superación de lo cotidiano por medio de la destreza sigue siendo una marca incluso en sus manifestaciones más innovadoras.

Tal vez este contexto del arte en general nos ayude a entender por qué los involucrados no dudan demasiado en definirse como artistas. Podrán estar más o menos insertos en el campo (en cuanto a espacios de creación, exhibición, gestión o producción), pero no sería necesaria más que cierta «actitud» de artista sumada al reconocimiento de sus pares, de los especialistas en el área y del público. Sin embargo, la necesidad de distinguir entre quienes merecen ser considerados artistas y quienes no, persiste a todo borramiento de criterios.

Entiendo que se ponen en juego al menos dos cuestiones típicamente contemporáneas en el anterior relato: el énfasis puesto en la variedad de disciplinas dominadas («superposición de artes») y en la capacidad de expresión, de transmisión de sensaciones («cómo me siento yo en ese momento»). Estos elementos

3 Cabría aquí la pregunta: ¿hasta qué punto puede el artista reclamar independencia en su acción respecto de, por ejemplo, una dimensión política? Tal vez los ejemplos polémicos como los de Salvador Dalí y su relacionamiento con el franquismo, o el de Leni Riefenstahl con el nazismo nos plantean una discusión interesante al respecto.

aparecen al mismo tiempo diferenciando al buen artista del malo, o directamente, al artista del no-artista. El carácter autoafirmativo de la dimensión individual se hace evidente donde lo que parece importar son los artistas y ya no el arte, en una especie de contraste entre un artista auténtico, porque expresa lo que siente, y un arte inauténtico, porque impersonal y universalista. BADIOU (2008: 8), señala este contraste cuando afirma que «el arte no puede ser meramente la expresión de una particularidad (sea étnica o personal). El arte es la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos y cada uno».

Es interesante esta ambivalencia que se marca aquí al interior del movimiento del arte contemporáneo. Movimiento que por una parte inaugura una crítica importante hacia la figura del artista (sagrada para el romanticismo, donde el artista garantiza la unicidad de la obra y es el comunicador de lo infinito), a partir de la posibilidad de obras anónimas, reproducidas técnicamente y realizadas por personas comunes. Pero que, por otra parte, se resiste a la desaparición de la marca del individuo⁴, continúa exaltando a las «estrellas pop» y deja en pie una barrera luego de derribar todas las demás: la del mercado⁵.

La siguiente cuestión importante que es marcada en este intento de discriminar «un artista» de otro que simplemente «hace circo», se evidencia en el siguiente diálogo:

V: Y ¿qué significa para vos ser una artista de circo? Si es que te ubicás en...si ponemos una categoría «artista de circo».

P: Ah... bueno, es un poco difícil de creérsela pero... a ver, creo que lo que puede hacer una diferencia entre usar el circo como un medio laboral y nada más —porque ahí hay un campo laboral bastante fértil—, creo que un poco la diferencia es la cuestión de la investigación acerca de la escena de circo, investigando y apropiándose de esta técnica pero... como haciéndola propia, tratando de generar un lenguaje más personal. No solo el entrenamiento, que es una cosa que está muy presente en el circo, sino también la investigación, creo que es lo que puede llegar a hacer una diferencia...

V: Y en esta distinción que vos hacés, ¿cómo ves el panorama actual del circo en Montevideo?

P: Y bueno, creo que está llegando bastante información que hace que se asuma un poco esta responsabilidad de investigar sobre lo que es el lenguaje del circo. También hay un poco esta veta más tradicional del circo que es como agarrar una técnica y reproducirla y seguir investigando en cuanto sacar trucos

4 ARENDT (1972) analiza este fenómeno de autoexpresión en el arte desde una óptica funcionalista: «Noções tais como as de que as artes devam ser funcionais, de que as catedrais preenchem uma necessidade religiosa da sociedade, de que um quadro nasce da necessidade de auto-expressão do pintor como indivíduo e é procurado em vista de um desejo de auto-perfeioamento do espectador, noções dessa natureza guardam tão pouca conexão com a arte e são tão recentes historicamente que somos tentados simplesmente a pô-las de lado como preconceitos modernos» (p. 261).

5 Al respecto del arte contemporáneo, el problema de su indefinibilidad y su relación con el valor, ver el trabajo de Inés Moreno (2013).

difíciles o chistosos, que no quiere decir que no sean artistas de circo tampoco por eso⁶.

Se ponen en juego aquí otras cuestiones. A la vez de no dar por sentado el hecho de ser artista, que estaría dado sobre todo por una autodefinición: «creér-sela», se establece una diferenciación, una posibilidad de discriminación entre un artista (aquel que investigue sobre el campo, sobre la escena) y alguien que «use» al circo como un medio laboral, sin asumir la «responsabilidad de investigar». Si bien se deja planteada una diferencia entre lo tradicional y lo contemporáneo, no sería esta la que define la calidad de artistas, sino la cuestión de la investigación en el estilo que sea.

La pregunta por el sentido no puede dejar afuera al circo si este campo se inserta dentro de las artes escénicas contemporáneas, sin reducir el sentido de una obra a la búsqueda de un significado en términos conceptuales, como quien quiera entender lo que quiso decirnos el autor/intérprete, sino que la búsqueda de los sentidos en arte no puede realizarse fuera de sus propias formas, de su propia materialidad.

En el universo de sentido del circo tradicional, el desafío por la superación justifica en gran medida la creación y la actuación. «Miss Mara», una famosa trapecista española, se persigna luego de una entrada triunfal a la pista en el momento antes de subirse a un trapecio que va a balancearse a diez metros de altura, sin lonja⁷ ni red, en el que realizará trucos de gran dificultad y riesgo. Su vida está entregada a algo más poderoso que ella misma. «El triunfo sobre la muerte misma es la mayor recompensa del artista de circo», culmina diciendo el realizador del documental en el cual se puede ver la rutina de «La Mara»⁸.

Los acróbatas, los malabaristas y los equilibristas hacen de este juego su arte. Superarse, inventar un truco más difícil que el anterior, desafiar todo lo hecho y apostar más. Para la mayoría de los artistas contemporáneos, este ya no es un sentido válido, al menos no el principal. Ya casi nadie pone en riesgo la vida en una actuación y cuando ocurren accidentes fatales, se deben en general, a fallas técnicas, ajenas al propio artista.

Propongo pensar que el nuevo circo, en su apuesta a la obra como unidad semántica, resuelve su razón de ser en cuanto a forma y contenido de una manera similar a muchas de las expresiones del teatro o la danza. ¿Qué queda entonces, para aquellas actuaciones que no logran enmarcarse en ninguna de estas dos posibilidades que mencioné? ¿Cuál es el sentido (¿artístico?) de que alguien exhiba su dominio más o menos logrado sobre una técnica, por fuera de una búsqueda de superación de trucos cada vez más difíciles por un lado, o del contexto

6 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

7 Palabra utilizada en circo para referirse al sistema de seguridad que sostiene a los acróbatas en caso de caer y consiste en un cinturón o arnés, cuerdas, roldanas y un lonjador —persona que asegura la cuerda con su propio peso corporal—.

8 Recomiendo la siguiente filmación accesible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=STqsNnN2t6U>>.

dramático de una obra por otro? Tal vez sea ese el espacio que queda en «usar el circo como un medio laboral y nada más», que los que se ubican como artistas entienden insuficiente para el reconocimiento de su pares.

Otro aspecto que resulta interesante de ser indagado en los artistas de circo, es todo lo implicado en el momento de estar en escena: esa disposición corporal tan particular para una actuación que siempre implica un riesgo, si ya no de vida, aun de precisión técnica milimétrica con el cuerpo o los objetos. Esta arista merecería ser desarrollada en profundidad, pero no quiero dejar pasar el siguiente relato que, a la vez que nos habla de un estado de atención necesario para la escena circense, nos muestra un costado más cotidiano en lo que tiene el arte en términos de oficio.

V.: ¿Qué implica para vos estar en escena en un espectáculo de circo? Has estado desde distintos lados: como *clown*, como acróbata, zanquero, trapecista, como actor... ¿qué hay de específico en la escena del circo?

I.: Bueno, está el tema del riesgo, ¿no? Siempre hay un riesgo saliendo a escena, desde el riesgo a hacer el ridículo, o si estás haciendo calle, tiene millones de otros riesgos. Pero pensando en general, qué tiene la exposición pública, qué tienen todas las cosas que sean escénicas, sumado al riesgo real, vital de lo que se está poniendo en juego a la hora de hacer aéreos, acrobacia, o jugar con fuego o hacer equilibrio... entonces, lo que te da es una necesidad de estar en el presente, así como uno está ahí y es un comunicador, y quiere llegarle al público y transmitir cosas, también el tema del riesgo físico es como una bomba de adrenalina y necesidad de estar concentrado en todos los aspectos. No ya solo los escénicos sino también los vitales. Es una sensación de máxima presencia, de máximo de estar en el presente. Y a lo largo del tiempo me ha cambiado mucho la sensación de estar en escena. Desde primero, los nervios de qué será lo que la gente está viendo, a después el desapego total, de preocuparme por no sentir ni un nervio antes de una función y sentir como si estuviera vendiendo maní en la plaza, no sé...

V.: ¿Por repetir muchas veces lo mismo?

I.: No por repetir, por un estado como de acostumbramiento. No a todo el mundo le pasa, hay gente que siempre está nerviosa antes de un estreno. Yo he tenido etapas que no me generaba nada... y no era desgano tampoco, más como de oficio, digamos... de oficio. Hay como siempre mucho misticismo y hay gente que sí, se lo cree para toda la vida, como si fuera lo más importante que está haciendo en el universo: «ser artista». Y otras veces, si vos sabés lo que vas a hacer, estás confiado en eso, ... de repente me he encontrado con que no me pone nervioso⁹.

En suma, a pesar del debilitamiento de las categorías que legitiman el estatus de arte y artista en la contemporaneidad, ser artista de circo significa —para los que se encuentran insertos en el campo— estar dentro de la dinámica de creación, trascendiendo un relacionamiento meramente utilitario de las técnicas

9 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

circenses con fines de rédito económico. Y esto ocurre a la misma vez que el área es valorada en tanto oficio que permite un ingreso de dinero de forma independiente, como análisis a continuación.

3.2 Vivir del circo. Entre independencia y supervivencia

Aunque aún poco reconocido y legitimado, incluso bastante desprestigiado (al momento de llenar un formulario institucional es difícil definirse como artista de circo en el espacio destinado a «ocupación»), el circo se ha ido convirtiendo en un nuevo campo laboral entre los jóvenes montevideanos. En un mercado de trabajo chico, con escasa producción artística en el área y pocos lugares de exhibición, los sujetos desarrollan estrategias de trabajo diversas, donde las principales son el área artística y la docente. Algunos optan solo por una, mientras otros diversifican su tiempo en ambas actividades, y en ocasiones se agregan otras como la dirección o producción de obras y proyectos.

INFANTINO (2011a, 2011c), analiza la estrecha relación entre economía y cultura en el trabajo de los artistas, poniendo en cuestión posiciones hegemónicas hasta la década de los noventa y la crisis de los años 2000, donde el trabajo artístico es asociado con lo irregular, lo incierto, inestable y desprotegido a nivel legislativo, en oposición a otros mercados laborales que serían más estables y por ende no presentarían riesgos ni incertidumbre.

Por un lado, entonces, la inestabilidad generalizada que afectó a todo el mercado laboral, haciendo del arte una salida tan (in)estable como cualquier otra. Y por el otro, el crecimiento del campo circense en los últimos años, que ha ido abriendo espacios de trabajo y generando las condiciones para su propia existencia y crecimiento, (re)colocando al circo entre las posibilidades laborales del país.

Son muchos los que se volcaron al circo, no solo por una inclinación hacia lo artístico, sino también por representar un accesible recurso laboral.

Con el circo mi relación siempre fue muy relacionada a lo laboral, fue como un recurso. Obviamente que primero hay un interés por acercarme a ese mundo, después surge que encuentro una veta laborar a través de eso y la exploto. En un momento me doy cuenta que me paso haciendo trabajos para empresas y no estoy haciendo nada creativo como artista [...]. Tuve diferentes etapas, cuando recién empecé la idea era poder vivir de esto, sin importar cómo, entonces hacía lo que fuera¹⁰.

Esta salida laboral más o menos accesible, que a menudo se convierte en una dedicación total para estas personas, no requiere más que un mínimo de formación técnica en el área. Al igual que en muchas otras disciplinas artísticas, se puede no haber siquiera terminado la formación secundaria, haciendo el campo muy heterogéneo en este sentido.

10 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

En El Picadero, en el año 2008, tuvimos una experiencia que viene ahora al caso. Una de las docentes recibió la visita de los padres de una alumna de ese entonces. La chica había decidido irse a Argentina a estudiar en una escuela de circo y sus padres quisieron hablar con su profesora para expresar la preocupación que les provocaba la elección de su hija, que no se parecía en nada a seguir una carrera universitaria¹¹. Desde ese entonces, son varios los jóvenes que intentan ingresar en escuelas de circo de Argentina, Brasil, Italia o Francia, asumiéndolo como su formación para una futura carrera artística.

Una vez insertos en esta dinámica, uno de los puntos que destacan los artistas en relación a la optimización de las posibilidades laborales es el que plantea la tensión entre la especialización y la diversificación en el dominio de distintas disciplinas.

I.: Trabajamos con el grupo de payasos, con Viatoris y Las Fellini's¹² desde 2007 hasta el 2011. Luego dejé la investigación en *clown*... así como dejé la de trapecio y la de... [*risas*]. Porque en un momento estaba muy diversificado, te lleva a eso el circo. Las especialidades en sí mismas son muy exigentes, si querés profundizar. Al principio un nivel principiante de zancos, malabares, tela, trapecio, acrobacia, lo podías sostener, pero después profundizar en todas era imposible. Y me fui definiendo más para el lado de la acrobacia. [...] Está ligado con lo que es ser artista sudamericano. Es más fácil poder vivir de lo que hacés si hacés muchas cosas. No esperar solo el llamado para malabaristas, sino que la forma de poder trabajar siempre es si podés hacer... si buscan un zanquero hacerlo, si buscan un malabarista hacerlo.

V.: Un artista más polivalente que especialista...

I.: Son recursos para el campo laboral, después cada uno se da cuenta en qué se quiere especializar. En otros países, los artistas de circo no son tan diversificados como en Uruguay. Uno es contorsionista o hace trapecio. Igual ahora en Europa los que la pasan mal también se están diversificando [*risas*], aprendiendo todo. No, bueno, en las escuelas también contemplan muchos aspectos. Porque ahora también en Europa lo que era el circo tradicional para ellos, — ese pasaje de generación en generación donde cada uno nacía siendo el hijo de trapecista e iba a ser trapecista—, ahora los que son de escuela ya también se diversifican y trabajan muchas técnicas, no solo una¹³.

O como cuenta otra artista: «como yo hago solo trapecio era como poco. Al hacer malabares, al hacer tela tenés más posibilidades. Porque hacías un precio, y una persona iba y te hacía dos actividades. Yo solo iba y te hacía trapecio. No era negocio, yo, lo mío»¹⁴. De esta manera, los artistas apuestan a la variedad como estrategia laboral ya que «estamos acá en Uruguay, Sudamérica, y cuantas

11 Soledad Gómez («Campanita») inició su carrera como artista circense en el exterior alcanzando reconocimientos y premios en festivales internacionales con su compañía Kiebre Duo.

12 Se trata de dos grupos integrados por Iván Corral, Virginia Caputi, Andrea Martínez y Richard «Rocha» Duplech, que trabajan sobre el *clown* combinado con acrobacias y malabares.

13 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

14 Integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

más cosas hagas, sin ser un fenómeno igual, tenés más cosas para ofrecer y más posibilidades de laburo»¹⁵. Esta necesidad «de hacer de todo» en el circo, no se limita a la variedad de disciplinas manejadas sino que alcanza también a los distintos rubros vinculados en los que se puede trabajar. De esta manera, además de dedicarse a la creación y exhibición, se involucran en tareas de enseñanza, producción, gestión, elaboración de proyectos. Algunos ven en esto un problema que resta tiempo a la creación y ensayos, mientras otros lo valoran como una oportunidad.

V: ¿Cómo es tu dinámica de trabajo, vivís de cosas de circo?

V. C.: Sí... vivo de varias cosas. Creo que en este país es muy difícil ser artista y vivir solamente de tu arte. Sí, he logrado dejar un trabajo formal y encontrar nuevos trabajos que tengan más que ver con lo artístico —no solamente con el circo—. Eso me lleva a dar clases, a producir, a crear, a dirigir, actuar. A hacer muchas cosas que antes no hubiera pensado. Surgen como una necesidad y está buenísimo cuando es así, porque a uno se le amplía el espectro y te da la posibilidad de darte cuenta de todo lo que podés hacer. Quizás si hubiera tenido todas las posibilidades, como existe en otros países —una subvención para entrenar ocho horas por día—, nunca me hubiera puesto a investigar, o a armar un proyecto y pasarme horas buscando cuál es la forma de financiarlo. Que... bueno, «quiero hacer un espectáculo», perfecto, además de juntar la gente, de escribir el guión, ensayar, hacer una puesta en escena... esto tiene que ser rentable. Entonces a partir de ahí nos hace hacer de todo y eso creo que nos hace crecer mucho¹⁶.

La posibilidad del trabajo independiente y las posibilidades creativas que se presentan para un área en desarrollo tienen su lugar de destaque como aparece en los dos siguientes relatos:

V: ¿Qué significa ser artista de circo para vos ahora en Uruguay?

I.: Hoy por hoy significa independencia, posibilidad de crear individual o colectivamente, tener un recurso escénico bien popular. Significa también sacrificio, dedicación e inestabilidad económica. Pero el rubro circo es muy abierto, engloba mucho, como el rubro teatro, permite que cualquier cosa que tengas ganas de investigar pueda entrar en escena. Entonces es una puerta que se abre a la investigación en cualquier aspecto. Es una puerta abierta para la creatividad, para la investigación y para la comunicación¹⁷.

Otro artista contaba lo siguiente:

[...] yo llegué al circo casi sin querer, yo soy de otro palo. No tengo un referente. De repente tengo más referentes en cuanto al estilo de vida. Siempre me gustó trabajar para mí y no tener un patrón. En realidad tengo patronas a cada rato, pero van cambiando [*risas*]. Siempre me gustó ser independiente. Y ahora abrimos una empresa unipersonal, soy mi propio patrón, nadie me

15 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

16 Entrevista a Virginia Caputi. Agosto de 2013.

17 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

puede echar. Nunca trabajé ocho horas. Mi currículum, a nivel de si trabajé... nada, cero currículum. Referentes dentro de eso: la gente que puede vivir de su artesanía o de su malabar. No porque tire más o menos pelotas, sino porque pueda vivir de lo que le gusta. Los que estaban acá cuando yo empecé eran Los Juglares, que vivían de lo que hacían¹⁸.

La condición «independiente» tiene a su vez un costado vulnerable en materia de seguridad laboral. Si bien algunos no hacen del circo su ingreso principal y aseguran un sueldo en otras actividades (amparados en el Derecho Laboral uruguayo) la mayoría depende económicamente de lo que genere a través de la actuación, o en algunos casos de la docencia, ambas instancias, por fuera de la regulación laboral. La inquietud del área artística en general, —llevada adelante principalmente por el Sindicato Uruguayo de Actores (SUA)—, por estar al amparo del Estado en estas cuestiones, es de larga data. En octubre de 2008, el Senado y la Cámara de Representantes, aprueban la Ley 18.384 «Estatuto del artista y oficios conexos»¹⁹. A partir de esa fecha, se comienza de a poco a concretar la inclusión del trabajo artístico independiente en los mecanismos de la seguridad social. Si bien faltan muchos aspectos por contemplar y regular, se ha abierto la posibilidad de que los artistas de circo queden amparados en esta ley.

La entrada en vigor de la Ley 18.384 «Estatuto del Artista y Oficios Conexos» el pasado 17 de octubre de 2008 es el logro de una plataforma por años anhelada por nuestro sindicato; el reconocimiento del sistema político y de la sociedad en su conjunto, de la condición de trabajador del artista nacional. La inclusión de nuestro trabajo al sistema formal de seguridad social trae consigo derechos y obligaciones. Algunos de los principales derechos serán: la posibilidad de jubilarse, tener amparo médico, acceso a lentes y prótesis, subsidio por enfermedad, incapacidad y desempleo entre otros. Las obligaciones serán las mismas que la de cualquier trabajador. Aportar a la seguridad social²⁰.

3.2.1 Las formas del trabajo artístico circense

N.: Primero trabajé en el semáforo, después en los ómnibus²¹. Me aburrí del semáforo, ya me sentía cómodo en la función y quería contacto más cara a cara con el público para ver cómo me manejaba. Es otro desafío. Y el ómnibus es un desafío, redifícil, pero a la vez la pasaba súper bien, me iba más contento

18 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

19 Se puede acceder a la Ley en la página web del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social: <http://www.mtss.gub.uy/index.php?option=com_content&view=article&id=4063:seguridad-social-para-los-artistas&catid=428&Itemid=469>.

20 Información de la página web de SUA <<http://www.sua.org.uy/index.php/cooperativa/>>. Acceso: 2 de febrero de 2014.

21 Si bien el ómnibus no es un espacio muy utilizado por los cirqueros en nuestra ciudad, es un espacio típico de otros artistas callejeros, sobre todo músicos. Los sujetos que trabajan en los ómnibus se han nucleado en torno a la Asociación de Artistas Callejeros Asociados (ACA), con la que han mantenido reuniones con la Intendencia a fin de regular las fuentes de trabajo. Ver por ejemplo: <http://www.180.com.uy/articulo/37300_Intendencia-regulara-trabajo-de-vendedores-y-artistas-en-los-omnibus>.

del bondi. Es difícil porque vos te subís y están todos en otra. No es que se sientan a verte, entonces vos tenés que ir viendo a quién captaste y jugar con él, y al que no, respetarlo.

V.: ¿Es como un intermedio entre el semáforo y la función de calle?

N.: Es un intermedio, sí, sí. Yo estuve un año, año y medio que le di fuerte al ómnibus, y hacíamos función de calle y no hacía más semáforo. Me iba mejor en el ómnibus que en el semáforo. De repente la misma cantidad de horas y me cansaba menos. Capaz me cansaba más hablar, pero no era tanto lo físico. Estar cuatro horas tirando clavos para arriba en el semáforo me cansaba, y en esas mismas cuatro horas en el ómnibus no me cansaba tanto físicamente. Y ahí empecé a mechar algún evento, salían como dos eventos al mes.

V.: ¿Y cómo empezaron a surgir esos eventos?

N.: Por gente que te conoce, alguno que te ve, te llama, algún volante que empezamos a repartir y hacíamos algún cumpleaños, ya teníamos armada una función que hacíamos en el Parque Batlle [*hace referencia al trabajo que realiza con su compañera, Laura Seco*]. El Parque Batlle era una gran escuela, porque todos los sábados y domingos hacíamos función y repartíamos volantes. Salían cumpleaños y eventos para empresas. Todo en cuenta gotas en ese momento, estamos hablando del 2005, 2006. Hasta 2008 hice semáforo y bondi, después nunca más. Estuvimos como 7 años haciendo semáforo y hará 7 que ya no hacemos. Después de 2008 empezamos a tener algo todos los fines de semana —entre cumpleaños eventos empresariales, cosas para la Intendencia o el Ministerio—. Y cada año trabajamos un poco más. Función de calle y parque ya no hacemos más tampoco, porque todos los fines de semana, por suerte, tenemos laburo. Estamos yendo mucho al interior, trabajamos en escuelas y colegios. En el día del niño hicimos muchas escuelas. Vés a una escuela, una maestra que se copó y te llama y trabaja en otra escuela. A veces ANEP da algo de plata, o Comisión Fomento²². En CAIF²³ también, con plata del Estado. A fin de año también. Se pasa mucho la bola entre las escuelas. Nos encanta hacer escuela.

V.: ¿Y cómo ves las creaciones de espectáculos grupales?

N.: Están buenísimas todas las obras que se hicieron. Claro, pasa que, por ejemplo, en Siza²⁴ eran cuarenta mil. Para tratar de vivir de ese espectáculo

22 Las Comisiones de Fomento Escolar están integradas por el Director de cada escuela y un grupo de padres elegidos mediante voto secreto. Desarrollan diversas tareas de apoyo educativo y cultural. Se puede acceder al reglamento en: <http://www.cep.edu.uy/archivos/normativa/librocaja/Reglamento_ComFomento.pdf>.

23 El Plan CAIF (Centro de Atención a la Infancia y la Familia) constituye una política pública intersectorial de alianza entre el Estado, Organizaciones de la Sociedad Civil, e Intendencias Municipales. Funciona desde 1988, y su objetivo es «garantizar la protección y promover los derechos de los niños y las niñas desde su concepción hasta los 3 años, priorizando el acceso de aquellos que provienen de familias en situación de pobreza o vulnerabilidad social». Fuente: <<http://www.plancaif.org.uy/acerca-de-la-institucion/>>.

24 *Siza* es una obra dirigida por Iván Corral, con elenco de integrantes del El Picadero, enmarcada en la corriente de nuevo circo. Más información en: <<http://circodifusion.wordpress.com/siza/>>.

está salado. Tenés que moverlo y moverlo. También tiene un plus, pero es a largo plazo y lamentablemente ese proceso no lo podemos sostener porque pierdo otros laburos.

V.: Y con XYZ²⁵ estuvieron trabajando, ¿no?

N.: Sí, al principio, ahora ya no. Nos pasa lo que nos pasa siempre y es que nosotros vivimos solo de esto y en XYZ la mayoría no vivían de esto, entonces los fines de semana eran las funciones y nosotros íbamos a laburar y nos llevábamos doscientos pesos cada uno. Y yo no puedo dejar un laburo de un par de... viste... lo que cobramos nosotros que es mucho más. Tenemos dos hijos, no nos podemos dar el gusto... esas cosas son para un momento. De repente, obvio, me gustaba más ir a hacer una función con XYZ que ir a hacer una función juntos, que igual nos encanta, pero lo otro estaba bueno, éramos una banda, redivertido, la pasamos bárbaro pero no nos llevábamos un mango. Por eso generalmente trabajamos solos nosotros dos. Estuvimos ocho meses igual, e hicimos dos funciones Después de la última función ya no pudimos más. La realidad es que no podíamos, estamos en Sudamérica [*risas*]. [...] Me llamaron para Imaginox²⁶, en un momento dije que sí, después dije que no, porque nos salieron no sé cuántas funciones en el Punta Carretas²⁷. Y al final no me arrepentí porque hicieron como treinta y cinco funciones y yo que los conozco a todos, hicieron la misma plata que hicimos nosotros en diez funciones, y tuvieron un mes ensayando aparte. Que está de más, me encantaría hacerlo pero tengo otra realidad. Mucha de la gente de circo no tiene hijos... yo si estuviera solo dejo de hacer muchas cosas y voy²⁸.

Como quedó planteado, son varias las formas en las que se desarrollan las estrategias laborales y son varios los espacios de exhibición, los cuales resumí en el punto 2.3. Cada espacio es valorado e intervenido de manera diferenciada, remite a distintas formas de relación con lo económico y a estilos particulares, habiendo jóvenes que transitan por todas estas formas y otros que se identifican y vuelcan su trabajo hacia alguna en particular.

A diferencia de lo que sucede en Buenos Aires, que la veta comercializadora está asociada a la corriente del *nuevo circo* (Cf. INFANTINO, 2011a: 127), en Uruguay, este costado más comercial, de fácil salida laboral, está ligado a las formas más cercanas a lo tradicional en el trabajo callejero o a través de contrataciones

25 XYZ es una compañía de circo dirigida por Marcela Martínez, que ha presentado el espectáculo *Subiendo*. Más información en: <<https://www.facebook.com/pages/XYZ-Compa%C3%B1a-de-Circo/170344763018504>>. Para esta investigación, quise entrevistar a Marcela Martínez, pero no fue posible. Un ejemplo de que todo campo tiene conflictos y tensiones, y ser parte del mismo, en esta oportunidad interfirió con el trabajo etnográfico.

26 *Imaginox* fue un espectáculo dirigido por Pascal Wyrobnik, realizado en la Sala Balzo del Sodre, durante vacaciones de julio de 2013.

27 Punta Carretas es uno de los principales *Shopping Centers* del país, donde es frecuente que «El Idilio Circus», la compañía que integra Nicolás Martínez junto a Laura Seco, realice funciones.

28 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

varias. Las creaciones cercanas al *nuevo circo*, pensado para salas, no son hasta el momento redituables debido a las dificultades para generar dinero dado los grandes costos de creación y las escasas posibilidades de exhibición.

Sin que sean estáticas, se definen valores y jerarquías en función de las formas de conceptualizar y hacer con el circo, del tipo de trabajo y el espacio que se ocupe en ello. Muchos no encuentran un conflicto entre estas formas y estos grupos y asumen que «es diferente el que vive solo de eso al que lo tiene como una cosa más. No es que esté mal o bien, solo que los tiempos son otros, la dedicación es otra»²⁹. Pero otros suelen referirse a los que tienen el circo como «una cosa más», como los «chetos del circo»³⁰, por no «vivir» cien por ciento de las actuaciones —generalmente callejeras—, lo que hace posible sostener procesos de creación largos y con poca retribución económica.

Por su parte, algunas de las miradas hacia aquellos que mantienen una relación estrictamente ligada a la retribución económica, consideran que no es un relacionamiento suficiente para una disciplina artística.

Si solamente hago las cosas por dinero llega un punto que me convierto en mercenario. Entonces creo que eso es un desafío, buscar la profesionalización de este arte. Y ahora nos toca un lugar de empezar a crear más. Que sería mucho más fácil y más rentable seguir como antes y trabajar en un cumpleaños de quince, un casamiento, un evento, un no sé qué, y hago un numerito acá, un numerito allá, numerito del otro lado... y de eso se puede vivir, yo viví muchos años de eso. Pero bueno, ahora, yo ya estoy grande, ahora quiero pasar a otro lugar. Quiero contar cosas a través de todo esto, y el objetivo es crear, crear espectáculos que tengan que ver con el circo, con el teatro, con el *clown* y trabajar para que nosotros y para que las generaciones que están viniendo, que se están formando que son muchos, de verdad cada vez tengan más información, de seguridad, de posibilidades de autogestionarse, de convertirse en gestores, en productores. De que este es un camino lindo, muy divertido, de compartir con amigos, pero que si lo querés hacer porque querés zafar de las ocho horas... no lo hagas, te vas a tener que pasar muchas más que ocho³¹.

Como he dejado planteado, las formas de vivir del circo son variadas, así como el sentido dado a la posición particular que asumen los artistas. Se hace explícita cierta tensión entre lo que les resulta «interesante como espectáculo y no como economía»³², y los riesgos que se asumen en una creación que necesita la aprobación del público —y en consecuencia, su aporte económico—. Como plantea BOURDIEU (1990: 164), «el ajuste de la producción al consumo es esencialmente resultado de la homología estructural entre el espacio de producción (el campo artístico) y el campo de los consumidores».

29 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

30 Es una expresión que nos ha llegado a varios compañeros, con la cual algunos colegas se refieren a los que integramos El Picadero.

31 Entrevista a Virginia Caputi. Agosto de 2013.

32 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

L.: Ahora tenemos un producto que es un espectáculo colorido y alegre para toda la familia. Y que está pensado para que disfrute todo el mundo. Lo que me gustaría en este proceso creativo es seguir en esa línea, pero tratar de que en esa dinámica se puedan filtrar inquietudes personales. Tratar de pensar los números desde uno mismo y no desde lo que va a funcionar. No ser tan servicial con el público sino darse permiso para dejar pasar otras cosas, sumarle capas desde la interacción de los lenguajes de la escena. Y me interesa a su vez que sea funcional y ahí la referencia al circo tradicional es importante. Me interesa que guste y que no sea un espectáculo difícil, que no le tengas que tener paciencia. En teatro y danza vos pedís, pedís atención, pedís «aguantame estos diez minutos que ahí te doy el respiro con algo», ¿no?

V.: Para vos en ese sentido el circo tradicional es una referencia de espectáculo.

L.: Sí, sí... esa concepción de que le guste a todos. Que le guste a los grandes, pero que los chicos también se enganchen. De lenguaje universal para todas las edades. Que claro, el circo tradicional lo que tiene es que es muy... tiene muy poca ética a veces, el tema de las fieras, el tema del exhibicionismo de la mujer, pila de cosas con las que no estamos ni ahí, y el circo tradicional las utiliza deliberadamente, ¿no? Pero sí es la idea generar esa cosa del circo tradicional del buen espectáculo de calle. Y también viene de una experiencia personal con la obra de teatro. Ese fracaso en la calle no fue otra cosa que pretender que la gente se sentara veinte minutos a escuchar una historia maravillosa que nosotros teníamos para contarle. Lo miro ahora y me hace gracia, porque era muy pretencioso de nuestra parte. ¿Con qué recursos, con qué derecho creo que la gente va a tener que parar a mirarme? Nosotros empezamos a hacer algo que no fuera un número atrás del otro, chiste y gorra. Y en realidad laburando en la calle y teniendo una relación estrecha con esa realidad, te das cuenta que el tema de hacer un número tras otro, chiste y gorra, es una técnica. Que es difícil y hay que saber hacerla. Aprendimos a respetar mucho todo eso. Porque empezamos trabajando a la gorra. Y necesitás la respuesta del público, no tenés un margen de experimentación muy grande, porque vos sabés, o sea, intuís rápidamente lo que funciona en la calle y lo que no. Entonces, si bien queremos hacer algo que tenga más densidad conceptual, más riqueza a nivel estilístico, a nivel técnico, tampoco queremos abandonar esa cosa...³³.

Resumiendo, tres grandes formas de relacionamiento laboral podrían ser ordenadas de la siguiente manera:

a. Trabajo a demanda: la contratación de números o espectáculos

Las intervenciones circenses se han valorado estos años como una opción novedosa y atractiva a la hora de presentar números artísticos en el marco de festejos de empresas, lanzamiento de productos, aniversarios o fiestas, tanto en manos de entes públicos como de capitales privados. La cualidad de números cortos, —que logran fácilmente captar la atención, adaptables a distintos espacios y público, realizados en un lenguaje accesible y conocido—, ha hecho de estas presentaciones un rubro interesante para la contratación.

33 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

Estos trabajos, realizados a demanda, son valorados por representar un ingreso económico relevante (rápido y reutilizable) y algunos hacen de esto el centro de su dinámica laboral. Sin embargo, son varios los involucrados que no destacan su importancia en cuanto al cumplimiento de inquietudes artísticas (salvo por la experiencia de la práctica de actuar), estableciendo una separación entre el trabajo que se realiza por un beneficio económico y aquel en el que se invierte tiempo en una creación que responda a intereses personales/grupales, aun sin retribución de dinero. Como nos cuentan estos artistas:

... de a poco se han ido transformando los recursos y las posibilidades, pero ahora, el lunes voy a ir a una inauguración [*nombra una importante empresa importadora y distribuidora de combustibles*] y me van a pagar cuatro mil pesos por andar gaseando una hora en el edificio. Entonces, lo que yo empecé a hacer ahora es pasar otros presupuestos. Si voy a trabajar con esto que me rinda, que valga la pena. Si no, encontré otra veta en la parte de docencia, en talleres³⁴.

Hay veces que me llaman para un espectáculo puntual, ta, es un laburo, por eso se cobra. Pero si participo desde adentro del espectáculo se puede hacer hasta gratis. Cuanto menos me gusta más caro sale [*risas*] ese es el criterio...³⁵

Una ecuación favorable en esta modalidad sucede cuando un grupo que ha logrado crear un espectáculo consigue que se lo contrate para algún evento en particular. Esta situación, sin embargo, no es tan frecuente como se quisiera, debido a que los costos de una obra de circo —en la cual se utilizan generalmente grandes estructuras—, suelen ser elevados.

b. Trabajo callejero «a la gorra»

Empecé haciendo estatua viviente en la plaza de los bomberos en el año 99, 2000, utilizando la calle como un recurso económico. Hacía dos horas de estatua viviente, todos los días religiosamente en la plaza de los bomberos, y de eso vivía. Y los fines de semana empecé a hacer calle en la plaza Matriz y en el Parque Rodó³⁶.

La calle es un lugar destacado para la actuación de los cirqueros donde se actualiza una historia y tradición de apropiación de este espacio por los artistas ambulantes, en el cual, la independencia para la actuación sigue siendo un pilar fundamental, con todas las ventajas y desventajas que esta autonomía implica. Los relatos que vienen a continuación, de parte de dos artistas, plantean lo siguiente:

L.: Nosotros siempre tuvimos la ventaja y la desventaja de vivir de lo que hacíamos. Tendimos siempre a eso, a laburar de eso y no tener un empleo. Y con el tema de la calle, viendo porcentaje de nubosidad, volviendo a eso de no poder elegir si quiero ir a trabajar o no, sino que tengo que ir y ojalá que no

34 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

35 Entrevista a Marcelo Patiño. Julio de 2013.

36 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

llueva. Y bueno, la salud... la posibilidad de enfermarse está descartada, ya de la parte teatral es esa cultura de no, no existe.

V.: La enfermedad no es un límite... y ¿cómo se lleva esto con la exigencia corporal que tenés con lo que hacés en la acrobacia?

L.: Y... nooo, bien...

V.: Pero ¿es posible ir a hacer un número de acrobacia con fiebre?

L.: Cafiaspirina, coca cola y arriba. Pero ahora todo este proceso nos llevó a poder tener un par de productos, un espectáculo³⁷.

V.: Contame eso de cómo es la dinámica de laburo...

I.: Yo soy muy independiente, a mí siempre me gustó la cosa autogestionada. También sé que si vos invertís un tiempo y dinero en hacer un vestuario y en ensayar, después podés hacer en la calle o trabajar en eventos o lo que sea con eso y hacés plata, hacés mucha plata. Y también me parece que las cosas más de grupos grandes son difíciles y menos eficaces, entonces me gusta trabajar con una persona o con tres o en el proyecto de otro como invitada. Ahí no tenés tanta responsabilidad y podés abocarte solo a eso. Viste que ahora está este espacio del Parque Rodó, que es hermoso, los domingos de mañana. Y bueno, alguno que otro habría que empezar a trabajar un poquito más, la Peatonal³⁸, por ejemplo. Hay un pequeño anfiteatro en el Parque Batlle que también se puede hacer función, Villa Biarritz...³⁹

Para el caso de Buenos Aires, Infantino analiza que «los nuevos artistas circenses [...] construyen su identidad definiéndose como artistas callejeros» (2005: 48). Este proceso difiere del ocurrido en Uruguay, donde aún hay poca apropiación de la calle, y los artistas a su vez, transitan por este y por otros espacios, desdibujando la definición de una identidad más o menos estable.

El trabajo de calle es también valorado en cuanto a la asiduidad que ofrece para el perfeccionamiento de las rutinas. La práctica y el «oficio» que se genera de la actuación en calle, no se compara a la de otros espacios que son escasos y generan poca continuidad.

V.: ¿Semáforo has hecho?

I.: No, acá no. Viajando sí. Incluso, claro en México, en Panamá haces mucha plata, cien dólares en dos horas. Y también que el semáforo está muy bueno para aprender cosas, es como un ensayo pago que está muy bueno. No, acá nunca hice semáforo...

V.: ¿Y por qué no? ¿Por una decisión o porque te abocaste a hacer otras cosas?

I.: Este... la verdad que... la razón verdadera, es porque gracias a Dios, mi madre, cuando yo llegué me dijo: «lo único que te pido Irene es por favor que no hagas semáforo» [*risas*]. Esa fue la razón verdadera, porque capaz que en época

37 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

38 Se refiere a la Peatonal Sarandí, en el corazón de la Ciudad Vieja.

39 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

de crisis hubiera agarrado viaje. Claro, pero ella me dijo en el sentido de que «si precisás plata yo te presto».

V.: ¿Cuidando la imagen de la nena?

I.: Claro, claro... no, pero sí creo que... es raro lo del semáforo. Si me decís que mi fin último en la vida es hacer divertir, darle toda la buena onda a la gente que viaja en auto en una ciudad, bárbaro, pero no es mi aspiración. Además que tiene esa cosa como de mendigar y de bajarle el nivel al trabajo que vos hacés. Si vos estás haciendo semáforo seguramente la gente que pase por ahí diga: «ah, le tiro unos mangos y va a ir al cumpleaños de mi hijo»...

V.: ¿Vos decís que desvaloriza un poco todo el trabajo?

I.: De todos no, el tuyo. Como persona tiene algo raro. No digo que esté mal, no me parece mal para nada que la gente haga semáforo. Como te digo, me parece que si vos querés por ejemplo sacar un truco, no hay cosa mejor que ir al semáforo, incluso si ni te pagaran. Claro, es genial, todo lo que hacés en un mes lo tenés pero... es como cuando tenés una gira de treinta funciones, si no te salió ahí lo que quisiste hacer dedícate a otra cosa. Es lo mejor que hay para agarrar práctica. Pero no sé, tiene algo raro el semáforo y por suerte ahora no tengo la necesidad, más por lo que me cuentan mis amigos que hacen, no se gana mucha plata. Y también me parece que el semáforo está bueno. O la gente lo hace cuando no tiene una función muchas veces... O sea, hay gente que tiene una función hecha y hace semáforo igual. Porque es una manera de hacer plata y que les gusta. Pero en general, es como que si vos no tenés todavía un espectáculo armado que puedas hacer en la calle, igual en el semáforo podés ir solo a hacer tu rutina y ganar plata con eso. Porque yo creo que haciendo una función ganas más plata que haciendo semáforo, entonces te convendría toda la vida ir a algún lugar a hacer tu función que dura como mucho cuarenta y cinco minutos, que estar dos horas en un semáforo.

V.: Entonces, otros espacios... esto que me decís de la función de cuarenta y cinco minutos, ¿es en calle pasando la gorra?

I.: Claro, que eso me parece genial, hacer espectáculos en la calle me encanta.

V.: ¿Por qué?

I.: Porque es la manera de que todo el mundo pueda verlo, porque es un espacio único. Así como el teatro cerrado tiene lo alucinante que es esa luz, que movés el dedo meñique y todo el mundo te está mirando, la calle es un espacio que brinda otras posibilidades, te hace mucho más fuerte en cuestión de improvisar, en cuestión de captar la atención. Tenés que tener una energía poderosa para captar la atención de una persona entre todo el barullo de los autos. Y porque es una manera de trabajar independientemente⁴⁰.

En suma, «la calle» es abordada principalmente de dos maneras: mediante la realización de funciones en plazas o parques⁴¹, o realizando malabares en semáforos.

40 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

41 Dejo de lado un análisis que puede ser interesante, que remite al *espectáculo callejero* como un género particular, con su estructura, tipo de relacionamiento con el público, etcétera. Así,

El denominador común es la «pasada de gorra» como estrategia de retribución económica, una instancia muy característica de lo circense, que conjuga el factor artístico con el económico y funciona como mecanismo de cobranza directo en un espacio donde no es posible cobrar una entrada. Es un momento clave de la intervención ya que del éxito de la pasada de gorra depende el ingreso de dinero, por lo cual los artistas buscan refinar las estrategias, los discursos y los chistes, convirtiendo incluso este momento, en una parte más de la actuación.

Como quedó planteado en el anterior relato, «el semáforo», es un tema que presenta algunas controversias. Por un lado, es un espacio intervenido por distintos sujetos. Algunos pertenecen al campo artístico circense, —en el sentido bourdiano que vengo analizando—, y hacen semáforo como una estrategia más, entre otras, de recibir un ingreso directo dentro de las posibilidades de actuación. Pero también es utilizado por otros sujetos que, sin estar insertos en ningún tipo de dinámica artística, aprenden algunos trucos que luego utilizan para pedir dinero, y su relacionamiento con el circo no va más allá de esta instancia estrictamente instrumental.

El *boom* de la utilización del semáforo por parte de limpiavidrios, vendedores, niños pidiendo dinero, o malabaristas, a partir de los años noventa (y con más intensidad durante la crisis de los años 2000), ha asociado este ámbito con acciones de mendicidad, lo que, según este relato, expone a los cirqueros a «bajarle el nivel al trabajo». Esta instancia, de aproximadamente un minuto, parece provechosa en cuanto a la práctica que genera para «sacar un truco» o en cuanto a retribución económica (aunque relativa si se compara con lo que se puede recaudar por una función callejera), pero no así en lo relativo a la actuación como un hecho artístico que brinde sentido y cumpla con la «aspiración» de algunos de los involucrados.

El espectáculo de calle, esa instancia de unos cuarenta y cinco minutos de duración, aparece como una aspiración, como un producto al que se quiere acceder y que brinda satisfacción una vez conseguido, luego de mucho esfuerzo. Aquellos grupos que tienen su espectáculo, lo presentan los fines de semana en parques, plazas y ferias de concurrencia masiva. Al centralizar el trabajo durante los fines de semana, los artistas dependen de las condiciones climáticas para trabajar y algunos inclusive no dejan de concurrir aún en caso de enfermedad.

La calle, en general, es un espacio de trabajo que no ha sido foco (aún) de regulaciones por parte del gobierno⁴², por lo que la autorización para actuar en

hacer un espectáculo *en la calle* no necesariamente significa que se trate de un *espectáculo callejero*. (Cf.: INFANTINO, 2005: 37).

42 A mediados del 2013 se generó cierta polémica a partir de medidas tomadas por el Ministerio del Interior, que basándose en la Ley 18.191, que establece un principio de seguridad vial y de cooperación, intentaron erradicar las actividades realizadas en los semáforos (limpieza de vidrios, ventas y malabares). Varios legisladores expresaron su descontento con las detenciones a varios limpiavidrios, que llegaron a realizarse, y no se continuaron las medidas. Es un tema que está vigente pero aún sin reglamentaciones claras. Noticia completa en: <<http://www.republica.com.uy/tolerancia-cero-en-semaforos/>>.

calle, parques y plazas, queda en manos de autoridades locales, —como los directores de los Centros Comunales Zonales o los Alcaldes de los Municipios—⁴³.

V.: ¿Necesitás algún permiso para hacer función en la calle?

I.: Acá creo que no, pero sí en la plaza Seregni están pidiendo... con esto de los guardaparques, se pusieron un poco ortivas.

V.: ¿Después que salió en bolas el *clown* aquel?⁴⁴

I.: Sí... A nosotras con Tà que arde⁴⁵ nos sacaron una vez de la plaza Cagancha, que ya había habido unos problemas con los artesanos...

V.: ¿Y las sacaron y qué, cómo? ¿Con la policía?

I.: La policía sí, zarpado. El coso de ahí llamó a la policía y todo el público, divino, se puso a defender. Uno gritaba «¡yo, que me bajé del ómnibus, que vengo de trabajar y me encuentro con esta belleza, y ustedes...!» Un revuelo bárbaro.

V.: Pero no las llevaron detenidas ni nada, ¿solamente las echaron de la plaza?

I.: Sí, y de hecho yo dije «seguimos, seguimos». En otros países no te dejan hacer función, te saca la policía y todo. Bueno, a mí por hacer semáforo me llevaron presa en Argentina, en Panamá y en México me tuvieron toda la noche, me robaron, cosas feas. En México llegás con tu carpetita y lo primero que vas es al Municipio a pedir un permiso.

V.: ¿Y acá no existe nada de eso, todavía, o se está regulando?

I.: Pero para la Seregni ponele, tenés que ir hasta el Centro Comunal y pedir el permiso.

V.: Y en Parque Rodó, ¿no?

43 En el 2010, el proceso de descentralización política y administrativa del departamento de Montevideo, agregó, a través de una nueva legislación, un tercer nivel de gobierno. Al gobierno nacional y departamental, se sumó el gobierno municipal. Se dividió el departamento en ocho municipios presididos cada uno por un alcalde o alcaldesa. Los Centros Comunales Zonales, (dieciocho en total) que existen desde una reestructura de descentralización previa que comenzó en 1990, con el primer gobierno municipal del Dr. Tabaré Vázquez, fueron distribuidos ahora entre los ocho municipios.

44 Durante la actuación en la plaza Líber Seregni, del grupo brasilero Jogando No Quintal, con su espectáculo *Kamaradas* (en el marco del «Montevideo Impro Fest» —1.er Festival Internacional de Improvisación & Clown del Uruguay realizado en 2012), uno de los *clowns* hizo una fugaz entrada a la escena desnudo. El espectáculo continuó, aparentemente sin problemas. Luego supimos que los problemas comenzaron en ese mismo momento cuando los guardaparques de la plaza increparon al *clown* fuera de escena pero aún durante el espectáculo. El conflicto continuó con la llegada de policías que detuvieron al actor y lo trasladaron a la comisaría para que realizara declaraciones. Se generó una gran polémica mediática y política, en la cual se acusó al gobierno municipal de autorizar este evento en un espacio público en presencia de niños. Tanto las autoridades, como la oposición del gobierno, manifestaron su rechazo hacia el hecho e hicieron pedir disculpas a la organización del festival. Más detalles de la noticia: <http://www.montevideo.com.uy/ucmovil_165389_1.html>.

45 Tà que arde es un grupo de malabaristas de fuego integrado por Irene Carrier, Lucía Carrier, Sandra Bonomi y Eva Cermak que realiza presentaciones desde el 2010.

I.: Parque Rodó no, pero ahora para el Festival de Rodó Circo⁴⁶, sí, se tramita el permiso. No sé concretamente con quién porque eso lo hace Luis [Musetti]. Bueno, mismo en el Parque Rodó habían echado una vuelta, estaba el Rosketi⁴⁷, el Betoón⁴⁸ creo, pero después de ahí nunca más pintó nada. Pero sí, la calle es alucinante y la verdad que acá me parece que es de lo más viable para ser independiente, es de lo más lindo para hacer. Porque todavía no hay un espacio habilitado, con todos los permisos correspondientes, para poder hacer funciones, todos los fines de semana, espectáculos en algún espacio cerrado. Que yo creo que Montevideo está en el momento justo y que alguien tiene que tener ese espacio y hoy por hoy ese espacio funcionaría muy bien. Pero si no, son cosas muy aisladas. Entonces la calle, lo que te da es eso, una cosa más rutinaria. Y tiene esa cosa de la responsabilidad social que uno siempre tiende a escaparle, a todo lo que sea como un compromiso y una responsabilidad más grande, pero sí, es más difícil, obvio. Lo que tiene que en otros países hay muchos festivales y hay mucha gente que vive de participar, de actuar. Entonces acá vos tenés la oportunidad de que alguien te llame, pero que en general es todo de onda, ¿no? Viene no sé quién y trabajamos todos de onda, o que vas a comisión o una cosa muy esporádica que es un mes y se termina, pero creo que en otros lados es mucho más fácil de poder hacer tu trabajo mejor, en otros ámbitos que es lo que está faltando acá⁴⁹.

c. El circuito de salas

La tercera forma en que se organizan para el trabajo y las creaciones, es la conformación de grupos/compañías/colectivos artísticos, como suelen denominarse, que apuestan a la creación de un espectáculo que pueda ser presentado en el circuito de salas de la ciudad u otros espacios alternativos. La organización interna de los grupos es muy variable: desde dúos o pequeños grupos que realizan todas las tareas implicadas, hasta colectivos que dividen las tareas asumiéndose roles específicos para la dirección, la producción, vestuario, música, iluminación o *rigging*⁵⁰.

Las primeras presentaciones de circo que se organizan en espacios cerrados son *varietés*, que comienzan en El Picadero, en 2005. Luego de unos años se

46 El Rodó Circo es un Festival de Espectáculos de Calle a la Gorra, organizado por integrantes de El Itinerante Circo Sonante, en colaboración con algunos artistas que participan de este. Se realizó en 2012 por primera vez, y en diciembre de 2013 fue su segunda edición. El primer año contó con el apoyo del Proyecto Esquinas de la Cultura de la IM, del Municipio B, del INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas) y del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). En 2013, solo fue apoyado por Proyecto Esquinas y el Municipio. La ausencia de estos apoyos dificultó en varios aspectos la organización de un evento, que como tantos en el rubro, se realiza con pocos recursos y mucho esfuerzo.

47 Cirko Rosketi es un dúo de clown y malabaristas integrado por Juan Carlos Machado (Juank Rosketi Machado) y Tacuabé Rocca (El TACO).

48 Betoón también es un *clown* y malabarista local.

49 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

50 Se denomina *rigging* al trabajo de diseño, cálculo e instalación de sistemas de puntos de anclaje y estructuras, que en circo se utiliza para la realización de acrobacias aéreas.

realizan también en La Invisible y últimamente son muchos los espacios que convocan a este tipo de espectáculos. Este formato, que actualiza las presentaciones tradicionales, consiste en la sucesión de números cortos sin relación entre sí, conducidos por un presentador que da unidad al espectáculo y entrada a los distintos artistas. Habilita a que los artistas puedan exhibir creaciones cortas; es un espacio que ofrece gran margen de experimentación, muy accesible y de relativo alcance ya que cuenta con un público amplio que en estos años ha acompañado la movida.

Los proyectos que tienen que ver con el circo son muy queridos por la gente, de hecho cuando el teatro en Uruguay estaba teniendo una crisis que a la gente le costaba mucho llenar una sala, empiezan a pasar las *varietés*, que se junta un montón de gente naturalmente, sin el montón de infraestructura, de difusión, de promoción o de publicidad que se hace en un espectáculo convencional de teatro⁵¹.

O como cuenta otro artista:

Antes no veías espectáculos de circo en teatro, ahora sí. Todos los lugares nuevos para actuar están buenísimos, hay toda una movida, gente que se puso a dar clases, hay *varieté* a cada rato. Antes era una a cada tanto y antes nada. Y todo eso es motivación. Yo la primera vez que actué en una *varieté* fue con ustedes en El Picadero y estaba chocho de la vida. Y eso me motivó un montón y aprendí un montón. De repente, ahora ya no puedo actuar tanto en *varietés* como quería, porque los fines de semana laburo. Pero si no fuera por esas *varietés* no seríamos quienes somos⁵².

Son varios los que resaltan de las *varietés* la posibilidad de crecimiento, de búsqueda de números nuevos y la oportunidad de arriesgarse en escena. Esta libertad está dada por varios aspectos. Por un lado, la convocatoria de público se hace a la *varieté* en su conjunto, más allá del número particular de cada artista, y por otro, la retribución económica (que es muy poca y resulta de lo recaudado de las entradas), no depende de la valoración y el reconocimiento del público, como cuando se pasa la gorra.

V: ¿Cómo articulás una creación para vender y una que hacés porque te gusta?

I: Importa mucho para qué público va dirigido. Igual nunca hago cosas que no me gustan aunque sean vendibles. No tengo una cosa muy trasgresora, acá no hay mucho espacio para eso. El único espacio en donde uno se puede pirar acá es la *varieté*, pero hay pocas. Y la verdad que siempre trabajo sobre las formulas que sé que funcionan⁵³.

Además de las *varietés*, la realización de una obra —que pueda presentarse en diversas salas—, se plantea como un anhelo para estos grupos. En los últimos años se han presentado varias obras. Algunas han sido espectáculos de *clowns* —como las presentaciones de los grupos La Unza Clown, Las Payasos, Mórtimer,

51 Entrevista a Virginia Caputi. Agosto de 2013.

52 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

53 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

Las Fellini's, Clowndestino, The crisis clown—⁵⁴. Otras se plantean como obras de circo o teatro acrobático: *Semicirco, escuadra y compás* (La Cloaca), *Una sonrisa para Pepino* (Circo Arlequín), *Slip, Zip, Focus, Skaerf, Flak* (Payasos sin Frontera), *Pájaros* (Un circo al Sol), *Zenobia y Animal de Costumbre* (Grava), *Subiendo (xyz)*, *Siza y Van Host* (Alas del Picadero), *El Itinerante circo sonante y Equilibrio* (Itinerante Circo Sonante), *Imaginox* (Demox), entre otros.

Como ya mencioné, los artistas aclaran que «no puedo vivir de una obra porque ni la gente de teatro vive de una obra»⁵⁵, sin embargo, las creaciones siguen creciendo en el país.

Para aquellos colectivos numerosos que se proponen el armado de espectáculos técnicamente complejos —en cuanto a estructuras, materiales y recursos para la escena—, los costos se plantean como un problema mayor, lo que hace buscar alternativas para que sean sustentables.

I.: Hasta ahora he venido trabajando con súper producciones, con montones de gente. Que se valoriza el espectáculo en sí mismo, pero también [*quiero*] poder alentar la creación de mini compañías, más sostenibles, porque los proyectos de circo son caros, los actores de circo están acostumbrados a ganar un *cachet* distinto a otros actores. Entonces, trabajar en circo, en algo privado, es mejor pago de lo que se gana haciendo una obra en teatro. Entonces es difícil conseguir dedicación absoluta hacia estar en una cartelera, o hacer como hacen la mayoría de los teatros donde van veinte, cuarenta personas. Sería insostenible para un espectáculo de circo.

V.: ¿Hay una salida laboral muy fácil en ese sentido para el cirquero, que puede ser más tentador que embarcarse en un proyecto largo?

I.: En proyectos más artísticos-culturales, de más dedicación, sí, es difícil. Hasta ahora ha habido como una continuidad en esta cadena de apoyo a la producción de espectáculos y se está generando cada vez más. Pero me gustaría poder generar más espectáculos que se sostengan en sí mismos. No solo una producción para cubrir con el fondo que me dijo que tenía que hacer estas cinco funciones en estos lugares, sino aspirando ahora a la sostenibilidad de estos espectáculos, que no se bajen, que no sea algo de una temporada, que puedan ser mantenidos en el tiempo. Por una cosa de estar corriendo atrás de la política de seguir los fondos que haya... Los fondos apoyan más la creación de cosas nuevas que la sostenibilidad de cosas que ya existen, entonces, uno, en esa carrera, siempre está queriendo inventar algo para poder agarrar plata para poder hacer algo nuevo. Entonces, la proyección futura, estar con las dos obras en escena mientras se esté generando otra cosa. También para darle a los

54 Lo relativo al *clown* ha tenido gran crecimiento en el último tiempo, donde han proliferado los talleres y las presentaciones. Esta movida se viene desarrollando de forma paralela al circo, con pocos puntos de intersección por lo cual se hace imposible dar cuenta de las creaciones. Nombro algunos de los grupos que han presentado sus creaciones en espacios circenses, no remitiéndose a los espacios teatrales.

55 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

elencos el rodaje y aprovechar el tiempo que dedicaron invirtiendo a la creación. Que después tenga su retorno ya sea a nivel de público, económico...⁵⁶

3.2.2 La enseñanza del circo

En pocos años se ha multiplicado la oferta de talleres en distintas disciplinas circenses, del mismo modo que las instituciones que los ofrecen. Hoy en día, la enseñanza se realiza, ya no solo en los espacios dedicados al circo, sino también en diferentes tipos de organizaciones públicas y privadas que han incorporado los talleres de *clown*, malabares y acrobacia principalmente, como parte de la propuesta educativa-recreativa. Me refiero a Clubes de Niños⁵⁷, Centros Comunales Barriales, talleres dentro del marco del proyecto Esquinas de la Cultura, colegios privados y escuelas públicas. Se comienza a diversificar el perfil de la enseñanza una vez que el circo es dimensionado como un contenido de la educación corporal —en un sentido amplio— que viene a cumplir con objetivos varios según el contexto de inserción. Los planteos pueden ser tan variados como de enfoques provengan, donde se destaca la veta sociológica⁵⁸, psicológica y biomédica que ha dominado el campo de la educación en las últimas décadas (RODRÍGUEZ GIMÉNEZ, 2011, 2008).

Más allá del contexto, la enseñanza se ha convertido en el principal sustento económico para muchos de estos jóvenes, y en un complemento de los ingresos generados con las actuaciones, para otros. Es, a su vez, una forma de acceder a un trabajo regulado en el área.

G.: La docencia también surge como recurso, se me da la instancia. Yo estaba buscando algo más estable porque después de que nació Vicente ya empecé a tener otras prioridades y estaba buscando algo estable, y la posibilidad más segura que tengo, que me sale, que me llega, es la de dar talleres.

V.: ¿Y en qué ámbitos trabajás dando talleres?

G.: En este momento en proyectos sociales.

V.: ¿Te contrata una ONG?

G.: Sí, un club de niños⁵⁹.

56 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

57 Son espacios cogestionados por el Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU) y organizaciones de la sociedad civil. El INAU es un organismo rector de políticas destinadas a promover, proteger o restituir los derechos de niños, niñas y adolescentes, articulado en un Sistema Nacional de Infancia, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social.

58 De esta preocupación sociológica y psicológica del ámbito educativo surge, a su vez, otra rama del circo en los últimos años que se ha denominado *circo social*. Este movimiento, surgido en el contexto de las políticas neoliberales de los años noventa en la región, —y que llega bastante más tarde a Uruguay—, se basa en intervenciones a partir de las herramientas del mundo del circo con objetivos de disminución de la marginalidad en sectores desfavorecidos, reinserción social, entre otros (Ver: CASSOLI, 2006).

59 Entrevista a Gonzalo Pieri. Julio de 2013.

¿Quiénes son los sujetos legitimados para ejercer este trabajo? Cómo he venido analizando, no existe —en general, en el arte—, formación para la docencia. De hecho, la institucionalización de una formación específica para la docencia, y en consecuencia, la conformación de un cuerpo de funcionarios, es una invención reciente; para el caso de Uruguay data del siglo XIX (RODRÍGUEZ GIMÉNEZ, 2012). Por lo tanto, la legitimación no va a estar dada por una certificación —a menos que dé cuenta de la experiencia recibida en la formación técnica—, sino por el propio reconocimiento y el de los allegados al campo.

I.: Yo no doy talleres porque no me considero una docente pero alguna vez he hecho un tallercito.

V.: ¿Y qué se precisaría para ser docente en una disciplina de circo donde nadie te forma para ser docente? ¿Por qué decís no me considero docente?

I.: ¡Pa! Ah... porque yo admiro a los docentes. Ahora pasa que cualquiera da un taller de cualquier cosa, de tela, con lo peligroso que es... porque pasa los trucos que aprendió. Me imagino que un docente profesional tendría que tener una programación para que en determinado tiempo la persona adquiera el conocimiento y brindar las herramientas para que después pueda crear lo que sea, brindarle la posibilidad de que entienda lo que está haciendo y después cree otras cosas.

V.: Pero no te forma nadie en eso. ¿Cada uno decide si se siente capacitado o no? Salvo que tengas formación docente desde otro lado, la gente que enseña cosas de circo, en general, es porque lo aprendió, porque fue artista de circo sin ningún tipo de formación docente, ¿no?

I.: Sí, igual ahora cada vez más, hay muchas personas que son maestras o profesoras de educación física...

V.: Pero ¿vos decís que solo ellas podrían enseñar?

I.: No, para nada. Yo creo que para enseñar es igual que para actuar. Tenés que tener ese don, te tiene que nacer naturalmente, tiene que ser una pasión. Pobre de la gente que de clase para... que acá hay mucha gente que piensa que actuando no va a ganar plata entonces da clase para tener un sueldito extra. O peor, tiene un sueldo y va a la oficina para cubrir todas sus cuentas y dice: «ah, voy a dar unos talleritos para juntar unos puchitos más».

V.: ¿O, que ni siquiera actúa y simplemente enseña por haber aprendido una técnica?

I.: Pero yo creo que está muy bien, que hay gente que sirve más para enseñar que para actuar, y puede ser que como profesor sea excelente y actuando capaz que no tanto, pero como habilitador... Por eso yo admiro a la gente que es buena porque te tiene que nacer ese don de poder enseñar, de que la gente lo capte claramente, es una paciencia, es un acto de amor... Yo prefiero invertir mi vida en otra cosa, en actuar. Soy muy perfeccionista y todo lo que hago lo tengo que hacer bien y me lleva mucho tiempo. Porque no sé cómo hace la gente, y la gente que tiene hijos, menos. ¡A mí no me da el tiempo! Para las cosas básicas

de la casa y entrenar. Y mirá que yo trabajo solo los fines de semana en general. Entre semana estoy preparando eso que voy a hacer⁶⁰.

Queda planteada una distinción entre ser un *buen artista* y ser un *buen docente*. En palabras de una de las entrevistadas, «hay gente que son terribles artistas pero dando clase son pésimos... El tema es que sepan, y sepan enseñar»⁶¹. También es interesante en el anterior relato, la forma en la que son descriptas las cualidades docentes en términos de «don», «pasión», o «acto de amor», en contraste con una opción menos prestigiosa de dar talleres «para juntar unos puchitos más».

No es para cualquiera. Yo no soy malabarista pero te aseguro que la base del malabar la sé muy bien, te puedo dar una clase de cómo empezar a malabarear, he aprendido con gente que sabe. No es lo mismo ser artista que ser docente, ¿no? Está el que hace las dos cosas o está el que hace una o la otra⁶².

En síntesis, el panorama de la docencia se plantea entre quienes la encuentran como una salida laboral y no se dedican a la actuación, los que integran las dos áreas —artística y docente—, y entre aquellos que invierten cien por ciento su tiempo en la dinámica artística y piensan la enseñanza como una opción a futuro: «después, cuando no dé el cuerpo puedo seguir con la docencia»⁶³.

¿Cómo se hace entonces, un docente de circo? *Saber y saber enseñar* parecen ser las dos condiciones necesarias.

Son varios los casos en los que las docentes son, al mismo tiempo, profesoras de educación física. Podemos suponer que en el pasaje por esta formación, se aprende un relacionamiento con el conocimiento práctico, en el sentido de una *saber hacer*, que habilita a organizarlo bajo ciertas estructuras, más o menos compartidas, en lo que respecta al entrenamiento, la planificación, las metodologías de enseñanza, etcétera. Estos conocimientos suelen entrar en contradicción con muchos de los planteos de enseñanza en el área, siendo más evidente en la enseñanza acrobática, donde el conocimiento de las posibilidades físicas es sumamente necesario.

En lo que a mi experiencia refiere, tomé el primer taller de trapecio en una convención de circo, en Porto Alegre, en el año 2001. El taller estaba enfocado a principiantes. La «entrada en calor», como se denomina a la parte inicial de una clase, en la que se prepara progresivamente y de forma global el cuerpo para las exigencias físicas, comenzó con el planteo de ejercicios de fuerza y flexibilidad de intensidad *máxima* para el nivel de los alumnos, algo que ninguna teoría del entrenamiento actual avalaría. Luego, durante la enseñanza técnica de gestos y movimientos básicos en el trapecio, se nos mostró cómo realizar una «entrada

60 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

61 Integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

62 Entrevista a Serrana Cabrera. Julio de 2013.

63 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

abdominal»⁶⁴. A aquellos que no lo conseguimos por falta de fuerza abdominal, se nos indicó hacer veinte «escuadras»⁶⁵ e intentarlo nuevamente. Si no lo logré con la musculatura descansada, imaginen el resultado luego de las veinte escuadras.

De cualquier manera, la enseñanza se ha realizado históricamente y se continúa realizando, de forma más o menos organizada, más o menos sistemática, o progresiva, independientemente de los «conocimientos didácticos» o de las «teorías del entrenamiento». Conocimientos que, por otra parte, lamentablemente, para el contexto pedagógico actual, pocas veces trascienden el mero plano instrumental-tecnológico. Y como en todas las áreas, la experiencia hace lo suyo:

... ahí es donde yo noto la falta. Hay que formarse para enseñar. Lo digo yo porque no tuve eso tampoco, tuve que aprender en la marcha cómo enseñar, qué enseñar primero, qué enseñar después para que el alumno no se caiga, porque no estás enseñando a escribir, estás enseñando algo que te podés caer...⁶⁶

Lo que parecería ser necesario para estar en el lugar del enseñante, es el pasaje por la incorporación de la disciplina. Este es un dilema que se les plantea a los profesores de educación física de las escuelas públicas, una vez que se ven obligados a incluir el circo en sus clases, sin haber tenido formación al respecto. En una práctica corporal, se hace evidente la dificultad de un aprendizaje no mediado por el otro y la utilidad relativa de los distintos manuales que proponen progresiones para la enseñanza. Lo que Dee Dee rechaza enfáticamente sobre los libros de boxeo, ante la pregunta de Wacquant, es lo que este luego analiza como «el efecto totalizador y destemporalizador del material escrito» (2006: 100). Está claro que para un deporte como el boxeo, de nada sirve una técnica de golpe perfecta —aprendida de los libros y practicada en el garaje— si no se realiza en el momento justo. Pero algo de este orden sucede también en el terreno que vengo analizando. Nada de lo fundamental del arte puede encontrarse en un manual. Podrán encontrarse informaciones varias, progresiones para la realización de trucos, ideas de ejercicios para la preparación física o indicaciones para la construcción de materiales. Pero siempre estaremos ante una irremediable reducción de un saber complejo —en su dimensión estética— que no se limita al conocimiento técnico.

Pero, ¿solo un acróbata puede enseñar una acrobacia? Es difícil imaginar que alguien que no haya atravesado por una experiencia corporal, aunque sea básica, pueda luego transmitir algo de este universo cinestésico. Y digo básica, porque de ninguna manera podría afirmarse que uno enseña lo que sabe, que

64 Pasaje de estar suspendido con las manos en la barra, a apoyar la cadera sobre ella, por medio de la elevación de ambas piernas. Es un movimiento que requiere de mucha fuerza abdominal.

65 Tradicional ejercicio de fortalecimiento abdominal y de flexores de cadera, que consiste en comenzar acostado decúbito dorsal, elevar las piernas extendidas a la vez que el tronco y volver a la posición inicial.

66 Integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

enseña solo lo que sabe. Esto, claro, si nos alejamos de las teorías de la enseñanza dominantes durante el siglo XX, principalmente las conductistas y las constructivistas, que apelaron a un sujeto transparente, autoevidente, sujeto de la conciencia, capaz de aprender aquello que el docente sabe y por eso le enseña. Una otra teoría de la enseñanza (del sujeto) dirá que:

[...] la enseñanza, sea en el deseo del que va a ponerse bajo sus efectos, sea en el del que se coloca en el lugar de ese supuesto saber, no es convocada por un saber que allí ha de manifestarse espléndido, sino por una falta de algún saber que se supone podrá hacerse presente. Convocatoria por la falta, desde un vacío, desde el terror, convocatoria de un *saber que no se sabe*, y que tal vez, *se sabe que no se sabe*, o [...], *no se sabe que se sabe* (BEHARES, 2010: 14-15)⁶⁷.

En el universo de las prácticas corporales, asumir que se enseña lo que no se sabe, pareciera ser una dinámica bastante aceptada. Los entrenadores de cualquier deporte lo saben muy bien.

Ahora justo, Diego Estradet⁶⁸ armó un grupo para juntarse los que damos clase, para pasarnos información en base a la seguridad de enseñar cosas. De cómo y cuándo enseñar tal figura para que sea seguro, más bien en la tela. También de ver cómo este truco yo no lo puedo hacer, pero se lo puedo enseñar a un alumno. Cómo se lo enseño si no lo hago yo, porque no me gusta o porque no me sale. A mí ya me empieza a pasar que hay alumnos, no te digo que sepan más, porque no es un tema de saber más, sino que tienen una capacidad y tienen otra energía, que hacen otras figuras que yo no me animo y no quiero hacerlas, pero se las tengo que enseñar. Porque si no, de dónde las van a aprender. Entonces me están exigiendo a mí, al haber tanta demanda, el ponerme a estudiar. Tendría que ir a Buenos Aires a tomar un taller...⁶⁹

Se trata de la posibilidad, entonces, de enseñar algo aunque no se sepa (hacer). Este *no saber* puede ser analizado dentro de una teoría de la enseñanza que se apoya en la Teoría del Sujeto del psicoanálisis lacaniano, dentro de la cual, BEHARES (2004), distingue tres registros del orden del saber: un saber hacer, — del orden del imaginario, representable, estable y por lo tanto transmisible—, un saber en falta del orden del simbólico y un imposible saber, siempre del orden del real, de la falta. Pero también responde a cuestiones más triviales como «no saber hacer un truco porque no me gusta o no me sale». Tal vez es importante la distinción entre *saber* y *conocimiento* (BEHARES, 2004, RODRÍGUEZ GIMÉNEZ, 2010) para ubicar el conjunto de técnicas circenses del lado de un cierto conocimiento estabilizado y por lo tanto transmisible de generación en generación.

67 La cursiva es del autor.

68 Diego Estradet es acróbata y docente de acrobacias aéreas.

69 Integrante de un espacio circense. Octubre de 2013.

3.3 ¿Cuáles son las proyecciones de estos artistas?

Un primer punto que se destaca al indagar sobre aquello que se proyectan en el marco de esta profesión, es la referencia a una carrera artística acotada en el tiempo: «ser acróbata no es para toda la vida, capaz que ser actor sí puede ser para toda la vida, así como un deportista, por lo general, a cierta edad deja de ser profesional, en el circo pasa un poco lo mismo»⁷⁰. Esto es especialmente relevante en las aéreas que requieren mayor despliegue de habilidades corporales, como la acrobacia, los equilibrios o los malabares. Los *clowns* parecerían ser los únicos dentro del circo que pueden incluso ver como ventajoso el paso del tiempo en cuanto a la experiencia que representa para la actuación.

Yo creo que mis proyecciones son... como que pienso... para seguir evolucionando técnicamente, yo cuento con diez años. Calculo que diez años más puedo seguir incorporando cosas. A un ritmo mucho más lento que alguien más joven, pero si me cuido y esas cosas a nivel técnico, voy a poder seguir creciendo como artista y desarrollando un estilo, ¿no? Y, como que mi proyección básicamente es esa, poder dedicarme más a entrenar y a generar algo que sea propio⁷¹.

Esta carrera contra el tiempo, los empuja a volcarse hacia otras áreas en las que puedan continuar trabajando, cumpliendo otros roles dentro de las artes escénicas o desde la docencia. Como cuenta otro entrevistado:

Mis proyecciones son más como director y como creador. No solo porque vaya perdiendo capacidad física. Nunca tuve una gran capacidad física, no tengo tanto para perder [*risas*], sino porque realmente siento que puedo hacer mucho más con el trabajo de otras personas, que con el mío. Las proyecciones serían continuar creando espectáculos⁷².

La preocupación por el tiempo de carrera restante, se relaciona con lo tardía que fue para esta generación la vinculación con el circo y con el hecho de que en la actualidad todos han pasado los treinta años.

Por otra parte, más allá de la relación con el tiempo, las proyecciones oscilan entre inquietudes personales relacionadas al crecimiento de los emprendimientos, a seguir viviendo de forma independiente, a hacer cada vez más funciones en distintos espacios, etcétera, y, otras de interés más general, orientadas a expandir el campo hacia otras áreas, una vez reconocido el espacio que les tocó ocupar, de «estar abriendo un camino en realidad, empezando una tradición»⁷³. Dentro de esta línea, se expresa el entusiasmo por formar parte de este movimiento, generar nuevos espacios donde se puedan hacer funciones todos los fines de semana, espectáculos más grandes, con más gente y la posibilidad de generar nuevos apoyos.

70 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

71 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

72 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

73 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

En este capítulo fui analizando la dinámica laboral implicada en el circo. Partí del significado atribuido a la cuestión de ser artista para luego adentrarme en las formas de trabajo, donde lo central son las actuaciones y la docencia. Culminé con la exposición acerca de lo que esta generación se proyecta en términos de desarrollo artístico dadas las particularidades del tardío comienzo en esta profesión.

A continuación pondré en discusión un tema central en la composición de lo circense: la técnica corporal. Se trata de un tema complejo que implica la educación del cuerpo y su inmersión en la dinámica artística y que para el circo visibiliza una serie de representaciones en cuanto al sentido de las creaciones, los estilos y la jerarquización de las producciones.

Arte, cuerpo y técnica

Cada técnica, cada conducta, aprendida y transmitida por tradición, están en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte, con un determinado contexto sociológico. Esto es una verdad aplicable no solo a las más humildes técnicas [...] sino también a esas grandes construcciones, a la vez físicas y sociales, en que consisten las diferentes gimnasias [...] e incluso los ejercicios de circo, que constituyen un viejo patrimonio de nuestra cultura, cuya conservación abandonamos al azar de las vocaciones individuales y a las tradiciones familiares.

Lévi-Strauss

(Introducción a la obra de Marcel Mauss, 1979: 15)

4.1 La definición del arte por la técnica.

Centralidad de la técnica corporal en las disciplinas circenses

Podemos reconocer en la técnica corporal el elemento más tradicional del circo. Se trata de una forma que identifica este arte a pesar de las transformaciones económicas, sociales, culturales y políticas, las diferentes puestas en escena o las maneras de mostrarla y relacionarla con el texto de una obra. A pesar de todos los quiebres que el arte se propone introducir en la contemporaneidad, hay una ruptura con la técnica que al circo le es imposible de plantear sin desarticular su propia condición. Difícilmente diríamos que alguien es malabarista si no manipula varios objetos o que alguien es acróbata si no realiza con su cuerpo inversiones, saltos y giros.

Tal vez sea pertinente introducir aquí una distinción: al referirme a *la técnica* establezco una diferencia con respecto a *las técnicas*. Refiero a la técnica o a lo técnico como la capacidad interventora del hombre, podríamos decir, de carácter estructural. Las técnicas en cambio las situó como formas particulares que cada cultura despliega, por lo tanto históricas, variables, en el sentido que da Lévi-Strauss sobre la obra de Mauss.

Hasta el siglo XIX la técnica no es tomada como objeto de estudio por ser considerado un tema de poco interés teórico, sin embargo, varios autores del siglo XX¹ se han ocupado de estudiar este fenómeno a partir de la importancia que adquiere en la civilización occidental en los últimos dos siglos.

La omnipresencia de la técnica y la tecnología es una particularidad de nuestra época, porque si bien la capacidad de transformar la naturaleza constituye lo humano (hay humano porque hay dominio de la naturaleza), la forma en que esta intervención se ha dado es de carácter histórico, cultural. Podemos decir que la técnica varía en distintos momentos de la historia, pero tal vez sea más acertado señalar que la técnica hace a su tiempo, crea su época.

Hablar de técnica específicamente en su relación con el arte nos lleva hacia autores como Adorno, Benjamin, Marcuse o Heidegger, quienes fueron los primeros en analizar —con sus particularidades— el fenómeno técnico y tecnológico en el arte a partir de los precipitados avances científicos de los últimos siglos de las sociedades occidentales capitalistas.

Partimos para esto desde un concepto básico: la dimensión de la técnica es inseparable de la manifestación artística. El arte, más allá de expresiones particulares, implica un saber hacer, decir y mostrar. Y este saber, a partir de la función simbólica del hombre que ordena elementos y genera estructuras, transforma algo que no existía y lo trae a la existencia. CASTORIADIS (2008: 110) dirá: «[...] la cuestión del gran arte implicaría decir entonces que es el develamiento del caos por medio de un ‘dar forma’, y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este dar forma». Frente a esta creación —material o simbólica— del artista, existe una mediación del orden técnico, así se exprese a través de un saber hacer del cuerpo o un saber hacer con los objetos. Toda obra implica una relación entre mimesis y técnica (ADORNO, 2013). En la práctica artística estos aspectos son indisolubles y se necesitan mutuamente. La relación tensa entre ambas es lo que posibilita, por la destrucción del material (dar forma a la naturaleza), la obra de arte: con solo mimesis tenemos pura espontaneidad, como en los juegos infantiles; con solo técnica tenemos puro tecnicismo.

Hay en Heidegger, en los puntos más álgidos de la reflexión acerca del peligro que el dominio técnico sobre el hombre acarrea, un espacio que se abre para el arte, una fisura donde se resquebra la forma tecnificada de estar en el mundo, una idea de dominio sobre el dominio técnico de la naturaleza cuyo aprendizaje es atribuido en parte al arte.

Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella. Esta región es el arte (HEIDEGGER, 1994: 20).

1 Muchos de ellos (algunos vinculados a la escuela de Frankfurt) fueron motivados por los horrores que vivieron en el pasado siglo en relación a los avances tecnológicos en contextos de guerra.

Lejos de caer en esencialismos del arte me propongo entrar en la dinámica de los artistas para intentar comprender cómo se dimensiona desde sus prácticas esta posibilidad de ruptura, qué lugar ocupa en un proceso creativo.

La modernidad va a asentar un escenario particular que habilitará ciertas miradas hacia las posibilidades de un cuerpo, desatando una búsqueda de la perfección técnica —se trate de deportistas de élite o de acróbatas de circo— cuya finalidad se aleja de los propósitos que sustentaban estas técnicas en la antigüedad. Es así que a partir del siglo XIX surgirán ciencias que centrarán su preocupación en analizar la dinámica de un cuerpo que se mueve (tal es el caso de la biomecánica o la fisiología) desmenuzando cada gesto para obtener la optimización en la ejecución de movimientos específicos. El conocimiento se vislumbra como camino hacia el control y encauzamiento de lo corporal y sus pulsiones, en una civilización que progresa y se opone a los restos de lo bárbaro. Y este «proceso de racionalización del cuerpo tiene como desdoblamiento necesario su reificación, su transformación en objeto manipulable y programable» (VAZ, 2004: 29). En esta paulatina escisión entre sujeto y objeto nos convertimos en otro para nosotros mismos y solo una cultura que conoce al cuerpo como cosa que se puede poseer genera las condiciones para someterlo a algún tipo de entrenamiento: la maximización de las capacidades de un organismo solo puede lograrse sobre una materia a ser analizada, medida, calculada, expuesta a una intervención racional.

La relación entre cuerpo y técnica en la contemporaneidad está marcada por una paulatina tecnologización de lo corporal conformando una novedosa organización de la subjetividad. Los cuerpos del circo son cuerpos atravesados por una especialización técnica específicamente codificada, que no es sino una forma radical de intervención en la relación entre la naturaleza y la humanidad (GALIMBERTI, 2003, HEIDEGGER, 1994, ORTEGA Y GASSET, 1977).

Para entrar en la especificidad de lo técnico en relación con la destreza corporal es inevitable la referencia a Marcel Mauss (1979), quien inaugura un nuevo campo de investigación al analizar las técnicas corporales de una cultura en particular como objeto de estudio antropológico. Las definirá como «la forma en que los hombres, sociedad por sociedad hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional» (1979: 337). Y agrega: «denomino técnica al acto eficaz tradicional» (ob. cit.: 342). Para Mauss este arte de utilizar el cuerpo humano es adquirido principalmente a través de dos procesos: la educación y la imitación prestigiosa. La primera marca una intencionalidad específica para que el otro incorpore lo que se entiende importante enseñar en determinado contexto («... la educación del niño está llena de lo que llamamos detalles, pero que son fundamentales» (ob. cit.: 346), mientras que la segunda implica imitar los actos que han resultado certeros y exitosos en personas de confianza y cierta autoridad. Este despliegue de la cultura corporal presenta a su vez rasgos específicos según el sexo, la edad o el estatus social, tiene un carácter concreto, específico y una vez automatizada es muy difícil modificar algo en su secuencia de movimientos. Cada sociedad tiene sus propias costumbres,

idiosincrasia que no depende solo de movimientos y mecanismos individuales sino que se basa en una «naturaleza social del habitus [...] que varían no solo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda» (ob. cit.: 340).

Descanso entre festivales de circo. Artistas de la *Mini Cie*. Francia. Agosto de 2012



Fuente: Gabriel Rousserie

V.: ¿Qué dicen los cuerpos de los acróbatas, o, que les hacés decir vos en tus fotografías?

G.: Hablan de una forma de vida. Cuando ves una foto de un tipo que tiene marcado hasta el último musculito de la espalda sabés que eso que está haciendo en ese momento no es que lo está haciendo una vez. Si está así es porque se pasan haciendo eso, entonces también hablan de disciplina, de algo que es una disciplina pero en verdad es una forma de vida².

Esta forma de vida a la que se hace referencia es muy distinta en la actualidad con respecto a otros momentos claves de la historia del circo (la enseñanza y aprendizaje, la dinámica de trabajo, el vínculo con otros artistas), aunque podamos reconocer muchos rasgos que se mantienen.

Uno de los desafíos para esta etnografía es el de estudiar la práctica de los artistas de circo desde una doble perspectiva: la reproducción y la producción de una corporalidad específica al interior de una disciplina artística donde el factor creación/ innovación es clave sin dejar de anclarse en una fuerte tradición técnica.

2 Entrevista a Gabriel Rousserie. Octubre de 2011.

4.2 El cuerpo del circo. La ambivalencia entre la liberación y la naturaleza dominada

Al igual que otras prácticas corporales, el mundo del circo está lleno de técnicas que le dan especificidad. Técnicas complejas que a menudo se sitúan al borde de lo posible, desafiando las leyes de gravedad en busca de perfección, destreza y virtuosismo. La muerte se coloca como una posibilidad y esta búsqueda de superación ha culminado en varias oportunidades con la vida de los acróbatas, quienes adoptan el riesgo constante en su gestualidad llevando al extremo los propios límites del cuerpo³.

El circo representa la exposición del cuerpo humano en sus límites, y «a perturbação que esse corpo provoca não se limita ao fato de representar o mundo ao contrário, mas sim de fazê-lo sem deixar de ser o nosso próprio corpo» (SOARES, 2000: 2). La expresión técnica en nuestro contexto secularizado, capitalista, ya no hará referencia a los dioses, a la verdad o será forma de celebración de fiestas paganas, sino que pasará a regirse por la propia dinámica del arte. Y en nuestras sociedades contemporáneas la dinámica del arte va de la mano del mercado. El circo no ha sido ajeno a este proceso de mercantilización, transformando su forma de organización en los últimos dos siglos donde la práctica de la empresa capitalista ha pasado a ser central. Podemos incluso pensar, como hicieron Adorno y Horkheimer (1998) con el deporte o el tiempo libre, el circo moderno como efecto de la industria cultural.

Para las sociedades burguesas y conservadoras de la Europa decimonónica, la tecnificación corporal se dirigía en sentido de la utilidad. Convivía así el encorsetamiento de las clases adineradas con el esparcimiento que realizaban en los circos y *varietés*. Estos espectáculos cautivaban a la población ya que les presentaban un mundo fantástico, lejano, imposible, donde los cuerpos desprejuiciados de la fiesta circense, cercanos al placer desinteresado de la sexualidad, reflejaban restos de un universo grotesco medieval.

A propósito de esta mirada fascinada por el despliegue corporal de los artistas, Marcuse dirá que:

El arte del cuerpo bello, tal como hoy puede mostrarse solo en el circo, en los *varietés* y en las revistas, esta frivolidad desprejuiciada y lúdica, anuncia la alegría por la liberación del ideal, a la que el hombre puede llegar cuando la humanidad, convertida verdaderamente en sujeto, domine la materia (2011: 40).

Estos cuerpos anormales, desviados, exóticos, sublimes o grotescos han estado muy cerca de la conformación del circo como espectáculo desde fines del siglo XVIII conformando la contracara a las prácticas homogeneizantes

3 Sin ir más lejos, en julio de 2013, durante la realización de este trabajo, una acróbata francesa, integrante del espectáculo «Ka» del Cirque du Soleil, murió al caer de una altura de 15 metros durante una presentación en Las Vegas <<http://www.elpais.com.uy/mundo/acrobata-cirque-du-soleil-fallecio.html>>.

impuestas por la creciente clase burguesa de la época. Sin embargo, a la vez que estos cuerpos representan el refugio de la libertad perdida y el quiebre de las leyes y convenciones sociales, la espectacularización de este fenómeno dejará planteada cierta ambigüedad.

Podemos decir que el circo se despliega en tanto símbolo del espectáculo moderno por excelencia, fundamentando su existencia en la relación de dominación del hombre hacia la naturaleza: no solo representa la superación de los propios límites corporales en las destrezas logradas, sino también el control sobre el mundo natural a través del amaestramiento de animales. La exhibición de animales exóticos capturados en países lejanos marcará toda una época de auge de grandes empresas que dejan ver el trasfondo colonialista en estas manifestaciones de domesticación de lo salvaje.

Naquele momento abriam-se as portas para a exploração do exótico e os olhares dos diretores de circo foram muito além dos limites da Europa. Países longínquos foram alcançados, como China e Índia, e a estratégia originalmente experimentada com o cavalo (e aprovada) estendeu-se a outros animais, especialmente os selvagens. As florestas eram o reino do obscuro e do incerto e elefantes, leões e tigres passaram a ser os símbolos máximos do incógnito que, obviamente, eram dominados pelo explorador europeu. Assim, também no circo a história se revestiu de sua correspondente espetacularidade (BOLOGNESI, 2002: 2-3).

Y al mismo tiempo que aprender una técnica es ingresar en un universo de códigos que atraviesan el cuerpo y lo forman, este aprendizaje es dimensionado en su potencial de apertura del cuerpo hacia lo nuevo. La salida de la repetición, de lo mismo, también está dada por el dominio técnico del cuerpo, y no por un regreso a lo «natural» o espontáneo, en un momento pretécnico, anterior al aprendizaje de todo gesto codificado, si asumimos por un instante que eso fuera posible.

L.: La técnica significa poder disfrutar. Y poder empezar a llevar la atención hacia otro lado que no sea la destreza sola.

V.: ¿Es un olvido que necesitás? ¿Una vez que dominás la técnica podés olvidarte?

L.: Claro. Olvidarla o automatizarla. Esa cosa de no estar... en realidad de tener un conocimiento cabal del movimiento que estás ejecutando. Para mí hay una distancia gigante, y eso es algo que descubrí no hace mucho, entre el repetir una cosa, el copiar y el aprender.

V.: ¿Cómo sería esa diferencia?

L.: Claro, el tema de que muchas veces solamente después de repetir muchas veces algo, de tenerlo internalizado y de que esa posibilidad sea una entre varias y no la única, de realmente aprender de lo que estás haciendo. Y el circo tradicional ahí choca. El circo tradicional te dice: el número de trapecio es así, te subís y hacés va, va, va. Como que tienen una codificación cada familia, te pasa la técnica de esa manera. Esto es así de tal manera. Y como que me parece que es eso, la técnica real es poder vos desarrollar tus propias partituras de

movimientos y saber que además de esa variante que vos estás haciendo hay muchas variantes de la misma cosa. Y que entre esas, vos elegiste una. Pero siempre me pasó que cuando arranqué con el aéreo conocía tan poco que estás atado a una cosa repetitiva, a lo único que sabés, entonces estás como cercado. En la medida que vos podés buscar y explorar distintas posibilidades, aunque no hagas algo más complejo, lo vas a hacer mucho más distendido y mucho más plenamente⁴.

4.3 El entrenamiento. O la administración rigurosa de un capital corporal. Técnica como cuidado del cuerpo, salud y seguridad

Hay una satisfacción difícil de describir en la sensación de ir entrando al universo y el lenguaje de las técnicas circenses. Todo aquello que parece imposible de realizar (dominar seis clavas en el aire, suspenderse a siete metros de altura sostenido solo de los pies), deja de ser ajeno, lejano siempre que el cuerpo se disponga a someterse a un entrenamiento que requiere sobre todas las cosas constancia, disciplina y tolerancia al dolor («da experiência da dor como introversão subjetivadora»⁵). Todo es cuestión de aprendizaje: la distancia entre estar parado sobre los pies y estar parado sobre las manos no está determinado por una aptitud natural (aunque si condicionado) sino por un deseo puesto allí que lleva a una dedicación constante para ampliar las posibilidades de ese cuerpo. El aprendizaje técnico y el entrenamiento como práctica de incorporación, son formas de disminuir la distancia entre lo imposible y el logro de una destreza. Luego podrá haber mejores o peores acróbatas o malabaristas, esto ya depende de muchos factores y circunstancias como las posibilidades de formación, recursos técnicos, edad a la que se comienza la práctica, entorno cultural, proyecciones de profesionalización, tiempo para dedicarle al perfeccionamiento, entre otros.

Cuando los artistas hablan sobre la forma en que se preparan para las exigencias de la performance circense aparecen referencias al trabajo y la dedicación en la preparación del cuerpo y a un tiempo específico necesario para el entrenamiento dedicado a la maximización de las capacidades físicas como el fortalecimiento y la flexibilización de los músculos. Este tiempo, especialmente en las disciplinas acrobáticas, es valorado como distinto al tiempo del aprendizaje de las técnicas y las destrezas, es un tiempo en el que lo corporal debe prepararse para responder ante esta nueva demanda. Uno de los entrevistados hace referencia a esta instancia particular:

En la acrobacia había un piso en el que nosotros no estábamos, porque hubo que ponerse a estirar, a fortalecer, porque el cuerpo tal cual lo teníamos en ese

4 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

5 GONÇALVES, TURELLI, VAZ (2012: 143).

entonces no nos respondía para lo que queríamos hacer. Ese fue el primer gran clic: esto precisa otro tiempo aparte para prepararse⁶.

Se conjugan aquí dos procesos paralelos: una preparación física general que consiste en el desarrollo de la fuerza, la resistencia y la flexibilidad⁷, con la preparación técnica específica de los gestos o destrezas de cada disciplina (un saber a ser aprendido). El campo es tan amplio que esta especificidad puede tratarse de la posición de la mano en la toma de un juguete de malabar, la alineación de la cadera en una inversión en la tela o trapecio o las estrategias de comunicación con el público que desarrollan los *clowns*.

No deja de percibirse en este y otros relatos una tendencia a la cosificación del cuerpo, a ubicarlo en el lugar de otro con respecto al propio sujeto que dispone de él como de cualquier objeto, y esta cosificación puede ser pensada en la línea de asimilar el cuerpo a la dimensión anátomo-fisiológica. En este sentido lo que se entrena es el organismo sumado a la voluntad para soportar ese entrenamiento.

Para los entrevistados, la importancia de la preparación de un cuerpo disponible se asienta fundamentalmente en dos premisas. La primera, relacionada con la salud y la seguridad, se orienta hacia la minimización de los riesgos de lesiones que esta práctica exigente implica:

[...] y a nivel de salud es la posibilidad de seguir haciéndolo. Porque está el tema de la columna y ligamentos que si no hubiéramos empezado a concientizar esto de la preparación física y te estoy hablando de acá a dos años atrás o tres, o sea ya no podría, ya estaba roto, y... me cayó la ficha bastante tarde, por eso mismo, por estar con informaciones bastante cruzadas. Por aplicar una lógica teatral a una lógica circense, por tener formación en un lado e ignorancia en el otro pero claro como las dos son cosas en la escena se te van mezclando y de repente hay cosas muy básicas del circo que nosotros aprendimos hace repoco⁸.

O, como expresa otro artista:

Si vos querés meter un mortal en un momento, tiene que ser bien hecho porque sino el actor va a durar poco. En las cosas que hay riesgo físico la técnica tiene que tener prioridad de que sea saludable⁹.

Esta preocupación se puede leer en términos de inversión en un capital corporal como el trabajado por Wacquant (2006) cuando tomando el concepto de Bourdieu, analiza la administración rigurosa del cuerpo (las técnicas para mantener y multiplicar ese capital corporal), en el cuidado meticuloso de sus partes.

La segunda premisa se basa en que la técnica es una necesidad, un aprendizaje que debe dominarse, automatizarse y luego olvidarse para así llevar la

6 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

7 O la organización del sufrimiento en términos de Vaz (2004). Una preparación que implica cierto olvido o suspensión del deseo. Para Adorno y Horkheimer (1998: 275) «toda reificación es un olvido».

8 Entrevista a Luis Musetti. Octubre de 2012.

9 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

«atención» y la «energía» hacia otro lugar, hacia otro fin. Este olvido se asocia con cierta trascendencia y libertad donde parte de la energía implicada en la escena pasa a orientarse a cuestiones expresivas, a la comunicación con el espectador, a la percepción del propio cuerpo que siente y busca hacer sentir en el otro.

[...] para mí la técnica corporal es importantísima. Más allá que después te olvides de ella y trates de ir por otro canal. Pero tener una buena técnica te facilita después tener muchas cosas, mismo para expresarte. Y sí, y tener muchas estructuras corporales que te ayudan a después moverte sin estructura. Manejar distintas técnicas y después mezclarlas...¹⁰

Se entiende que por tratarse de un arte escénico hay un doble aprendizaje presente, o dos técnicas. La del cuerpo hábil para hacer y la del cuerpo hábil para comunicarse y relacionarse con el público. Y esta segunda técnica, en una disciplina que se caracteriza porque el humor, el juego y lo lúdico estén entrecruzados con la técnica, se aprende —como nos cuenta este entrevistado— en el escenario.

Aprendo mucho haciendo función, de tratar de tener todo el tiempo al público tensado para que te preste atención. Después la otra técnica la aprendo acá en el fondo de mi casa entrenando, entrenando, entrenando. Antes trabajaba menos y entrenaba más. Ahora trabajo más y entreno menos y trabajo mucho el contacto con el público. Antes entrenaba cinco horas por día, ahora ni loco, entreno cinco horas por semana capaz¹¹.

Esta segunda premisa que parece cumplir el dominio técnico en los artistas (asumirlo como una necesidad para otra cosa) nos lleva a temas claves planteados por los filósofos de la técnica del siglo XX: la cuestión de medios y fines. Este marco teórico irá guiando la construcción del relato en conjunto con las narrativas de los artistas.

4.4 Cuestión de medios y fines.

Cuando el asombro de la técnica no es suficiente

Es súper importante pero con la técnica no alcanza. Pasa en la fotografía y en el circo. Cuanto más domines el aspecto técnico, mejor vas a dominar la parte expresiva y creativa, la técnica lo que hace es proporcionar herramientas para eso otro. La técnica en la fotografía es saber usar la cámara. Después empieza a jugar el límite entre la técnica y las decisiones y recursos estéticos. Trabajar con la luz, el encuadre, la composición a niveles más finos. Pasa con la fotografía, con el circo, con todo lo visual que transmite algo aunque vos no tomes una decisión al respecto. Mi foto tiene una luz, si yo no decido cómo quiero que esa luz influya, no importa, esa luz va a estar igual y va expresar igual. A mí no me importa la punta de los pies cuando estoy arriba del trapecio pero igual está ahí. Porque lo omitas

10 Entrevista a Lichi Sánchez. Setiembre de 2011.

11 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

no quiere decir que el que lo está viendo no lo sienta. Por eso la técnica es súper importante y hay que dominarla. Requiere un montón de tiempo, de estudio, de conocimiento y a su vez solo con la técnica no haces nada. Yo puedo saber usar la cámara perfectamente y no hacer nada con eso, ser un fotógrafo de sociales¹².

Fragmento de *Zenobia*, 2010



Acróbata: Patricia Dalmás, integrante del Grupo Grava

Fuente: Andrés Cuenca

La técnica es valorada en su positividad, en su producción, en su potencial de seguridad y cuidado del cuerpo pero es entendida al mismo tiempo como insuficiente para responder a las expectativas de un arte en donde el factor expresivo y comunicativo tiene que primar. Esta cuestión genera ciertas disputas entre los artistas que realizan valoraciones y jerarquizaciones de las obras según dimensionen el lenguaje técnico como un medio o como un fin en sí mismo. Estas dos dimensiones se asocian y se traducen en cuestiones centrales de la dinámica del circo que refiere a su historia (circo tradicional/nuevo circo), a su delimitación como campo artístico (arte/deporte) y al sentido que se le otorga a las puestas en escena (perfección técnica/lenguaje expresivo).

12 Entrevista a Gabriel Rousserie. Octubre de 2011.

Entraré aquí en el análisis en estos tres ejes planteados que remiten de formas distintas pero relacionadas a la cuestión de medios y fines que retomaré más adelante.

4.4.1 La destreza para el circo tradicional y para el nuevo circo

Una de las mayores distancias entre estas dos expresiones es definida por los involucrados justamente por la valoración y la centralidad del aspecto técnico.

La tradición circense está marcada por la realización de espectáculos compuestos por distintos números sin conexión argumental entre sí, donde lo que se destaca es el entrenamiento corporal al servicio de la máxima destreza y peligro, en una búsqueda incansable por encontrar trucos¹³ cada vez más difíciles.

Las puestas en escena consideradas contemporáneas se comienzan a consolidar a partir de la década de los ochenta en Europa y América del Norte, rompiendo con la tradicional presentación de números virtuosos presentados por el maestro de pista. Ellas se preocupan por buscar una intertextualidad que trascienda el despliegue de la técnica corporal como única finalidad de la exhibición.

La distancia entre lo tradicional y lo contemporáneo es difusa. De todas formas podemos encontrar criterios estilísticos y estéticos diferenciados, si bien hay que reconocer la diversidad de expresiones al interior de ambos estilos.

Muchas veces lo que se disputa al alejarse o acercarse de los precedentes genéricos o al incorporar intertextualidades genéricas, es la posibilidad de innovación y los límites para la misma [...] Esto explica cómo gran parte de los artistas que se acercaban a los lenguajes circenses pretendían, al mismo tiempo, alejarse lo más posible de una estética y un estilo de espectáculo que venía presentando tantos signos de deterioro (INFANTINO, 2011a:121-122).

Montevideo presenta una particularidad en este sentido: el corte con lo tradicional del circo es abrupto, no hay herencia para las nuevas generaciones, no hay transmisión de esta formación tradicional, lo que no implica que no haya artistas con un estilo tradicional o que este no sea una referencia estética para muchos.

¿Podría pensarse que esta particularidad hace que los artistas que integran esta investigación se planteen la necesidad de una trascendencia expresiva (cualquiera sea el estilo con el que se identifican) y que valoren positivamente una puesta en escena que no se limite al despliegue técnico como solía hacerse en el circo tradicional?

Al mismo tiempo, esta búsqueda de «algo más», de superar los estilos tradicionales o la exhibición de virtuosismo técnico tiene otro costado, menos relacionado a cuestiones teleológicas que a coyunturas históricas:

[...] la forma de poder realizarme como creador siendo artista de circo en el Uruguay era potenciar la parte del lenguaje teatral en conjunto con el circo. Para poder ser competitivo con un espectáculo nacional, uruguayo, con artistas,

13 Truco es una expresión nativa para referirse a una figura o habilidad.

buscar llegar a cosas donde no todas las compañías llegan. Hay compañías que pueden elegir entre 7000 acróbatas, con eso sostienen un nivel de espectáculo superior. Entonces buscando que el campo que tenemos en Uruguay de artistas nunca va llegar a ser eso, tenés que salir de otro lado. Para poder tener un espectáculo que internacionalmente pueda competir tiene que tener otro tipo de sustento que no sea solo la técnica. Entonces empecé a priorizar el contenido, el concepto, lo global, más allá de la técnica de circo que es lo que disfruta la gente también pero... buscar una identidad que nos permita llegar a hacer cosas que realmente sean disfrutables y no querer copiar otros modelos...¹⁴

Este contexto adverso para la realización de espectáculos de «nivel superior» en relación a lo técnico —si se compara con los referencias internacionales—, obliga a los creadores locales a la búsqueda de un lenguaje distinto, a «desarrollar un estilo», «a priorizar el contenido más allá de la técnica de circo». Se expresa así una estrategia para hacer espectáculos de calidad a pesar de las adversidades que el contexto presenta en cuanto al desarrollo técnico de los acróbatas. O como lo expresa otra entrevistada:

I: El circo tradicional es eso, entrar con una música, hacer algo, aplausos, te vas. Acá falta mucho de eso, estaría bueno que hubiera. Pero uno con la técnica que tiene dice: «mejor me voy a hacer algo mas *light*».

V: ¿El nuevo circo es una necesidad, un plan b? No soy bueno técnicamente...

I: ¡Tengo 25! [años]. Igual acá falta mucha cosa si bien está todo en auge. [...] Ahora es la época de... ya existe todo, ya ves que los chinos hacen todo lo que hacés vos por un millón y no te da la vida, arrancaron a los 5 meses para llegar a ese nivel, así que eso ni te preocupes...¹⁵

4.4.2 Arte y deporte. Límites confusos, destrezas compartidas

Escapa al propósito de este trabajo el intento por delimitar estos campos, por establecer las características que conforman a uno y a otro, sobre todo después de los esfuerzos de las vanguardias artísticas del siglo XX por disolver todas las doctrinas capaces de definir lo que es o no es el arte. En esta línea cualquier cosa puede ser arte (o deporte) según un contexto de legitimación

Para nuestro contexto aun existen algunos espacios diferenciados para estas prácticas así como muchos puntos de encuentro. Uno de esos espacios de intersección es justamente el espacio de la forma de lo corporal, esto es, la gestualidad, la destreza, la técnica. Aparecen en varios de los relatos referencias al deporte como parámetro de comparación y diferenciación con el circo, sobre todo al interior de la disciplina que acerca estos campos, producto de una historia compartida: la acrobacia¹⁶.

14 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

15 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

16 A mediados del siglo XIX comienza un proceso que se puede describir como la conversión de los gestos de artistas ambulantes en una técnica codificada de luego se convertirá en

La técnica corporal es constitutiva de ambos campos (deportivo y artístico) pero es dimensionada de forma distinta.

P.: La acrobacia tiene esta cuestión muy deportiva también que se puede analizar desde el punto de vista de la condición física, de la repetición, miles de repeticiones de un mismo gesto hasta lograrlo perfecto, parecido a lo que puede ser la gimnasia artística, la condición física para que habilite esa técnica, ese gesto. Pero bueno, para mí también tiene que haber un poco más de búsqueda de movimiento más orgánico, de descubrir la propia organicidad del cuerpo para que esa técnica no se convierta en una repetición mecánica y sea realmente un lenguaje propio. Y hay una parte de entrenamiento que por más que no queramos centralizar en eso para no deportivizarlo, existe, y la adquisición de una técnica es necesaria. Después el desafío, si hay algo que ha marcado al circo y eso sí creo que sigue presente es esta búsqueda de desafiar las leyes de gravedad, que por un lado tiene esta cosa de la repetición, del entrenamiento y del condicionamiento, pero que por otro lado siempre se está buscando trascender un poquito más esos límites. Entonces creo que al cuerpo se lo desafía también por ese lado, a ver qué más puede, hasta dónde puedo llegar, qué otro giro, qué otra vuelta. Que eso capaz en el deporte nunca sale del propio deportista sino sale del entrenador o de yo que sé quién...

V.: O del código...

P.: Ahí va, si en el código de gimnasia salió un nuevo elemento hay que hacerlo pero no sale del... Bueno, alguna vez salió de la creatividad de alguna gimnasta...¹⁷.

Nuevamente aparece en el siguiente relato la comparación entre el arte como espacio de la expresión y el deporte alejado de lo creativo o expresivo¹⁸.

La técnica al servicio de algo, del arte. En el circo lo mismo, podés tener el paro de manos más lindo del mundo, saber hacer los mortales de todos colores pero no me trasmite nada, para eso voy a ver las Olimpiadas. Entonces la técnica está buenísima en la medida que se empieza a conjugar con lo artístico por llamarle de alguna forma, lo creativo, lo expresivo. Que para eso también hay técnicas y requiere mucha investigación pero ya es como un capítulo aparte¹⁹.

Dentro del contexto contemporáneo del arte y el deporte podemos decir que la finalidad de la técnica en el acróbata de circo y en el gimnasta olímpico parte en principio de una separación radical en lo que refiere a los medios y los

un deporte olímpico. Las corrientes gimnásticas que surgen en esa época van a utilizar esta gestualidad acrobática, codificación mediante, como materia prima para la elaboración de ejercicios dando nacimiento al *Turnkunst* en Alemania —creado por Friedrich-Ludwig Jahn (1778-1852)—. Esta disciplina se irá transformando hasta llegar a nuestros días con el nombre de Gimnasia Artística. Ella se basa en el desarrollo de dificultades acrobáticas totalmente codificadas, que insertas en un contexto deportivo, de competencia, busca a través de un intenso entrenamiento la superación de habilidades técnicas en pos de una puntuación perfecta.

17 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

18 No voy a detenerme en este punto ahora pero ante esta dicotomía expresión/no expresión surgida de los entrevistados, cabe una pregunta: ¿es posible un cuerpo que no exprese?

19 Entrevista a Gabriel Rousserie. Octubre de 2011.

fines. Mientras que para el gimnasta es el lugar al cual llegar de la manera más exacta posible, con el mínimo desvío de la técnica ideal, en el acróbata se plantea como un lenguaje a disposición.

Voy a dejar planteada una nueva ambigüedad de esta relación del circo y la gimnasia de competencia: por un lado se sucede una domesticación de la acrobacia hacia el interior del deporte (fenómeno analizado como *deportivización* por Norbert Elías y Eric Dunning [1995], en este caso de las prácticas corporales) y por el otro una expresión ascética de la acrobacia circense, más cercana a lo gimnástico, como síntesis de un contexto, de «uma mudança que indica estar intimamente relacionada ao trato que o tempo presente destina ao corpo e à capacidade mimética» (ALBINO Y VAZ, 2011: 6). En el artículo *Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso*, ALBINO Y VAZ toman como punto inicial los escritos de Benjamin sobre el condicionamiento del juego por la cultura económica y por la cultura técnica de las colectividades, para la reflexión sobre el juego circense: «¿trata-se de uma renovação ou de uma espécie de adestramento dos sentidos quanto ao tratamento do corpo?» (ob. cit.: 6).

Entende-se ainda que o grotesco também sobrevive na figura do acrobata, no elemento do risco ao qual ele se expõe em cena; contudo, tal elemento surge *pelo verso*, perdendo seu caráter renovador em benefício de uma afirmação do que está dado (ALBINO Y VAZ, 2011:5).

4.4.3 Perfección técnica y lenguaje expresivo: entre el asombro y la emoción

Siguiendo con el tercer eje surgido de las narraciones, dejo planteada esta posición dicotómica que valora de forma distinta la centralidad del perfeccionamiento técnico en el proceso de entrenamiento, con respecto al mismo perfeccionamiento del lenguaje expresivo por medio de la formación técnica.

Hay gente que apuesta a una técnica perfecta y en eso se centra el foco de su entrenamiento. Para mí la técnica sigue siendo el lenguaje con el que estamos manejándonos. Así como las palabras... escribir sin faltas, para un escritor la técnica va a hacer que pueda tener más libertad. Pero obviamente que hay distintos perfiles, en el circo hay mucho de la exactitud técnica como el valor máximo que no es lo que a mí más me interesa. Pero sí reconozco que la exactitud técnica habilita mayor libertad de movimiento, de posibilidades y de investigación...²⁰

Se puede interpretar en estas palabras la suposición de un uso instrumental de lo técnico como si pudiera tratarse de un momento aparte del arte. A su vez, se perciben como peligrosos los estereotipos que produce la repetición de una técnica que resulta en movimientos codificados, uniformes, homogéneos. Los artistas valoran la importancia de la improvisación como mecanismo liberador, habilitante de nuevas respuestas, provocador de rupturas y desorden en un universo tan paradójicamente marcado por el orden, la estabilidad, el control, la

20 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

seguridad. El mejor escenario descrito es aquel en el que la técnica y la investigación van de la mano desde el primer acercamiento a una disciplina. No debería haber para estos sujetos un orden correlativo, una sucesión de estos momentos, sino una aproximación simultánea entre técnica e investigación, una aproximación a la técnica desde la investigación y una investigación sobre la técnica. «[...] porque eso es lo que es irrepetible. Todo lo demás... vas a ver algo y es igual, como la diferencia del asombro y la emoción»²¹.

Es una particularidad que muchos de los artistas circenses montevidEOS de esta primera generación que analizo provengan de una formación teatral institucional. Tiene sentido en este contexto que los relatos estén atravesados por una preocupación por contar historias, por el planteo del sentido de la obra más allá del despliegue corporal. Es tal vez por esto que los mejores artistas no sean definidos por ellos por su virtuosismo («nadie es peor o mejor artista porque tire más cantidad de pelotas»)²², sino por cuestiones asociadas a la creación e investigación.

4.5 Una vez más: la ambivalencia de la técnica corporal

Siguiendo los planteos de VAZ (2004), la noción de técnica, en la modernidad, va a estar ligada a conceptos de eficiencia y eficacia relacionadas a la productividad y la performance. La particularidad de nuestra época (época de la técnica para ORTEGA Y GASSET, 1977) es el pasaje de una relación instrumental de los medios técnicos para la consecución de fines externos a ella, hacia una relación fetichizada con la técnica, donde esta ya no es un medio sino que es el fin mismo de la acción del hombre. Hay un olvido en la cuestión de la técnica, el hombre ya no puede tener una relación de exterioridad con la intervención técnica sobre el mundo, sino que toda intervención está mediatizada técnicamente.

Para nos orientarmos é preciso, antes de mais, acabar com as falsas inocências, com a fábula da técnica *neutra* que oferece apenas os *meios* que os homens depois decidem empregar ou para o bem ou para o mal. A técnica não é neutra, porque cria um mundo com determinadas características que não podemos deixar de habitar e que, habitando, nos levam a assumir hábitos que nos transformam inelutavelmente. [...] A técnica não é mais objeto de nossa escolha, mas é o nosso ambiente, no qual fins e meios, objetivos e planejamentos, condutas, ações e paixões, até mesmo sonhos e desejos são tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressarem (GALIMBERTI, 2005: 3).

A partir de este recorrido teórico resulta difícil colocar la técnica en el lugar de medio para determinados fines. Una vez que esta no puede plantearse solo como un medio de conocimiento sino que es ya conocimiento y transformación de la realidad, queda descentrada la voluntad como posible modificadora de la

21 Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

22 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

determinación técnica en una pretensión de dar sentido positivo o negativo en función de la decisión racional del sujeto. Es impensable ubicarla en un lugar de neutralidad pero resulta también ingenuo creer que el hombre tiene la responsabilidad de encauzarla. La dinámica de la técnica es ajena a la voluntad del hombre ya que el hombre mismo es resultado de la eficacia de la técnica. En este sentido la cuestión no se reduce a decir que utilizamos ciertas técnicas para otros fines sino que la incorporación de una técnica ya nos está conformando como sujetos: «... o corpo não deixa de ser um meio para efetivar a técnica» (GONÇALVES, TURELLI Y VAZ, 2012: 147).

A la vez que nos da mayor libertad para la consecución de un gesto, nos adentra en un lenguaje codificado que se reifica en el cuerpo. «Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es» (BOURDIEU, 2007: 118).

Aparece en los relatos de los artistas una cierta expresión de exterioridad de la técnica, como si se tratara de una herramienta a disposición del cuerpo donde este parece someterse, amoldarse a la intervención a través de los sentidos.

¿Cómo nos ubicamos en esta cuestión de exterioridad cuando no se trata aquí de la utilización de objetos tecnológicos y el propio cuerpo es el instrumento?

Vuelvo a poner el foco en la cuestión del olvido. En el contexto de los autores analizados, el olvido refiere a una fetichización, a una cosificación, al olvido del lugar de instrumento. En los relatos expuestos aparece el olvido del conocimiento técnico como una necesidad para la escena, como la forma de trascender el instrumento. El dominio de este «instrumento-cuerpo» narrado, permite poner la atención en otro lado, fuera de él. Esta cosificación es valorada positivamente por los artistas, si se olvidan que están usando un instrumento (así sea su propio cuerpo) la energía y la atención estará puesta en el fin comunicativo de la actuación.

En el nivel discursivo aparecen diferenciadas y jerarquizadas estas dimensiones de lo artístico. La objetivación del relato permite una distinción que en la práctica se presenta como una síntesis, como un acto social total (MAUSS, 1979), donde la acción individual (la actuación) es siempre una integración de aspectos físicos, fisiológicos, psíquicos, sociológicos donde intervienen mecanismos conscientes e inconscientes. Para el espectador corriente no será tan fácil establecer esta valoración presentada por quienes están inmersos en la dinámica circense, más aún teniendo en cuenta que el atractivo histórico de esta práctica está más relacionado a la espectacularidad, el asombro, el riesgo y el virtuosismo que a la emoción por la sutileza.

Luego de aproximarme a la relación que los artistas establecen con la técnica en el contexto de este arte y dejar planteada la complejidad y ambigüedad que presenta, quisiera volver a pensar junto con Heidegger, Marcuse y Benjamin la posibilidad de que la relación con lo técnico para el circo, dentro del espacio del arte, pueda plantearse todavía desde un horizonte donde el hombre sigue siendo el sujeto que domina (a la vez que es dominado por la técnica) en lugar de ser un predicado de esta.

¿Se podría pensar que lo que los artistas de circo plantean en relación a la técnica implica una liberación de esta posición fetichizada —donde la técnica ya no es el medio eficiente para la acción sino la acción misma—? ¿O será que esta distinción remite a una apuesta de distinción, de disputa de espacios y de procura de legitimidad?

La escena del buzo azul estaba basada en el cuento *No se culpe a nadie*, de Cortázar. Buscaba recrear esa situación conocida mezcla de ahogo, enredo y opresión que provoca la ropa cuando no calza, o cuando uno no calza en ella. La escena era un ascenso progresivo en la tela que tenía que verse y sentirse como involuntario y como pérdida de referencias espaciales y temporales y que, por otro lado, era necesario para generar la caída/muerte final. El desafío fue deshacerse un poco de la técnica para que esa situación fuera real, pero no tanto como para perder el control del elemento y caer o quedar enredado sin remedio. (Relato de Juan Maldini sobre el fragmento que se muestra del espectáculo *Zenobia*, 2010)

Espectáculo *Zenobia*, 2010



Acróbata: Juan Maldini, integrante del Grupo Grava

Fuente: Andrés Cuenca

Los procesos de institucionalización. El circo en las políticas educativas y culturales del país

5.1 Visibilidad, crecimiento y reconocimiento

Así como hay un libro de rock que habla de las cuevas al Solís, yo podría hacer uno de fotos que sea del semáforo al Solís, que es como el mayor exponente del teatro, de las artes escénicas en el Uruguay y el circo ya ha estado presente ahí unas cuantas veces. Y no hablo solo de compañías que vienen sino de gente de acá¹.

He dejado planteado hasta aquí, un recorrido que da cuenta del crecimiento y la visibilidad que ha ido adquiriendo el circo en los últimos años en nuestro medio. Un recorrido que ha implicado esfuerzo, tiempo y trabajo por parte de los involucrados, al mismo tiempo que han sucedido algunas acciones externas que de manera abrupta han colocado el tema en la portada de programas educativos y culturales del país.

En este último capítulo me propongo abordar los procesos de institucionalización del circo en la medida que el campo gana reconocimiento y prestigio en términos de producto cultural y educativo. Uno de los entrevistados, que trabaja realizando montajes e instalaciones para espectáculos circenses, comentaba que:

Empezamos entre nosotros, entre amigos y se fue haciendo cada vez más profesional el tema hasta que actualmente vienen y te llaman por teléfono del Solís o de cualquier evento, te piden un presupuesto y vas a hacer el laburo².

Una característica que podríamos resaltar para comprender el crecimiento en la ciudad en diversos ámbitos es que el circo ha pasado a ser un fenómeno sedentario a diferencia de la itinerancia de la veta tradicional. El hecho de que varios colectivos vengán realizando un trabajo continuo comienza a tener efectos de mayor alcance para la sostenibilidad de los grupos y las creaciones. Al mismo tiempo este proceso de institucionalización va generando raíces en los espacios y los artistas que se instalan y hacen crecer los circos, ahora sedentarios de la ciudad, mientras que la itinerancia va quedando del lado de quienes recurren a los viajes con fines formativos o laborales. Ya no es el circo el que mueve a los artistas, sino los artistas que mueven al circo.

V.: ¿Y cómo te parece que es valorado el circo en el país?

1 Entrevista a Gabriel Rousserie. Octubre de 2011.

2 Entrevista a Marcelo Patiño. Julio de 2013.

P.: Yo creo que ha tenido una valoración abrupta en los últimos años [...] el cambio se ha dado realmente en los últimos cinco años. De no conocerse, o de que lo que se conocía se asociaba al semáforo o al hippismo mas *diché*, pasó a ser valorado muchísimo, o sea, creo que ya se rompió o se está rompiendo mucho con ese estigma. Igual hay alguna esfera en la que todavía no se termina de entender mucho que es esto de nuevo circo. No lo generalizo tanto pero creo que sí que hay una apertura. De hecho a nivel estatal hay mucha iniciativa o por lo menos empieza a aparecer el circo como una categoría dentro de las artes escénicas que antes no existía. Eso hace una diferencia³.

M.: El tema de los proyectos, los Fondos Concursables ayudaron mucho me parece. Ta, terminamos siempre trabajando por dos mangos, ¿no? Pero te da la posibilidad de por lo menos hacer algo y partir de un fondo mínimo para poder crear algo con más solidez. Y eso abre las puertas en todo sentido, desde espectáculos de calle hasta en los teatros más grandes⁴.

Otra acción que podemos interpretar como indicio de búsqueda de reconocimiento del sector es la que refiere a la creación de la Asociación Uruguaya de Artistas Circenses, el 25 de junio de 2012. Como se lee en su página⁵, ella se propone «difundir, profesionalizar y reivindicar las Artes Circenses en todo el Uruguay, organizando y apoyando actividades públicas de difusión y realizando reuniones entre sus artistas asociados y simpatizantes». El tema de la Asociación ha generado puntos de vista encontrados. A la vez que se reconoce la importancia de este espacio como posible interlocutor y garante de derechos laborales, se le cuestiona su falta de representatividad. Según cuentan varios de los allegados:

S.: La idea que espero que se cumpla es ser una asociación civil sin fines de lucro para poder promover todo lo que tenga que ver con actividades circenses, para regularizar un poco el trabajo de los artistas, para investigar, para difundir y reivindicar un poco las artes de circo, ¿no? Más que nada los que la formaron empezaron a pensar un poco en regularizar lo que es el trabajo, empezó por ahí⁶.

I.: Creo que la asociación está genial, porque lo que se busca es darle el lugar, una inserción en la sociedad como una profesión más. Si está la asociación de tortafriteros cómo no va a estar la de circo. Y me parece que puede dar beneficios a futuro pero ahora está muy en pañales. Se ven cosas más puntuales por ahora, por ejemplo cuánto puede ser un cachet mínimo, si hacés un contrato con el MEC cómo puede ser la manera para que te pague en fecha, más bien como para exigir los derechos, que hasta ahora, uno va viendo cómo se arregla. Cuando pasó todo esto de los semáforos hubo reuniones. Tiene que conseguir una sede primero, un lugar propio que se pueda abrir, que la gente pueda ir a entrenar. Lo que es raro es que fue como al revés. No es que el grupo de artistas circenses sintió la necesidad de que hubiera una asociación. Fue como

3 Entrevista a Patricia Dalmás. Setiembre de 2012.

4 Entrevista a Marcelo Patiño. Julio de 2013.

5 <<https://www.facebook.com/AsociacionUruguayadeartistascircenses/info>>. Acceso: 19 de agosto de 2014.

6 Entrevista a Serrana Cabrera. Julio de 2013.

se formó la asociación primero y a partir de ahí están tratando de que la gente se interese por eso...

V.: ¿Y se está dando ese proceso? ¿Sentís que hay reconocimiento de ese espacio?

I.: Yo creo que no, para nada. Porque no da ningún beneficio. ¿Vos por qué te hacés socio de SUA? Bueno por lo que sea pero pagás una cuota porque tenés un beneficio. Entonces nadie va a ir a pagar y a ir a una reunión una vez por semana si no tiene un beneficio, perdés tiempo y plata entonces está medio raro pero creo que esta buenísimo que exista y de a poco se irá haciendo. Pasa que son poquitos y es mucho laburo, de hecho no sé por qué se embarcaron en esa, es medio raro⁷.

En relación a este apartado acerca de la visibilidad, crecimiento y reconocimiento del circo en nuestro entorno, menciono otro acontecimiento relevante. Se trata del Primer Festival Internacional de Circo de Montevideo (FIC Montevideo) que tuvo lugar entre el 13 y el 21 de setiembre de 2014, organizado por El Picadero, con fondos del proyecto Iberescena, el apoyo del Municipio C y el programa Esquinas de la Cultura de la IM, entre otros⁸. El festival movilizó más de cien artistas nacionales y extranjeros, ofreció talleres gratuitos, mesas de discusión, espectáculos en importantes salas del circuito oficial y también espectáculos en calle a la gorra como es frecuente en este arte. Durante una semana se ofreció una programación que incluyó ocho espectáculos extranjeros, siete nacionales y cuatro varietés con artistas de distinta procedencia. Se realizaron a su vez seis talleres de formación, dos mesas redondas y la exhibición de un documental sobre la creación del espectáculo «La Veritá» de la Compañía Finzi Pasca. Sin adentrarme en las implicancias que esto tuvo para los artistas y para la comunidad allegada que participó de las distintas instancias, sin duda se trató de un espacio destacado en cuanto a visibilidad y alcance a la población en general que puso al circo por un breve lapso de tiempo en la ventana que ofrecen los distintos medios de comunicación a través de la presencia del festival en la prensa escrita, la radio, las redes sociales y la televisión.

5.2 El circo en la órbita estatal. Relacionamiento con ámbitos culturales y educativos

¿Cuáles han sido los acontecimientos que marcan la institucionalización del circo en el país?

El Estado uruguayo viene asumiendo en la última década un papel de legitimación y regulación de la institucionalización de organizaciones e individuos dedicados a la creación artística en diversas manifestaciones. Esto se da en un contexto internacional en el cual el país adhiere a la Convención para la

⁷ Entrevista a Irene Carrier. Setiembre de 2013.

⁸ Para acceder a toda la información del festival se puede consultar su página web: <www.fic-montevideo.com>, o su página de facebook: <<https://www.facebook.com/FICMontevideo>>.

Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, resultado de la Conferencia General de UNESCO de 2003⁹. De aquí se desprende que en la Ley 17.930 para el Fomento de las Artes y la Cultura, del Presupuesto Nacional 2005-2009 se prevea la creación de Fondos de Incentivo Cultural; el Registro de Proyectos de Fomento Artístico Cultural; el Fondo Concursable para la Cultura y el Consejo Nacional de Evaluación y Fomento de Proyectos Artístico Cultural¹⁰.

A grandes rasgos podemos observar la complejidad del panorama uruguayo en cuanto a la elaboración y coordinación de políticas culturales y educativas, que responde al hecho de que esta labor le compete a cuatro organismos diferentes con autonomía técnica y de gestión: la Administración Nacional de Educación Pública, el Ministerio de Educación y Cultura, la Universidad de la República y los Gobiernos Municipales o Departamentales. En este escenario no es difícil suponer que las acciones se superpongan o que por el contrario se generen vacíos.

Este apoyo oficial, si bien incipiente, ha marcado un cambio en la producción de espectáculos favoreciendo las posibilidades laborales dentro del campo artístico.

V.: Y volviendo al contexto Montevideo, ¿quién apoya estas obras?

I.: Bueno, hay un buen apoyo hace años de la parte oficial. Más gubernamental que de privados por ahora [...] la existencia de distintos fondos que antes estaban destinados al teatro o a la danza, pero sobre todo al teatro, se ha abierto mucho. Como el circo ha crecido y ha tomado un lugar bastante importante dentro de la parte escénica, ahora hay muchos fondos apoyando la creación y la circulación de los espectáculos. Como ser Fondos Concursables, COFONTE¹¹, Montevideo Ciudad Teatral¹², convenio SUA-IM¹³, ahora INAE, hay como varias puertas que están abiertas para la creación y realización¹⁴.

9 Ver página 56 del documento disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001331/133171s.pdf>>. Acceso, agosto de 2014.

10 Ver: <<http://www.estudionotariamachado.com/descargas/LEY%2017930%20PRESUPUESTO%202005.pdf>> a partir del artículo 235 hasta el 250. Acceso: agosto de 2014.

11 El 16 de setiembre de 1992 se crea el Fondo Nacional de Teatro (Ley 16.297) y su respectiva Comisión (COFONTE) con el objetivo de apoyar y difundir el teatro en todo el territorio. Los fondos provienen de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), por el derecho de autor en régimen de dominio público, y de aportes del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), los cuales son destinados a financiar espectáculos, intercambios entre artistas y técnicos, becas, contratos docentes, giras, escuelas de teatro y la construcción, recuperación, mantenimiento y equipamiento de salas teatrales y escenarios móviles.
Ver: <<http://www.parlamento.gub.uy/leyes/ AccesoTextoLey.asp?Ley=16297&Anchor=>>>. Acceso: agosto de 2014.

12 El programa Montevideo Ciudad Teatral, fue creado por la Intendencia de Montevideo en diciembre de 2007 para apoyar el desarrollo del teatro independiente, salas no oficiales y espacios no convencionales. Ver: <<http://www.montevideo.gub.uy/institucional/programas/montevideo-ciudad-teatral>>. Acceso: agosto de 2014.

13 Se refiere al Programa de Fortalecimiento de las Artes, una iniciativa impulsada por SUA, FUTU y la Dirección de Cultura de la IM a partir del Consejo de Cultura, concretada en mayo de 2012. El programa apunta a impulsar la creación y difusión de la producción en teatro, cine, danza, títeres, música, escritura y circo a través de sus sindicatos, asociaciones o federaciones.

14 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

La creación de los Fondos de Incentivo Cultural (FI), es el primer intento de convocar al sector privado a aportar junto al Estado en el desarrollo cultural. Estos fondos se integran con los aportes de las personas físicas y empresas contribuyentes al Impuesto a la Renta de las Actividades Económicas y al Impuesto al Patrimonio, que a cambio reciben beneficios fiscales. El sector circo aún no ha logrado colocarse como un beneficiario destacado dentro de esta modalidad de apoyo.

5.2.1 Fondo Concursable para la Cultura

Sin dudas el mayor impacto que recibió el circo estuvo dado por su inclusión como destinatario dentro de las artes escénicas en el Fondo Concursable para la Cultura del MEC. En el año 2010 se incluye por primera vez dentro del Área *Artes escénicas*, las siguientes categorías: a) Teatro, b) Danza, c) Títeres, d) Arte circense¹⁵. Fue una novedad para los artistas de circo que en ese momento atravesaban proyectos creativos y estuvieron en condiciones de presentar sus proyectos. Se presentaron: 46 proyectos en teatro, 39 en danza, 10 en títeres y 4 en arte circense. La distribución del monto destinado a las categorías dentro de *Artes escénicas* fue: 30 % para proyectos de Teatro, 30 % para proyectos de Danza, 20 % para proyectos de Títeres y 20 % para proyectos de Arte circense. No llama la atención que luego de analizar la cantidad de proyectos presentados en cada categoría y el dinero destinado a cada una, *arte circense* haya desaparecido como categoría independiente. A partir de la convocatoria 2011 hasta el presente ya no se agrupan por áreas sino que *Teatro* y *Danza* se ofrecen como categorías independientes (así como *Artes Visuales*, *Letras*, *Memoria y Tradiciones o Música*, cada una con un monto propio asignado de dinero), y dentro de *Teatro* se expresa que «se admite en esta categoría la postulación de proyectos de títeres y arte circense»¹⁶.

Es recurrente entre los entrevistados que la referencia a los fondos de apoyo a la creación o a la exhibición evidencie percepciones ambiguas. Por un lado se reconoce la importancia en el apoyo pero se entiende que el mismo es insuficiente y fragmentario al estar sujeto a concurso y exigir el armado de proyectos y devoluciones mediante formularios poco accesibles para la gran mayoría de los artistas circenses. Del lado oficial, la exigencia en el armado de proyectos es vislumbrada como un paso en el camino de la profesionalización de los artistas en cuanto al fortalecimiento de las capacidades de gestión y producción de su trabajo¹⁷:

15 Ver: http://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/file/3150/1/bases_2010.pdf, página 8. Acceso: agosto de 2014.

16 <http://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/file/10506/1/fc_bases_convocatoria2011.pdf, página 18>. Acceso: agosto de 2014.

17 «(...) para participar en una experiencia de este tipo hay que armar un proyecto, y para competir y ganar hay que pensar en todos los aspectos del mismo, incluida la gestión, porque si no, no se gana. Y eso va estimulando la profesionalidad y la eficiencia también en ese terreno» (ASTORI, 2009: 34).

[...] en Uruguay falta que los artistas tengan un apoyo para que puedan dedicarse a experimentar y armar una función y que se te pague más allá de que hay un montón de proyectos. Pero no hay un monto fijo para esa parte (que puede llegar a pasar porque ahora hay más cosas que antes) que no sea solamente concursable. Todo lo nuestro es esfuerzo, es todo a pulmón. Y voy a pedir algún recurso por ahí y me tengo que presentar y es todo un papeleo y capaz que no ganás¹⁸.

Los Fondos Concursables han ido encontrando cuál es la forma. Al principio era impensable escribir un fondo de esos, te pedían tanta cosa, era tan difícil. Con FC la experiencia ha sido súper buena y sin embargo con otras dependencias del mismo MEC ha sido caos. Dependés de la buena voluntad de la gente que te encontrás. Entonces a nivel institucional es todavía muy difícil. Queda a nivel personal. De hecho a nosotros nos premió el MEC con el programa Fondos Concursables para esta gira y vamos al INAE que está dentro del MEC a decir que habíamos ganado esta gira, que nos íbamos a España y lo que nosotros queríamos hacer era aprovechar el viaje para tratar de mover este espectáculo más. No queríamos plata, queríamos contactos, queríamos vínculos. Y las puertas estuvieron cerradísimas¹⁹.

5.2.2 Otras formas de apoyo

En el año 2012, El Picadero presenta un proyecto a la Intendencia de Montevideo donde luego de exponer el trabajo que desde el 2005 se venía realizando de forma independiente, se solicita apoyo para contar con un espacio físico que asegurara su continuidad una vez que la organización tuviera que abandonar el galpón que hasta ese momento alquilaba. En abril de 2013 se logra un convenio con la IM y el Municipio C y la asociación civil se traslada a un nuevo local en la zona de Paso Molino. La letra del convenio expresa que:

Se concede el uso en custodia provisoria a la Organización Civil El Picadero, de un espacio de la fracción A del inmueble sin empadronar identificado en el plano de la Dirección General del Catastro Nacional, para la realización de actividades artísticas circenses. [...] Destacando que las artes circenses son una disciplina inclusiva, desarrollables para todas las edades y accesible a todas las economías personales, logrando la potenciación de una zona deprimida y con un entorno social que necesita que se habiliten espacios donde la integración y la formación vayan de la mano [...]²⁰.

Nuevamente, el discurso de la cultura como recurso, ya sea de inclusión social, de democratización en la descentralización o de integración de la fragmentación social, pone en la actualidad este tipo de prácticas en un lugar de destaque.

18 Entrevista a Nicolás Martínez. Setiembre de 2013.

19 Entrevista a Virginia Caputi. Agosto de 2013.

20 Se puede consultar el expediente completo en: <<http://monolitos.montevideo.gub.uy/Resoluci.nsf/WEB/Intendente/768-13>>. Acceso: octubre de 2014.

Estos procesos dan cuenta de un relacionamiento dinámico y de influencias recíprocas entre los individuos y las instituciones. La agencia de los involucrados y la presión que ejercen las organizaciones para tensionar las políticas culturales del Estado —o al menos algunas decisiones en ese camino, cuando no llega a tratarse de una política cultural propiamente dicha— han logrado algunos beneficios para el sector: arreglos de infraestructura, apoyo para organizar durante dos años consecutivos el festival nacional Rodó Circo, hasta la concesión de un predio o el apoyo para la realización del primer festival internacional de circo, FIC Montevideo. Ante marcos no existentes para el sector específico es el propio campo —una vez organizado— quien reclama el apoyo del Estado.

5.2.3 El circo en la educación pública primaria

Como ya mencioné en capítulos anteriores, en 2008 se elabora un nuevo Programa de Educación Inicial y Primaria donde el circo pasa a ser parte constitutiva de la enseñanza que los profesores deben asumir, además de los ya tradicionales contenidos del campo, como ser los deportes, la gimnasia y los juegos. Este nuevo escenario deja ver planteos entusiastas —tanto a favor como en contra— por parte de los involucrados frente al nuevo diseño programático. Los profesores de educación física tuvieron que enfrentarse a este nuevo saber para el cual no recibieron ninguna formación durante su carrera²¹, sumado al hecho de que para muchos significa la inclusión de un área ajena al campo que compromete su tradición²².

Por el lado de los artistas de circo también se escucharon expresiones de disconformidad ante este nuevo panorama. Al llegar a la Convención de circo en noviembre de 2013, mantuve el siguiente diálogo con Tacuabé Rocca (el Taco) —uno de los organizadores— y Leticia Corvo, amiga, artista de circo y también profesora de educación física. Comentando sobre la concurrencia de público a la convención, Leticia comenta que «hay unos cuantos estudiantes de educación física». El Taco responde que «¿cómo es la cosa? Nosotros [los cirqueros] no podemos dar clase de circo en las escuelas, pero sí podemos enseñarles a los profesores que trabajan ahí, ahora que tienen que enseñar circo. Nosotros les damos un certificado ¿y a nosotros quién nos certifica?».

21 La presencia del circo dentro del proyecto curricular del ISEF se ha dado hasta la fecha de forma asistemática. En el 2005 y el 2007 dicté dos talleres opcionales en el marco de «Disciplinas de libre curso», experiencia que no se repitió ya que queda sujeta a la presentación de proyectos por parte de los docentes. Por su parte, intentando aportar a la formación en el área, el Consejo de Educación Primaria, junto con la Dirección de Infancia, Adolescencia y Familia (Infamilia) del Ministerio de Desarrollo Social, han posibilitado la elaboración de un material teórico-metodológico para los docentes (Cf. ALONSO y BARLOCCO, 2013).

22 Abordé este tema en profundidad en el trabajo intitulado: «¿Nuevas perspectivas para el cuerpo en la escuela? Reflexiones a partir de la incorporación del circo en la educación física escolar uruguaya» (Cf. ALONSO, 2015).

Para aquellos profesores convocados para reelaborar el programa, el momento de cambio se vio como una oportunidad²³. En la elaboración del programa anterior (2005) el tema estuvo sobre la mesa pero no se llegó a acuerdos. En el 2008 al cambiar los integrantes de la comisión encargada de la redacción, se vuelve a plantear el tema. A pesar de no haber opiniones unánimes al respecto, se toma la decisión de incluirlo. La comisión no contaba con formación teórica ni práctica en el asunto por lo que se generaron diversos cuestionamientos acerca de cómo justificar la inclusión, qué aspectos seleccionar y en qué área del programa integrarlo, entre otras cuestiones. Hay dos aspectos que entiendo importante destacar en este nuevo relacionamiento entre estos dos grandes campos de la cultura: la educación física y el circo (en tanto área artística en lo educativo). El primero es la dimensión que se le termina adjudicando al circo al cual se lo define en términos de «actividades circenses». Llamen la atención rápidamente dos indicios de cierta reducción al momento de su entrada en el texto curricular: por un lado asumir esta práctica en términos de *actividades*, no como un campo de saber y de prácticas, y por el otro, definir las de forma restringida, como «técnicas utilizadas en fiestas populares, principalmente por acróbatas...»²⁴.

Lo segundo es la pregunta sobre dónde colocarlo en el texto del programa: como una parte del campo de la gimnasia o integrando el área expresiva junto con la danza y la expresión corporal. Esta pregunta, y la posibilidad de colocarlo como parte de la gimnasia, actualizan toda una tradición de la educación física de tamizar disciplinas corporales a través de su lógica tradicional de la formación corporal en términos de rendimiento, medición y evaluación. Luego de varios intercambios se lo termina incorporando dentro del Área Expresiva²⁵.

En definitiva, no hay que buscar las razones de esta integración ni en lo que la historia del circo criollo ha significado para la escuela ni en el campo hegemónico de la educación física que ofrece incluso resistencias. Haber tomado al circo como un nuevo contenido en la educación física de la escuela pública primaria, no se explica por fuera del fenómeno de crecimiento y visibilidad de estos últimos años que he venido analizando a lo largo del trabajo, que lo presentan para algunos como una novedad para el trabajo sobre el cuerpo.

5.3 Ambigüedades entre la autogestión y los apoyos. O retomando la tensión autonomía-heteronomía

La permanente tensión dialéctica entre autonomía y heteronomía irá construyendo y determinando a los sujetos en cada período de la historia. Esta tensión atraviesa tanto el campo de la filosofía, del arte, de la política o del psicoanálisis,

23 Extraigo esta afirmación a partir de conversaciones con algunos de los responsables de la elaboración del nuevo programa escolar.

24 Ver Administración Nacional de Educación Pública (2008: 240).

25 Estas discusiones formaron parte de la comisión que elaboró el programa a la cual asistí como invitada en carácter de especialista en circo.

desde que el proyecto de la autonomía «se despliega en la relación problemática con la alteridad» (HUDSON, 2010: 574), que no se remite a un problema social ni tampoco individual. Se trata de una problemática amplia que pone en juego la relación entre lo individual y lo social, la libertad y la ley, la libertad natural y la libertad civil, la autonomía y la soberanía estatal. Las definiciones sobre la autogestión coinciden en que esta «implica la asunción directa por parte de un conjunto de personas —sin intermediarios ni sectores especializados— de la elaboración y de la toma de decisiones en un territorio —fábrica, comuna, país, etc.— dado» (*op. cit.*: 582). Sería imposible en este trabajo abarcar la dimensión histórica y teórica de este asunto pero hay algunas cuestiones centrales que se materializan en las situaciones concretas del tema que vengo planteando.

Por un lado, para la mayoría de los colectivos mencionados, la autogestión se instala como necesidad más que como opción.

Ante el contexto general regional acaecido a partir de los años noventa, —el modelo neoliberal, aunque con matices no menores, instalado en Brasil, Argentina, Chile y Uruguay— comienzan a surgir organizaciones de la sociedad civil que intentan amortiguar las desigualdades económicas, sociales y culturales de la población. Para aquellos sumergidos en la pobreza y el desempleo, la autogestión representará más un mecanismo de subsistencia que responda a las urgencias de la crisis, que la proyección de una nueva forma de organización de la economía alternativa al modelo estatal y del mercado capitalista. Tal vez, a grandes rasgos se puede decir que una primera respuesta de estas organizaciones sociales, en los años noventa, estuvo dirigida a compensar el retiro del Estado de la actividad económica. Y que en el actual contexto:

Las actividades de la economía social son demandadas e impulsadas como alternativas frente al fracaso de la economía de mercado. Si antes sustituían la intervención estatal, ahora vienen a suplir las carencias de una economía basada en las empresas privadas, insuficiente para responder a las necesidades de la población. De paradigma alternativo a la intervención estatal, ahora la economía social comienza a ser concebida como paradigma alternativo a la economía de mercado (PALOMINO, 2003: 125).

Es importante, a su vez, tener presente que en el contexto actual, la autogestión ha sido apropiada por la lógica empresarial, típica de los sistemas neoliberales que se ven beneficiados con la organización autónoma de los ciudadanos que continúan produciendo por fuera de la asistencia y protección estatal. No hay que olvidar que, como muestra Foucault en *El nacimiento de la biopolítica*, la máxima expresión del neoliberalismo se encuentra en la figura del individuo «empresario de sí mismo», y en la discursividad neoliberal, la palabra gestión, tiene un lugar destacado. Se podría decir, «gestión de sí mismo», «gestión comunitaria», etcétera. Lo que en ocasiones puede ser una práctica más o menos emancipatoria, en otras tal vez no refleja más que la «ironía del dispositivo», parafraseando a Foucault.

Los colectivos que han formado parte de esta investigación, plantean una forma particular de relacionamiento con lo estatal. Al tiempo que valoran la posibilidad de una organización autónoma, reclaman la protección, el apoyo y acompañamiento de parte del gobierno en las acciones políticas, económicas, sociales y culturales que atañen al sector. Como plantea Infantino:

[...] las estrategias de los artistas con respecto a su negociación con el Estado y el mercado, se van redefiniendo permanentemente. Situación que también nos conduce a estar alerta en cuanto a no pensar el Estado como una maquinaria homogénea que detenta un poder absoluto, ni al mercado como un ente superior que controla a los consumidores, ni a los representantes de la sociedad civil como sujetos autónomos alejados de las dinámicas estatales y mercantiles (INFANTINO, 2011b: 25-26).

La autogestión en relación a los colectivos circenses puede ser planteada en dos niveles: un nivel organizativo y otro, de producción y creación artística.

En el nivel organizativo se trata de que los propios integrantes son quienes definen sus mecanismos de funcionamiento. Los grupos que llevan adelante espacios de circo resaltan el costado positivo de definir ellos mismos la forma de trabajo, que para el caso de El Picadero, por ejemplo, se basa en una organización no jerárquica de trabajo voluntario en base a comisiones temáticas con reuniones generales periódicas, donde se definen colectivamente los ejes de acción. Son mecanismos que se alejan de lógicas estatales o empresariales y se asemejan más a las estrategias de la gestión comunitaria. El hecho de que las tareas asumidas para sostener el espacio no sean remuneradas, plantea dificultades en términos de constancia, dedicación y sistematicidad de la participación individual y hace que la responsabilidad de la continuidad del proyecto se asuma como un problema colectivo.

En cuanto a lo que podríamos llamar nivel de la producción y las creaciones artísticas, expongo el siguiente relato:

V: ¿Cómo es la dinámica de la producción del circo?

I: Un dolor de cabeza, ¡un calambre!

V: ¿Hay gente que se dedica a eso?, ¿es un espacio laboral?

I: Eh... bueno... hasta ahora consiste en que se escribe un proyecto y se presenta a todos los fondos que existen. Si se consiguen fondos se trabaja a partir de eso... Pero bueno, hay dos vertientes, está la dinámica esta que es a través de la presentación de un proyecto en un fondo que lo financie para su creación o está la dinámica que hacen la mayoría de los grupos que es la autogestión desde el principio. Juntarse, ensayar y después tratar de vender su espectáculo por ahí. Ahora las cosas más grandes que se vienen haciendo vienen respaldadas por algún proyecto financiado por algunos de los fondos que hay²⁶.

No es extraño escuchar a los involucrados manifestar ciertos reparos al momento de plantearse establecer vínculos con organismos públicos o privados por

26 Entrevista a Iván Corral. Mayo de 2013.

temor a perder autonomía, lo que podría traducirse en un menor margen para las decisiones acerca de los tiempos y espacios de trabajo o incluso de criterios estéticos. Al mismo tiempo que algunos miran con desconfianza el involucramiento del Estado, otros lo visualizan como un apoyo deseado, depositando en el Estado y el ámbito privado cierta garantía de la promoción de la cultura. Sobre este tema, en función de lo analizado en el capítulo 4 acerca del relacionamiento del arte y el trabajo, los colectivos que han tenido mayores posibilidades de investigación en la creación son aquellos que recibieron algún tipo de apoyo por parte del Estado, y por el contrario, los que quedan más atados a la dinámica de la demanda del mercado son los que deben autogestionar su propio trabajo. Este es un fenómeno interesante que está sucediendo en la escena local en cuanto a la relación que se comienza a establecer, por un lado, entre los artistas que trabajan de forma independiente y el respectivo trabajo a demanda del cual dependen. Y por otro, los artistas que son destinatarios de apoyos estatales y en consecuencia la posibilidad de involucramiento que esto permite en procesos de investigación a largo plazo.

No es difícil suponer que cuando el ingreso económico proviene directamente del público, se hace necesario un impacto positivo y directo entre ambas partes, dejando menos margen de experimentación y menor tiempo dedicado a la creación. El tipo de trabajo circense hace que a menudo la retribución económica provenga de la pasada de gorra en el espacio callejero o del cachet recibido a partir del contrato con empresas que a menudo recurren a este tipo de presentaciones llamativas y de gran impacto para eventos o festejos.

Las creaciones numerosas, de colectivos que investigan lenguajes nuevos en el campo, pensadas en general para salas y no para el espacio de calle, no son hasta el momento redituables, dados los grandes costos de creación y las escasas posibilidades de exhibición. Esto hace que puedan ser sostenidas únicamente a través del apoyo brindado por alguno de los fondos estatales antes mencionados. En estos casos, la relación de oferta y demanda del mercado laboral hacia el trabajo artístico queda ligada a las formas independientes y autogestionadas, y los procesos de experimentación quedan sujetos al apoyo estatal. Sin dudas que lo económico delimita bastante los riesgos que se asumen y el tiempo que se invierte en la investigación y la creación.

Podríamos decir que a partir de lo acontecido en esta última década, el mayor riesgo de pérdida no es el de la independencia y la libertad, sino el de la calidad en la investigación y la creación. Los fondos de apoyo al arte no presentan ningún tipo de contralor en cuanto a los productos, más que la exigencia de cierto número de funciones ofrecidas. Claro que existen requisitos formales —formularios, rendiciones de cuentas, etc., que deben ser llenados— lo que en muchos casos se presenta como una barrera en el acceso de un colectivo de artistas que en general es muy ajeno a este tipo de formalidades.

Consideraciones finales

La investigación realizada estuvo centrada en algunos de los aspectos más destacados del proceso por el cual se reinstala el circo en Montevideo. Desde el trabajo etnográfico intenté analizar cómo el circo se coloca nuevamente en la escena local y cuál es su lugar dentro de la dinámica artística, formativa y laboral desde finales de los años noventa del siglo pasado hasta el presente.

El proceso por el cual el circo vuelve a formar parte de las artes escénicas en Uruguay responde a un proceso global, a la vez que evidencia rasgos particulares en función de un contexto. Las influencias extranjeras marcan el pasaje de un circo tradicional-familiar a un nuevo circo o circo contemporáneo. Las diferencias son estilísticas pero también de organización en la dinámica de la enseñanza y del trabajo. En Uruguay los circos tradicionales, «criollos», casi han desaparecido sin haber continuado su tradición en el sentido de la transmisión de su bagaje cultural y técnico a las nuevas generaciones. Esta discontinuidad es propia de nuestro contexto. En materia de circo, la mayoría de los países referentes, han prolongado su tradición a través de escuelas que establecen puentes entre la tradición y la vanguardia. Quienes a partir de fines del siglo XX se vuelcan por esta dinámica artística, lo hacen producto de las influencias de otros artistas contemporáneos extranjeros con quienes toman contacto principalmente a través de viajes. Sin embargo, la ruptura generacional y de transmisión de conocimientos no se refleja en los estilos que los nuevos artistas adoptan. De esta forma, a pesar de haberse modificado las condiciones en las que se es artista de circo en la actualidad (en cuanto a las formas de aprendizaje o las dinámicas laborales), estos estilos se mixturán, lo tradicional sigue estando muy presente y es aun una referencia estética para muchos de los nuevos artistas.

Adentrarse en una investigación sobre arte contemporáneo es asumir el debilitamiento de estructuras tanto conceptuales como prácticas. La posibilidad de definir o definirse artista de circo, no escapa a esta cuestión. Pero, si bien el contexto contemporáneo deja espacio para la autodenominación de artista (o para que el propio contexto a través de las instituciones lo haga), los propios involucrados en la dinámica circense mantienen ciertos criterios de delimitación que les permiten identificar a aquellos que están dentro o fuera de un terreno artístico. De esta manera, la cuestión de la investigación (dentro de cualquier estilo), más allá de la mera ejecución de técnicas; o en sentido contrario, el hecho de «usar el circo como un medio laboral y nada más», aparecen delimitando un lado u otro de una (precaria) definición de artista. En suma, a pesar del debilitamiento de las categorías que legitiman el estatus de arte y artista en la contemporaneidad, ser artista de circo significa —para los que se encuentran insertos en el campo— estar dentro de la dinámica de creación, trascendiendo un relacionamiento meramente utilitario de las técnicas circenses con fines de rédito

económico. Pero al mismo tiempo, esta valorización del circo que trasciende lo económico, convive con la colocación de la disciplina en términos de oficio. En este proceso por el cual el arte pasa a dimensionarse como opción económica, el circo ofreció una opción laboral rápida y efectiva para aquellos que adquieran formación técnica en el área, sumado al costado autogestivo e independiente de su dinámica. Esto se ha hecho posible en un contexto de legitimación de este tipo de espectáculos que resultan llamativos por su espectacularidad y accesibles a un público amplio por su lenguaje cercano y simple.

La cuestión de la técnica corporal —que es central en la construcción de lo circense—, aparece como un elemento de diferenciación entre lo tradicional y lo contemporáneo. Los artistas colocan la destreza técnica como factor distintivo del circo tradicional, ya que la superación de trucos o figuras cada vez más difíciles y arriesgadas se eleva como su *leitmotiv*. Para las apuestas contemporáneas, en cambio, la destreza técnica sigue siendo fundamental pero se la coloca en el lugar de *medio*, en función de una finalidad externa, llámese obra, narrativa, texto o lenguaje expresivo. El valor positivo dependerá de que se la ubique en un lugar de medio para otros fines: un medio necesario de ser automatizado, olvidado, para no interferir con la atención que requiere la relación con el público en el momento de estar en escena. El aprendizaje técnico implica un potencial ambiguo: de domesticación y liberación al mismo tiempo. La técnica implica el ingreso a un código gestual determinado, muchas veces estereotipado, pero solo a partir del conocimiento implicado en ella se está ante la posibilidad de la construcción artística. Solo a través del aprendizaje técnico los artistas pueden abrir, ampliar sus posibilidades expresivas y creativas. Podemos decir que técnica y expresión no son los extremos de una balanza sino que son procesos yuxtapuestos. Y que en su tensión se constituye el proceso artístico, el sentido de la obra de arte en general.

Durante la última década se viene realizando un trabajo constante por parte de varios colectivos que mediante esfuerzos cotidianos contribuyen a dar visibilidad al campo y a generar acciones que permitan la formación artística. La primera generación que vuelve a situar este arte ocupa el lugar de abrir espacios para nuevos allegados, espacios de formación, de actuación, de producción y de gestión con otros actores e instituciones. Esto también se ha hecho posible por un proceso de sedentarización del circo contemporáneo que ha impactado en el crecimiento de los espacios destinados al aprendizaje, la investigación, creación y exhibición en la ciudad. Este proceso cotidiano se retroalimenta con acontecimientos puntuales de gran impacto (por ejemplo, importantes espectáculos extranjeros traídos por las más grandes salas del país, o el reciente FIC —I.º Festival internacional de circo de Montevideo, realizado en setiembre de 2014), que se posicionan como hitos que marcan el crecimiento y el posicionamiento del circo en la ciudad. Este crecimiento puede constatarse a su vez por el relacionamiento que se va generando con ámbitos culturales y educativos de la órbita estatal, donde ha pasado a ser un área específica destinataria de fondos públicos de apoyo a

las artes y ha sido incorporada como contenido dentro del área expresiva de los programas de educación física de la escuela primaria del país.

Quedan planteadas algunas tensiones compartidas con muchas otras esferas de nuestra cultura contemporánea en lo que refiere a la creciente heteronomía en la relación del arte y el mercado en el proceso de mercantilización de la cultura. Situación que podría implicar un riesgo de empobrecimiento de la calidad de las obras debido a la pérdida de procesos de investigación y creación.

Queda por ver cómo se continúa este proceso a partir de este nuevo escenario. El impulso inicial está dado. Van casi dos décadas de trabajo, de esfuerzos por dejar esta disciplina artística planteada en la ciudad y de comenzar a hacerla dialogar con el resto de las artes escénicas establecidas. Será interesante continuar analizando los caminos por recorrer. Hay ciertas tensiones planteadas en este sentido que, sin prestarse a posiciones dicotómicas, delinean la práctica de forma distinta: la autogestión y el vínculo con el Estado, la inmersión en procesos de investigación y el trabajo a demanda del mercado laboral, la investigación teórica sobre diversos objetos que el arte circense habilita y la dimensión de ella únicamente como práctica de conocimientos técnicos.

Como expresara una de las integrantes de este proyecto: (casi) todo está por hacerse.



Fuente: Gabriel Rousserie

Bibliografía

- Administración Nacional de Educación Pública. Programa de Educación Inicial y Primaria [en línea]. Consejo de Educación Inicial y Primaria: Montevideo, 2008. Disponible en <http://www.cep.edu.uy/archivos/programescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf>. Acceso: abril de 2015.
- ADORNO, Theodor. *Estética*. 1958/9. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013.
- *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- y HORKHEIMER, Max. «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas». En *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- ALBINO, Beatriz y VAZ Alexandre. *Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso*. En: 9.º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias Departamento de Educación Física, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Sitio web: <<http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>>, La Plata, 13 al 17 de junio de 2011 - ISSN 1853-7316 6.
- ALONSO, Virginia. «¿Nuevas perspectivas para el cuerpo en la escuela? Reflexiones a partir de la incorporación del circo en la educación física escolar uruguaya». En: REDONDO, P. y MARTINIS, P. *Inventar lo (im)posible. Experiencias pedagógicas entre dos orillas*. Buenos Aires: La Crujía ediciones, 2015.
- y BARLOCCO, Adriana. *Encastres: propuestas para una escuela en juego*. Coordinación Técnica del Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP) y el Ministerio de Desarrollo Social (Mides), 2013. Disponible en: <http://www.ceip.edu.uy/documentos/2013/prensaprimaria/2015/encastres_circo.pdf>. Acceso: marzo de 2015.
- AMÉNDOLA, Giandoménico. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ASTORI, Danilo. «Cultura y desarrollo económico». En: *Cultura y desarrollo. El espacio de la cultura en el quehacer del Estado*. Montevideo: Dirección Nacional de Cultura, 2009.
- BADIOU, Alain. *Quince tesis sobre el arte contemporáneo*. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH82d2/d5babb35.dir/r41_05nota.pdf>. Acceso: setiembre de 2013.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BEHARES, Luis Ernesto. *Saber y terror de la enseñanza*. Montevideo: Psicolibros Waslala, 2010.
- «Enseñanza-aprendizaje revisitados. Un análisis de la fantasía didáctica». En: BEHARES, L. (Dir.) *Didáctica mínima. Los acontecimientos del saber*. Montevideo: Psicolibros Waslala, 2004, pp. 11-30.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. San Pablo: UNESP, 2003.
- *O circo «civilizado»*. Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), em Atlanta, Georgia (EUA), 2002. Disponible en: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf>>. Acceso: setiembre de 2013.

- BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.
- *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002.
- «El interés del sociólogo», en *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI editores, 1998.
- «¿Y quién creó a los creadores?», en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- CASSOLI, Tiago. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais*. Tese de Mestrado em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006. Disponible en: <http://www.fio.edu.br/psicologia/publicacoes/artigos/perigo_ruas.pdf>. Acceso: marzo de 2014.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica, 2008.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Transiciones, 1999.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses. Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Tesis de Doctorado, 1993.
- DUNNING, Eric y ELÍAS Norbert. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física*. Campinas, SP: [s.n.], 2007.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- ELÍAS Norbert y DUNNING Eric. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France: 1978-1979. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GALIMBERTI, Umberto. *Técnica e natureza: a inversão de uma relação*. Socitec e-prints: Florianópolis. Jan-Jun, v. 1, n. 1, pp. 3-13, 2005.
- (2003) «Psiche e techne. O ser humano na idade da técnica». Traducción portuguesa: Selvino J. Assman. En: *Interthesis*, PPGICH, UFSC Octubre, 2004. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/641/10772>>. Acceso: abril 2014.
- GONÇALVES, Michelle, TURELLI, Fabiana y VAZ Alexandre. «Corpos, dores, subjetivações: notas de pesquisa no esporte, na luta, no balé». Em: *Movimento*. Porto Alegre, v. 18, n. 03, p. 141-158, jul/set de 2012.
- GONZALEZ URTIAGA, *El triste arte de hacer réir*. Montevideo: Organización Nacional Pro Laboral, 2005.
- (2003) *El circo criollo en el Uruguay: Sus artistas, su repertorio, y su vocabulario*. Montevideo: Organización Nacional Pro Laboral.
- GRANDONI, Jorge. *Clowns: saltando charcos de la tristeza* (Compilación y entrevistas). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- GUBER, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. «La pregunta por la técnica». En HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 9-37, 1994.

- HUDSON, Juan Pablo. «Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión». En: *Revista Mexicana de Sociología*. 72, núm. 4 (octubre-diciembre): 571-597. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. México, D. F., 2010. Disponible en: <<http://www.ejournal.unam.mx/rms/2010-4/RMSO10000403.pdf>>. Acceso: enero de 2015.
- INFANTINO, Julieta. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral en antropología. Buenos Aires: Departamento de Ciencias Antropológicas, 2011a. Disponible en: <[http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3530/Cultura,%20J%C3%B3venes%20y%20Pol%C3%ADticas%20en%20disputa.%20Tesis%20Infantino.%20Final%20\(1\).pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3530/Cultura,%20J%C3%B3venes%20y%20Pol%C3%ADticas%20en%20disputa.%20Tesis%20Infantino.%20Final%20(1).pdf)>. Acceso: noviembre de 2013.
- «Artes entre políticas culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires». En: *Revista Nómadas* n.º 34, abril de 2011b, Universidad de Colombia. Disponible en: <http://www.ucentral.edu.co/images/stories/iesco/revista_nomadas/34/nomadas_34_1_i_arte_entre_politicas_culturales_e_intervenciones.pdf>. Acceso: setiembre de 2013.
- «Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses». En: *Cuadernos de Antropología Social* n.º 34, pp. 141-163, (2011c). FFyL: UBA, ISSN 0327-3776.
- *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura, CD 1. Buenos Aires: Departamento de Ciencias Antropológicas, FFyL, Universidad de Buenos Aires. 1.ª ed. 2005 [2007].
- JANDO, Dominique. *The Circus 1870-1950*. Taschen, 2008.
- JARA, Jesús. *Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones*. Buenos Aires: Novedades Educativas, 2000.
- KROPPF, Laura. Apuntes conceptuales para una antropología de la edad. *Avá*, Posadas, n.º 16, jul. 2010. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942010000100009&lng=es&nrm=iso>. Acceso: 17 diciembre de 2013.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península, 1986.
- MARCUSE, Herbert. *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.
- MORENO, Inés. *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Montevideo: Biblioteca plural, 2013.
- ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1977. Disponible en: <http://francescllorens.files.wordpress.com/2013/02/ortega_meditacion_tecnica.pdf>. Acceso: diciembre de 2013.
- PALOMINO, Héctor. «Las experiencias actuales de autogestión en Argentina. Entre la informalidad y la economía social». En: *Nueva Sociedad: El trabajo entre la exclusión y el mercado*. n.º 184 marzo-abril, 2003. Disponible en: <http://www.tau.org.ar/upload/89f0c2b656ca02ff45ef61a4f2e5bf24/Autogestion_20en_20Argentina_2.pdf>. Acceso: noviembre de 2014.
- PONCE DE LEÓN, Facundo. *Daniele Finzi Pasca. Teatro de la caricia*. Montevideo: Ediciones FPH, 2009.
- RADAKOVICH, Rosario. *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Montevideo: Investigaciones en comunicación, 2011.

- RODRÍGUEZ GIMÉNEZ, Raumar. *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939)*. Tesis de maestría en Enseñanza Universitaria, Udelar, 2012. Disponible en: <http://posgrados.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_raumar_rodriguez.pdf>. Acceso: octubre de 2013.
- «Saber y conocimiento en la docencia universitaria». En: *Didáskomai*, n.º 1, pp. 83-92, 2010.
- SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. Campinas, SP, 1996.
- SCHMITT, Carl. *Teología política*. Madrid: Editorial Trotta, 2009. Disponible en: <<https://docs.google.com/file/d/0Bx8WKOILdExTNFBCcUtyRnFUc3FIekIzbUIVcXRsdw/edit>>. Acceso: marzo de 2013.
- SOARES, Carmen. «O Espetáculo do Corpo: Uma Leitura de Monstros e Acrobatas no Tempo». In: *VII Congresso Brasileiro de História da Educação Física, Esporte, Lazer e Dança*, 2000, Gramado. Memórias e Descobrimientos: 500 anos de História da Educação Física, Esporte, Lazer e Dança no Brasil. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Escola de Educação Física, 2000.
- VAZ, Alexandre. «Corporalidade e formação na obra de Theodor W. Adorno: questões para a reflexão crítica e para as práticas corporais». En: *Perspectiva*, v. 22, Especial de julho/diciembre. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catalina, pp. 21-49, 2004.
- WACQUANT, Loïc. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- (2005) «Mapear o campo artístico». En: *Sociología, Problemas y Prácticas*, n.º 48, Lisboa: CIES-ISCTE, pp. 117-123.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península, 2000.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Este libro indaga el circo desde una perspectiva antropológica, en su dinámica entre las artes escénicas del Uruguay, desde finales de los años noventa del siglo pasado, década que marca un proceso de crecimiento y consolidación de nuevas formas de hacer circo que llega hasta el presente. El trabajo etnográfico con los artistas permite analizar cuestiones económicas, culturales y políticas, como el valor del trabajo artístico, el apoyo institucional hacia el arte y la cultura, el prestigio social del circo o el perfil de los jóvenes que se dedican a esta disciplina. Queda planteado cómo el circo se coloca nuevamente en la escena, qué continuidades y rupturas se establecen con formas anteriores, qué significa ser artista de circo en el contexto uruguayo, cómo se aprenden estas técnicas complejas y qué particularidades hay allí donde el cuerpo se expone en una escena donde el riesgo es constitutivo.

ISBN: 978-9974-0-1552-4



9 789974 015524