

“El circo que hacemos hoy”:

posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina



“La que vuela: Andrea Silva. Abajo: Gota, Luciana Losada, Lucila Rocca, Mariana López Pésico”. Ensaio do espetáculo *Mamushka*. Companhia Circo Negro, 2016, fotografia (detalhe).

Julieta Infantino

Doutora em Ciências Antropológicas pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora do Departamento de Ciências Antropológicas da UBA. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2014. julietainfantino@gmail.com

“El circo que hacemos hoy”: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina

“The circus we do today”: possibilities, trajectories and limits in the resignification of circus art in Argentina

Julieta Infantino

RESUMEN

Diversos cambios históricos se sucedieron desde aquel circo, clasificado hoy como circo “tradicional”, que se reproducía de generación en generación y que se caracterizaba por su itinerancia. En estos procesos de transformación se disputan las maneras legítimas de hacer circo, que, en Argentina, así como en otros territorios, se caracterizan por una tensión dinámica entre la tradición y la innovación, entre el pasado, el presente y el futuro. Asimismo, dichos procesos involucran debates acerca de las clasificaciones de estilos/modalidades del género artístico – fundamentalmente entre el llamado circo tradicional, el nuevo circo, el circo contemporáneo –, así como en relación con el lugar que ocupan la técnica, el cuerpo, las proezas, el mensaje artístico y la creatividad/originalidad, generando tensiones en torno a las posibilidades y límites en los procesos de resignificación artística. Por consiguiente, el propósito de este trabajo es analizar los debates que se vienen desarrollando en torno a las posibilidades de resignificación del circo por lo menos desde las últimas tres décadas en Argentina. Para ello, trabajaré con fuentes históricas junto con los datos provenientes de los diferentes trabajos etnográficos que realicé junto a artistas circenses en las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE: circo; procesos de resignificación; tradición.

ABSTRACT

Various historical changes have taken place since that circus, currently classified as a “traditional” circus, which was reproduced from generation to generation and characterized by its itinerancy. In these transformation processes, legitimate ways of doing circus are disputed, which, in Argentina, as well as in other territories, are characterized by a dynamic tension between tradition and innovation, between the past, the present and the future. In addition, these processes involve debates about the classifications of the artistic genre style – fundamentally between the so-called traditional circus, the new circus, the contemporary circus –, as well as in relation to the place occupied by technique, body, artistic message and creativity, generating tensions around the possibilities and limits in the processes of artistic resignification. Therefore, the objective of this article is to analyse the debates around the possibilities of resignification of the circus that have been developing in at least the last three decades in Argentina. Historical sources will be used together with data from different ethnographic researches that I have been developing together with circus artists in the last decades.

KEYWORDS: circus; resignification processes; tradition.



El propósito de este trabajo es analizar los procesos de resignificación del circo como género artístico y atender a las tensiones que se desatan en torno a las clasificaciones de las diversas maneras de hacer circo que se desarrollan en los tiempos actuales. Asimismo, propongo analizar las disputas y/o acuerdos que estos procesos de resignificación fueron habilitando en las últimas décadas en Argentina para profundizar el análisis en el “circo actual”, “el circo que hacemos hoy”.

Comencé a trabajar con artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires en el año 1999 cuando era una joven estudiante de antropología. En artículos, tesis de grado y posgrado fui analizando diversos aspectos de esa formación cultural integrada por jóvenes artistas que no provenían de la histórica forma de reproducir estas artes transmitidas de generación en generación al interior de lo que muchos denominan como “tradición familiar circense”. El circo en Argentina fue un arte que, si bien tuvo períodos de gran esplendor y reconocimiento, a partir de los años 1960 ingresó en un proceso de retracción hasta que luego de la última dictadura militar (1976-1983) comenzó a resurgir. El proceso que se fue dando desde 1983 a 2011 en la ciudad de Buenos Aires fue el foco de estudio en mi tesis doctoral. Allí indagué en el resurgimiento del arte circense dando cuenta de los vínculos que establecieron las “nuevas” prácticas con la “tradición” circense, instaurando variantes genéricas que fueron seleccionando aspectos de aquella tradición y dejando otros de lado. Analicé los modos en los que los artistas fueron manipulando el género y las causas – contextuales, o sea, sociales, políticas, económicas, históricas, locales y globales – que motivaron estas resignificaciones, así como las disputas que generaron.¹ Ya pasaron varios años de aquellas definiciones en disputa, por lo cual hay nuevos procesos y nuevas búsquedas que intentaré analizar en este texto.

Uno de los ejes que trabajaré se vincula con analizar algunas de las tensiones, significaciones y complejidades que involucran las definiciones de las distintas maneras de hacer circo que, aún sin demasiado consenso, se usan y circulan en la arena contemporánea. Tal como argumenta Oliveira, uno de los problemas de las categorías de circo tradicional, nuevo circo o circo contemporáneo (que son las que más circulan y se usan para hablar de las maneras en que se viene resignificando el género artístico) es que muchas veces son utilizadas, tanto en el campo de estudios del circo como entre artistas y críticos, para referir a dimensiones de análisis diferentes:

A veces son usadas para definir la temporalidad de las producciones (siendo el circo tradicional el más antiguo, que se desplegó en su forma moderna a partir del final de siglo XVIII; el nuevo circo como aquel que se desarrolló especialmente en Europa a partir de los años 1980; y el contemporáneo o el que se practica a partir de los años 90). Otras veces se usan con referencia al espacio donde tienen lugar las presentacio-

¹ Ver INFANTINO, Julieta. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa: rácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis (Doctorado en Ciencias Antropológicas) – UBA, Buenos Aires, 2012.

nes (el tradicional/clásico es solo ese circo que sucede bajo la carpa de circo y los otros son los que ocurren en espacios alternativos). A veces son utilizadas para definir diferentes “estilos” de circo (el tradicional/clásico es el que generalmente se presenta como un espectáculo de números variables, sin la presencia de una sola línea narrativa; el nuevo como el que tiene la técnica pegada a una capa dramática más canónica, fundada en la representación y la narrativa; y el contemporáneo como el que tiene más afinidad con la representación y las formas teatrales no lineales).²

Más allá de los debates que se presentan en torno a estas diversas maneras de usar las categorías y las complejidades para definir la multiplicidad de formas, estilos y modos de hacer circo, lo cierto es que este arte en los tiempos actuales combina, mezcla y superpone prácticas y representaciones de todas estas diversas maneras de hacer circo y de recrear el género. Gerardo Hochman, artista y educador circense, lo plantea en estos términos, “conviven, como en la sociedad y en todas las artes, lxs tradicionalistas con los rupturistas, lxs conservadores con lxs innovadores, lxs puristas con lxs mixturadores, lxs clásicos con lxs modernos, lxs conformistas con lxs inquietos, lxs repetidores con lxs creativos”.³

No obstante, como he planteado en diversos trabajos, los distintos estilos o formas de hacer, producir y reproducir al género artístico circo que actualmente coexisten y se rotulan bajo las nociones de circo tradicional, nuevo, contemporáneo – y otras formas de nombrar que van apareciendo en el camino –, no lo hacen siempre de manera armoniosa. De hecho, analicé cómo la disputa por definir quién tiene el poder para manipular y actualizar el género artístico ha desatado intensos debates entre innovadores *vs.* tradicionalistas, si se me permite por ahora plantearlo en estos términos dicotómicos sencillos.⁴

Entonces, partiendo de lo expuesto hasta aquí propongo recorrer los debates acerca de las resignificaciones del circo del siguiente modo. En un primer apartado me interesa detenerme en la emergencia de la categoría circo tradicional. Mi propósito es justamente analizar cómo aquel circo que se definió como un género performático para finales del s. XVIII y que en todo su desarrollo mantuvo un gran carácter innovador, en los últimos treinta o cuarenta años pasó a ser clasificado como tradicional, estanco y no innovador.

² OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. *Repertório*, v. 23, n. 34, Salvador, 2020, p. 66 (mi traducción).

³ HOCHMAN, Gerardo. El lenguaje de las hazañas humanas. In: INFANTINO, Julieta, SÁEZ, Mariana e SCHWINDT SCIOLI, Clarisa (eds.). *Pedagogías circenses: experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem, 2021, p. 49. Mantengo el uso del lenguaje inclusivo en las citas que transcribo cuando allí es utilizado y no lo incorporo en este texto, aun acordando con su uso, para facilitar la lectura en ámbitos académicos internacionales.

⁴ Trabajé desde una perspectiva teórico-metodológica que retoma los aportes de Bajtín (Ver BAJTÍN, Mijail. El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI) y actualiza los estudios folklóricos en la que se propone pensar a los géneros – tanto primarios/orales/simples como complejos ya sea escritos, artísticos, mediáticos – como conjuntos convencionalizados de reglas y recursos estéticos, que, en la puesta en acto o *performance*, se manipulan. Cf. BAUMAN, Richard e BRIGGS, Charles. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, v. 11, Buenos Aires, 1996. Desde estos abordajes, el género, en mi caso el circo, se presenta como un conjunto de recursos comunicativo-expresivos nucleares o prototípicos –las diferentes técnicas o disciplinas acrobáticas, aéreas, de manipulación de objetos, de comicidad; la teatralidad; la musicalidad, entre otras – que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos, sino que se negocian y cambian según los contextos de uso. Ver INFANTINO, Julieta. El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha: Revista de Antropología*, v. 15, n. 2, Florianópolis, 2013, e *idem*, *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2014.

Propondré aquí atender a las disputas de poder que se desplegaron una vez que irrumpieron nuevos actores sociales en el mundo del circo, esto es, los jóvenes que no provenían de las familias circenses y que aprendieron este arte en escuelas y espacios de enseñanza que comenzaron a desarrollarse en los años 1980 post dictatoriales, en un principio en la ciudad de Buenos Aires y luego en todo el país.

Luego, estudiaré algunos de los debates que se dan hoy en el circo actual entre los diversos sujetos que lo recrean. Aquí me centraré en analizar las críticas a la proeza como foco de la narrativa circense, la valoración ambigua de la técnica y la cuestión de la creatividad y el mensaje artístico. Recuperaré mis trabajos de campo previos, así como un corpus actualizado conformado por entrevistas, foros y mesas de debate, textos reflexivos volcados en las redes sociales por los artistas con los que vengo trabajando y el diálogo con algunos aportes de literatura analítica del novedoso campo de estudios sobre circo.⁵

La definición del circo moderno y su transformación en “tradicional”

La definición del género artístico circo tal como lo conocemos hoy se vincula con la idea de invención/creación atribuida a Philip Astley, caballero inglés que en 1768 entrecruzó en un mismo espectáculo las destrezas ecuestres que eran una gran atracción en la Europa del s. XVIII, con artistas de ferias, saltimbanquis, funambulistas, acróbatas, adiestradores de animales, cómicos, entre otros.⁶ A partir de aquí comienza a estructurarse una modalidad performática definida como sucesión de números basados en destrezas, entremezclados con comicidad, con una apuesta hacia el riesgo y la transgresión de los límites humanos como eje estructurante de la performance. Esta definición que se centra en el “origen” del circo moderno, muchas veces suele simplificar los procesos de resignificación de las prácticas culturales, que más que absoluta invención, involucran procesos de mezclas y actualizaciones, tal como argumenta Erminia Silva, historiadora referente para los estudios de circo en Brasil.⁷ Justamente, lo que nos muestran las fuentes históricas relevadas por

⁵ Me gustaría plantear a modo de agradecimiento que gran parte de las actualizaciones reflexivas que compartiré aquí se despertaron nuevamente en mi gracias a algunas instancias interesantes de trabajo que desarrollé junto con los artistas. A lo largo de diversos momentos de mi trayectoria trabajé con distintas modalidades de construcción de los datos además del trabajo etnográfico; realicé asesorías, organicé charlas, foros, hice trabajos colaborativos, participé política y colectivamente junto a los artistas para demandar políticas públicas de fomento de las artes del circo en Argentina y, en los últimos dos años emprendí una nueva modalidad: la organización y edición de libros escritos por artistas circenses que, a lo largo de estos años se fueron también convirtiendo en académicos, investigadores, escritores. Así, algunos de los trabajos que cito corresponden a estos escritos y a tesis de grado y posgrado de los últimos cinco años de investigadores en el mundo del circo de Argentina, pero también de Brasil, Uruguay, Chile, México. Destaco estos diálogos porque ciertas cuestiones que había trabajado en mis investigaciones de grado y posgrado sin demasiados interlocutores, encontraron nuevos caminos a partir de estos intercambios.

⁶ Algunos autores argumentan que posiblemente aquellos actos que antes se congregaban en el “circo romano”, vagaron por separado durante los años que comprenden la desaparición de dicha modalidad de espectáculo y la aparición del circo moderno. Ver REVOLLEDO, Julio Cárdenas. *La fabulosa historia del circo en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

⁷ Ver SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, SILVA, Erminia e ABREU, Luis Alberto. *Respeitável público: o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, e LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*, Dissertação (Mestrado em Artes) – Unesp, São Paulo, 2015.

distintos historiadores es que todo lo que se unió en esa modalidad de espectáculo ya existía, y no solo en Europa, sino también en diversas culturas no occidentales.⁸

Ahora bien, aquel circo que se definió como moderno a partir de la “originalidad” atribuida a Astley de unir diversas prácticas existentes en una “nueva” modalidad performática, mantuvo a través de casi toda su historia un gran carácter innovador. Cabe destacar que esa búsqueda de innovación se consagró como marca de la industria del entretenimiento en los modelos norteamericanos y europeos durante el siglo XIX. Gillian Arrighi, investigadora australiana especializada en historia del circo, sostiene a través del estudio de los folletos y anuncios de los circos del siglo XIX, que dicha apelación a la novedad se evidenciaba en la valoración de las habilidades sobrehumanas de artistas que posteriormente se convirtieron en celebridades. Por lo tanto, era común buscar “actos más nuevos, más duros, más inteligentes, más extremos, más hermosos y técnicamente más complejos [...]. Las narrativas de ‘novedad’ y ‘por primera vez’ fueron intrínsecas a las declaraciones promocionales de los circos del largo siglo XIX”.⁹

No obstante, esa búsqueda también se erigió en una búsqueda a nivel de las performances y de lo que se podía contar desde las mismas. Lo que nos muestran las investigaciones históricas es que el circo ha sido un arte que permanentemente se redefinió, se reinventó e innovó incorporando, mucho antes que lo hiciera el circo nuevo o contemporáneo, diversos tipos de innovaciones; desde la invención de nuevos aparatos para realizar destrezas hasta la incorporación y cruce con otros lenguajes artísticos – danza, música, teatro – así como la incorporación de innovaciones tecnológicas. Por ejemplo, para Silva y Lopes, el circo de Brasil que analizan, históricamente se caracterizó por desplegar los más variados diálogos con movimientos culturales, sociales y artísticos de Brasil y del mundo. Los autores sostienen a través del ejemplo de la pantomima acuática del Circo Pery, escenificada en el Teatro São Pedro de Alcântara en 1898, como muchas de las apreciaciones de la “novedad” atribuidas a las últimas décadas y a la renovación del circo europeo o canadiense, existían en nuestros territorios mucho antes que se dieran en el Cirque du Soleil, circo al que se le atribuye internacionalmente la autoría de la renovación circense.¹⁰

En una línea similar trabajé para el caso argentino, a partir de las fuentes históricas en relación a las innovaciones performáticas que implicó la creación del formato escénico de primera y segunda parte del circo criollo y la



⁸ “En la historia del circo mundial cada acto circense ha tenido un proceso histórico peculiar, así tenemos algunos vestigios de pinturas con figuras acrobáticas circenses en Cnosos, la Isla de Creta 2400 años a.C., malabares e ilusionismo entre los egipcios 2200 a.C., la presencia de funambulistas en la India y Grecia Antigua, números de equilibrio en Egipto y China 2000 años a.C. y siglos después en Roma. China posee registros de acciones circenses de más de cuatro mil años de antigüedad. [...] También las culturas mesoamericanas o precolombinas dejaron vestigios importantísimos de figuras e imágenes que hoy asociamos con el circo”. REVOLLEDO, Julio Cárdenas. 250 años del circo moderno en América Latina. Disponible en <<https://www.saberesdecirco.com/saberes/250-anos-del-circo-moderno-en-america-latina>>. Acceso en 5 dic. 2020.

⁹ ARRIGHI, Gillian. The circus and modernity: a commitment to ‘the newer’ and ‘the newest’. In: TAIT Peta e LAVERS Katie (eds.). *The circus studies reader*. London-New York: Routledge, 2016, p. 393.

¹⁰ Cf. SILVA, Erminia e LOPES, Daniel de Carvalho. A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX. *Ilinx: Revista do Lume*, v. 13, 2018.

incorporación/ diálogo del circo con los movimientos literarios – literatura popular criollista – de fines del s. XIX.¹¹ Así la mezcla en un mismo espectáculo de las historias de gauchos justicieros junto a la crítica sobre temas de actualidad de los payasos payadores acompañados de grandes despliegues escénicos e innovaciones tecnológicas – dobles o triples escenarios, rampas para entradas de animales, etc. – pueden pensarse como apuestas innovadoras que no distan tanto de lo que internacionalmente comienza a ser promovido como nuevo circo en los años 1980.

Podemos también pensar otros ejemplos en relación al mensaje crítico, comprometido o “político” que se presenta como búsqueda novedosa de muchos artistas contemporáneos. Quizás uno de los ejemplos más claros es el de la obra “Moscú se está quemando” encargada a Mayakovsky para el 25 aniversario de la revolución rusa. Traigo este ejemplo no solo porque nos sirve para pensar al circo como un arte que a lo largo de su historia se vinculó con temas de su época y con intereses políticos/críticos, sino también porque nos permite analizar algunos otros ejes que solemos pensar como exclusivos de las búsquedas narrativas y estéticas de la arena contemporánea. Comparto una descripción del espectáculo:

La obra movilizaba esencialmente técnicas pantomímicas como los vehículos para su retrato satírico de la Rusia Imperial; trabajando a través de canciones y de payasos (que representaban a los oficiales del zar y a la policía), una serie de cuadros (una inmensa pirámide representando la sociedad pre-revolucionaria con el zar en la cima y trabajadores encadenados en la base) y espectaculares trucos circenses (un trabajador se balancea de un trapecio a otro, lanzando panfletos mientras la policía lo persigue) [...]. La estructura narrativa convencional de las pantomimas circenses se reemplazó por un estilo de montaje en el cual la yuxtaposición de los números se combina con el uso de proyecciones cinematográficas.¹²

La descripción de la obra no solo nos muestra el cruce entre las destrezas/técnicas circenses con la comunicación de un “mensaje” político, sino también el uso de recursos narrativos que suelen pensarse como novedosos en tiempos “contemporáneos”, por ejemplo, en torno a la hibridación/cruce/mezcla con otros lenguajes artísticos o la unidad estética narrativa en la puesta en escena.

Podría seguir mencionando ejemplos de diversas latitudes y temporalidades en las que el circo se fue resignificando e incorporando innovaciones, pero más bien me interesa plantear la siguiente pregunta: ¿qué pasó en el proceso histórico para que el carácter permanentemente innovador del circo ingresara en cierta crisis? ¿Ese circo llamado hoy tradicional dejó de innovar? Si así fuera y pudiera generalizarse a todos los circos “tradicionales”, ¿cuáles son los motivos – históricos, políticos, sociales, económicos – para que esto haya sucedido?

¹¹ Ver CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1969, PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993, INFANTINO, Julieta. *El circo de Buenos Aires y sus prácticas op. cit.*, e *idem*, The criollo circus (circus theatre) in Argentina: the emergence of a unique circus form in connection with the consolidation of the Argentine nation state. In: ARRIGHI, Gillian e Jim DAVIS (eds.). *The Cambridge companion to the circus*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹² STODDART, Helen. *Aethhetics*. In: TAIT, Peta e LAVERS, Katie (eds.), *op. cit.*, p. 19.

Tal como sostuve en mis investigaciones o como argumentan diversos especialistas en el campo de estudios sobre el circo, lo verdaderamente novedoso en este proceso histórico de resignificación del arte circense no debe buscarse tanto en las estéticas, las poéticas, el acento en la técnica o en el mensaje, la narrativa o la dramaturgia sino más bien en la irrupción de nuevos sujetos sociales que ingresaron al “mundo del circo” a partir de la apertura de la enseñanza de estos saberes otrora exclusivos para las “familias circenses”.¹³

La renovación “contemporánea” del circo se vinculó, tanto en Argentina como en otros países occidentales, a la apertura de la enseñanza de estos saberes por fuera de la tradicional manera de reproducirlos que era dentro de las familias de circo. Hasta la apertura generalizada de las escuelas de circo para fines de los años 1970 y principios de la década de 1980, esos saberes circenses se transmitían de generación en generación al interior de lo que, por ejemplo, los hermanos Videla, maestros creadores de la primera escuela de circo en Argentina, pensaban como “un modo de vida”.¹⁴ Ese modo de vida vinculado a la itinerancia es lo que entró en crisis a escala global, aunque con particularidades en distintos países. Esos circos que eran grandes compañías, con grandes *troupes* y espectáculos, con carpas con capacidad para 2000 o 3000 espectadores, se enfrentaron con dificultades económicas al tener que montar sus carpas en espacios cada vez más alejados de los cascos urbanos. Y eso repercutió en la calidad y cantidad de circos. Tal como narra Oscar Videla acerca de los años 1980 en los que decidieron abrir la Escuela de Circo Criollo: “empezamos a ver que los circos ya no tenían más artistas. El que había tenido suerte se había ido a Europa o a Estados Unidos. Y ahí decidimos abrir la Escuela para incorporar sangre nueva”.¹⁵

Entonces, el hecho realmente novedoso para la historia reciente del circo fue justamente el surgimiento de las escuelas de circo. Fue este hecho lo que modificó el lenguaje circense en diversas latitudes a nivel global, al incorporar a nuevos sujetos sociales al aprendizaje de ese “modo de vida” y de esos saberes. Rodrigo Matheus, artista e investigador de Brasil sostiene que fue esa apertura de la enseñanza – que en su país sucedió en la misma época que en Argentina – la que influyó a su vez los usos y significaciones de ese lenguaje artístico. Los espacios formativos comenzaron a habilitar el ingreso de artistas con otras historias, otras formaciones y otros modos de pensar el arte circense que comenzaron a generar tensiones entre “nuevos” y “viejos”, entre la innovación y la tradición.¹⁶

En un punto, los debates que se fueron dando se rodearon de cierta representación esencialista de la noción de tradición como algo inmutable y estanco para caracterizar al circo como “tradicional” y atribuirle la exclusividad

¹³ Ver SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. *Palco Giratório*. Rio de Janeiro: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas, 2011, BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, ONTAÑÓN BARRAGAN, Teresa y SILVA, Erminia. *Circo: horizontes educativos*. Campinas: Autores Associados, 2016, e MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unesp, São Paulo, 2016.

¹⁴ Si bien la enseñanza de circo por fuera de la tradición familiar se generaliza en este contexto en diversas partes del mundo, cabe destacar que Rusia había iniciado la institucionalización de la formación en artes del circo mucho antes, específicamente en 1927 cuando inauguró en Moscú la primera escuela de formación en circo.

¹⁵ Entrevista a Oscar Videla, artista de tercera generación familiar de circo y maestro circense, 2008.

¹⁶ Ver MATHEUS, Rodrigo, *op. cit.*

de la innovación a los “nuevos”. Así, se fue naturalizando cierta representación – extendida frecuentemente entre artistas y público en general – que adjudica la idea de innovación sólo en términos estéticos/estilísticos al nuevo circo o al circo contemporáneo, catalogando en paralelo al circo tradicional como estático, conservacionista. Dicha representación suma la idea de que la fidelidad a la tradición, la no innovación, siempre ha sido una característica de ese circo, negando procesos de innovación en las estructuraciones performáticas, en las dramaturgias, en los espacios de circulación y las modalidades de reproducción artística que se sucedieron desde fines del siglo XVIII cuando “nace” el circo moderno.¹⁷

Lo interesante es entonces pensar que hubo algo que sucedió sobre todo a partir de los años 1980 en Argentina – pero que puede analizarse también para otros países – que hizo que esa característica de búsqueda permanente de innovación que había definido al circo se fuera diluyendo al tiempo que aquellos protagonistas de ese circo innovador se erigieron como guardianes de la tradición. Y ese algo se vincula justamente con disputas de poder. La apertura de la enseñanza del circo a nuevos sujetos sociales fue realmente una innovación que implicó grandes movimientos y cambios. Esos nuevos sujetos traían otros saberes, provenían de otras trayectorias de vida y también de otros sectores sociales; eran jóvenes urbanos de clase media, artistas que venían del teatro, de la danza y que se acercaban al circo como otro saber que podían aprehender e incorporar a sus performances. En este proceso se generaron resignificaciones, intercambios, flujos, pero también mucha disputa de poder por quién tenía la legitimidad y autoridad sobre el género artístico.

Estos procesos desataron mecanismos de distinción en los que algunos artistas intentaron defender su espacio de autoridad manteniendo su legitimidad en torno al resguardo de la tradición. Por consiguiente, se estableció cierta fidelidad hacia las convenciones del género que en algún momento histórico se fijaron como circo: esa performance definida por la sucesión de números basados en destrezas, entremezclados con comicidad, con una apuesta hacia el riesgo, la proeza y la transgresión de los límites humanos como eje estructurante de la narrativa.

En este sentido, podríamos decir que cuando aparecieron los “renovadores” también emergieron los “tradicionalistas”; antes había solo circo y cirqueros. Considero entonces de central importancia resaltar que para entender las renovaciones artísticas del circo – y por supuesto de cualquier arte – debemos alejarnos de miradas simplificadoras y comprender justamente estas cuestiones como procesos, que involucran tensiones que no solo se dirimen en el terreno estético, sino que se vinculan con disputas económicas, políticas, simbólicas. Fue en esta línea que analicé los procesos de resurgimiento y resignificación del circo que se dieron en Argentina a partir de los años 1980 post dictatoriales, buscando comprender las prácticas de estos “nuevos” artistas en tanto actores sociales que podían retomar y resignificar un género artístico, dotarlo de nuevos significados, manipularlo y a través de esos procesos, generar adscripciones identitarias, alteridades y disputas.

¹⁷ SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar, *op. cit.*

Tal como señalé en la introducción de este trabajo, ya pasaron varios años de los procesos que analicé y comienzan a aparecer nuevos aspectos, nuevas generaciones de artistas que abren nuevos ejes de debate y/o reinstalan viejos. Propongo entonces analizar en el próximo apartado las discusiones que rodean a las posibilidades de renovación del circo “que hacemos hoy”, tal como lo definió una artista en una charla que tomaré como fuente para el análisis.

“Circo actual”, “circo presente” o el “circo que hacemos hoy”: la búsqueda de identidad trascendiendo las clasificaciones

Gran parte de las búsquedas creativas por renovar al circo en años recientes se vincula con el planteo de que la técnica – o sea el dominio del propio cuerpo entrenado para realizar proezas – no puede considerarse el foco del mensaje artístico. Cabe destacar que esta cuestión ya se debatía en contextos precedentes, pero adquirió ciertas particularidades en los últimos años. Uno de los argumentos en los que se basa esta cuestión se relaciona con lo que esa focalización en la técnica históricamente comunicó, en tanto la performance centrada en el truco también estaría reproduciendo de manera acrítica ciertos valores como la supremacía de la humanidad sobre la naturaleza, o el cuerpo como instrumento entrenado/domesticado, que forjaron la “creación” o emergencia del denominado “circo moderno” o “tradicional”. Este argumento crítico circula en los mundos del circo local al tiempo que dialoga con ciertos debates que se vienen dando a nivel internacional. Por ejemplo, Bauke Lievens, artista e investigadora belga en su primera carta abierta al circo, titulada “La necesidad de redefinirse” de 2015, argumenta:

Durante la mayor parte de su historia, el circo se ocupó casi en su totalidad de la habilidad y la técnica y, por tanto, de la forma. Esto no significa que no tuviera contenido: en el circo tradicional, el dominio de técnicas peligrosas y exigentes físicamente y la domesticación de animales salvajes pueden verse como expresiones de una creencia en la supremacía de la humanidad sobre la naturaleza y sobre las fuerzas naturales como la gravedad. [...] [Hoy], el dominio de la habilidad técnica (la forma) expresa esa visión antigua y tradicional del Hombre y del mundo en general. Lo que presentamos en el escenario son héroes y heroínas, a menudo sin ninguna crítica o ironía, de una manera anacrónica e inverosímil en el contexto de nuestras experiencias posmodernas, meta-modernas o incluso post-humanas del mundo que nos rodea.¹⁸

Interesante crítica al anacronismo de la focalización en la proeza como eje de la narrativa circense. Ahora bien, este llamado a la necesidad de redefi-

¹⁸ Lievens desarrolla un proyecto de producción y difusión de cartas públicas difundidas vía internet que invitan a los artistas circenses actuales a reflexionar sobre sus prácticas. El proyecto fue realizado junto a Quintijn Ketels y Sebastian Kann. Ver LIEVENS, Bauke. First open letter to the circus: the need to redefine. *Etcétera*, n. 142, dic. 2015. Disponible en <<http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine>>. Acceso en 1 nov. 2020, LIEVENS, Bauke. Second open letter to the circus: the myth called circus. *Etcétera*, n. 146, sep. 2016. Disponible en <<http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus>>. Acceso en 1 nov. 2020, e KANN, Sebastian. Third open letter to the circus: who gets to build the future? *Etcétera*, n. 152, mar. 2018. Disponible en <<https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus>>. Acceso en 1 nov. 2020. Agradezco a Carolina Oliveira quién permitió que me acercé a este material de análisis y recomendando sus trabajos en los que también recupera y analiza estos documentos. Ver OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, *op. cit.*

nirse ¿no estaría transmitiendo una visión un tanto esquemática de las potencialidades ambiguas del lenguaje circense? Considero que hay algo que se vincula con la estructuración performática de ese circo luego catalogado como tradicional que muchas veces se está dejando de lado en este tipo de apreciaciones. Si el circo se define en ese contexto de época reforzando los valores, narrativas e imaginarios de esos tiempos modernos, también lo hizo a partir de una mezcla con elementos de contextos previos, como mencionamos en el apartado anterior.

La particularidad de la estructuración performática episódica centrada en el “número” circense – ya sea de destrezas ecuestres, o de malabares, acrobacias, equilibrios, etc. basados en la proeza/destreza de los cuerpos entrenados – combinada con la comicidad popular y lo grotesco, permitió la conjunción en un mismo espectáculo de narrativas modernizadoras junto con otras asociadas a aquella cultura cómica popular que Mijaíl Bajtín estudia como inversión carnavalesca o subversión del oscurantismo medieval.¹⁹ En definitiva, en el circo aquellos cuerpos entrenados, eficientes y “modernos” que transmitían dominio de la naturaleza, progreso y superioridad, coexistieron con otros cuerpos: los cuerpos festivos, populares e ilegítimos de los payasos, los freaks, los contorsionistas; cuerpos viajeros/ambulantes que itineraban de pueblo en pueblo y que en cierta medida “resistían” las narrativas modernizadoras.

Por diversos motivos que exceden este trabajo, el circo fue atravesando un proceso en el que se fue desplegando un mayor acento en la destreza y en la proeza al tiempo que se atenuaban aquellos elementos premodernos, desde la exhibición de freaks y rarezas a la domesticación de animales. Ese acento en la “perfección” técnica también se asoció a paradigmas de belleza inspirados “en dioses, semidioses, héroes o súper héroes, en la adoración de la belleza helénica inmaculada, simétrica y poderosa, o en la fragilidad de lo etéreo y puro”.²⁰

No obstante, en el contexto argentino, muchxs de lxs artistas que se fueron acercando al circo desde los años 1980 post dictatoriales, lo hicieron asociando sus prácticas con referencias de sentido que retomaban no tanto aquellos significantes de belleza, pureza o perfección sino más bien aquellos vinculados a lo grotesco, lo crítico, lo transgresor. Aquí, la búsqueda de un acto comunicativo provocador que trascendiera la “técnica”, que se consolida en el país en los años 1990, se resolvía en cierta medida a partir de la ocupación del espacio público, con espectáculos de circo callejero “a la gorra” – estrategia de

¹⁹ Bajtín analiza esa cultura popular de la Edad Media – de la que el carnaval podría ser considerada la festividad mayor – como inversión de “lo establecido”, como cultura de subversión y oposición a “la cultura oficial”. Para Bajtín el carnaval instauraba un período de licencia donde solía circular un tipo particular de comunicación relacionada con la lógica de las cosas al revés, con la permutación de lo alto y lo bajo, con las parodias, inversiones, degradaciones y bufonadas. Ese realismo grotesco conlleva a su vez la construcción de una corporalidad donde se exageran las protuberancias, las panzas, las risas, las curvas y todo lo que parezca excesivo y descomunal. Esos cuerpos grotescos aparecerán luego como deformes, monstruosos y peligrosos ante el requisito moderno de un cuerpo domesticado. Ver BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza, 1985. Analicé algunas ambigüedades que atraviesan la corporalidad circense en otros textos. Ver INFANTINO, Julieta. *Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: la ambigüedad en los cuerpos circenses. Runa: archivos para las ciencias del hombre*, v. 31, n. 1, Buenos Aires, 2010.

²⁰ HOCHMAN, Gerardo, *op. cit.*, p. 47.



cobro por el espectáculo a partir del aporte monetario voluntario de los espectadores –, con un fuerte discurso de democratización del arte. Un artista y pedagogo circense de la ciudad de Rosario se refiere a aquellos artistas con estas palabras: “Hijos de la generación diezmada por la dictadura, herederos de la tradición de artistas que reapropiaron el espacio público, a esta generación le es urgente salir, sobrevivir, gritar y burlarse de todo antes de que se acabe el mundo. Allí encuentran una alternativa que hace de la alegría una herramienta crítica, y a diferencia de la autodestrucción del cuerpo que provenía del punk, esta nueva generación lo recupera, y lo entrena como herramienta de expresión”.²¹

Podríamos decir que aquella resignificación del género circo tuvo una primer gran preocupación en relación al “mensaje” artístico; o sea, qué se podía comunicar más allá de la proeza que se había consolidado como eje central de las performances del llamado circo tradicional. Sin embargo, bastante de esa “búsqueda” por un arte que transmitiera “algo” más allá de ese mensaje asociado a la figura del superhéroe o superheroína que realiza proezas, se logró a través del enlace con un discurso popular, crítico y transgresor vinculado a la ocupación del espacio público: “en los 90 ir a hacer una función a la plaza era realmente un acto casi revolucionario de una disputa política de ir a ocupar un espacio público y el solo hecho de estar con un espectáculo ya significaba mucho sin importar tanto el contenido o la crítica interna de la función. [...] Creo que todo eso está medio naturalizado ya... ves un payaso en la calle, ves un espectáculo en la calle y la gente pasa y no se conmueve políticamente con eso”.²²

Algo de lo que empezó a emerger en años recientes en vínculo con un nuevo contexto de época y una nueva experiencia generacional, es justamente una nueva pregunta acerca de las posibilidades del lenguaje circense. Lo comparto desde un texto de un artista que lo plantea en estos términos:

En algún momento el circo apareció en nuestras vidas, nos enamoramos. Adicción, adrenalina, fraternidad, vivir al margen, entrenar, ver videos de YouTube, la primera convención, las noticias que llegan de otros continentes, [...] escuelas de circo, la que se fue y no volvió, viajar, el que nunca hizo escuela y tiene un estilo único, la plaza, la gorra, la variedad, la que la pegó en el Soleil, la vida paralela... Y seguimos entrenando... y aprendimos a dominar la técnica, e incorporamos un repertorio de proezas [...]. Pero una vez que dominamos el riesgo y desafiamos la gravedad, aparecieron nuevas preguntas, propias de nuestra subjetividad, de nuestra intimidad ¿estamos ahí solo para ejecutar actos extra cotidianos que el común denominador de los mortales no puede realizar? ¿nos interesa solamente las cualidades de belleza y espectacularidad intrínsecas a la técnica circense? ¿o tal vez, como comunicadores del arte necesitamos hablar de algo más? ¿para hablar de ese “algo más” alcanza solamente con la técnica de circo? de ahí nace la búsqueda que propone “El Truco Que Te Parió” de asumirnos como comunicadores artísticos, como bichos de escena con una capacidad de afectar, transmitir y comunicar a quienes estén dispuestos a vivenciar el ritual del espectáculo.²³

²¹ TENDELA, Pablo. Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario: una aventura pedagógica. In: INFANTINO, Julieta, SÁEZ, Mariana e SCHWINDT SCIOLI, Clarisa (eds.) *Pedagogías circenses*, op. cit., p. 66.

²² Artista callejero circense en Festival Payasadas, Rosario, 2017.

²³ Tomi Soko, artista circense. Publicación de Facebook acompañando la promoción del taller, 20 feb. 2020.

Esta narrativa nos muestra como esa exploración y necesidad creativa de renovación del arte circense comienza a abrir nuevos caminos una vez que la “potencia revolucionaria” de ocupación del espacio callejero y de recuperación de lo denostado se fue agotando o, al menos, naturalizando. Precisamente en el 4º Festival Internacional de Circo Independiente (Fici-2018) se realizó un conversatorio titulado “La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico”, que abordó algunas de estas cuestiones.²⁴ Comparto fragmentos de los intercambios entre los artistas/panelistas:

Artista 1: A mí me cuesta mucho esta cuestión de la clasificación. Siempre que escribo la sinopsis del laboratorio que organizo digo experimentación física, a veces digo teatro acrobático, a veces nuevo circo, a veces circo contemporáneo, o sea, siempre que uno nombra es un poquito etiqueta... Pero lo que yo siento mucho en este momento, o sea como intérprete y como docente es que hay una energía de libertad, de búsqueda y ahí es donde empieza a aparecer la fusión, la dramaturgia y como que me interesa cómo empieza a aparecer el mundo de lo que cada uno es [...].

Artista 2: Para mí la pregunta también es qué es lo que hace que el circo sea circo y que es lo que caracteriza al lenguaje hoy. Porque la clasificación de contemporáneo también ya queda vieja, no sé qué es lo contemporáneo, sino más bien el circo de hoy, el que hacemos hoy.

Artista 1: Yo creo que hay mucha hambre de encontrar una fusión, un eje entre algo de lo super poderoso que tiene el circo, algo de lo técnico, de lo impresionante, de lo efectista y el humano metafórico, vulnerable, sensible. O sea, no tener que pelearse con el circo para uno estar en escena y ser un ser sensible... o sea, no dejar la técnica de lado para eso, sino más bien buscar ese big bang en el medio.

Artista 3: que busca más allá de la técnica e intenta dejar un mensaje, ¿esa sería la característica [del circo de hoy]? Que ya no es solo la técnica sino también el mensaje, el dibujo, hacia donde te hace pensar. [...] También creo que se suavizó, que cada vez se va más lightificando, o sea en busca de la poesía y de... Por ejemplo, lo que nosotros teníamos como referencias en un principio era el Archaos, o la Fura dels Baus en sus primeras épocas [...]. Nada que ver con el Soleil, no era por donde nosotros queríamos ir. Lo nuestro era más punki, más trash, más la búsqueda del rescate, de trabajar con recuperación... después se hizo todo más prolijo y vamos a vestuarista y hay que escribir el mensaje que tiene que dar.

Artista 4: No hay una sola barrera que hay que romper. Porque quizás después de la dictadura fue ganar un espacio, después qué hacer con ese espacio y te formaste en la técnica y después qué hacer con esa técnica. Siempre querés seguir creciendo, es una búsqueda que se amplía de un techo que llega a su límite y después lo querés traspasar.²⁵

²⁴ Participé en esta charla en calidad de moderadora junto a dos colectivos de artistas locales (Circo Abierto y Proyecto Migra) con los que la organizamos. El tema surgió en reuniones colectivas como una “necesidad de la comunidad circense”. Lo que se debatió en este encuentro viene siendo materia de intercambio en muchos espacios y cada vez con más frecuencia. De hecho, esta fue una de las temáticas que recorrió gran parte de la producción virtual que se realizó a partir de la pandemia provocada por el coronavirus desde 2020. Uno de los aspectos paradójicamente interesantes de la virtualización de la vida a la que nos obligó la pandemia y las medidas de aislamiento, se vinculó con un auge de proyectos reflexivos que desplegaron los artistas tales como podcasts, entrevistas de artistas a artistas, conversatorios y mesas de debate virtuales. Recomiendo especialmente dos de estos espacios: los Conversatorios circenses. Directores de circo, realizados por el artista argentino Martín Elcaro (disponible en <<http://www.circoabierto.com.ar/2020/10/lanzamientos-conversatorios-circenses.html?m=1>>.) y Hablemos de circo, espacio virtual de diálogo y reflexión, plataforma desarrollada por artistas latinoamericanos a partir de la pandemia (disponible en <<https://hablemosdecirco.wixsite.com/hablemosdecirco>>).

²⁵ Conversatorio La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico, 4º Festival Internacional de Circo Independiente (Fici), Buenos Aires, nov. 2018.

La conversación citada nos muestra que esa preocupación por el mensaje más allá de la técnica, pero sin dejar la técnica de lado, es algo de lo que caracteriza al circo actual. También nos muestra las contradicciones que los propios artistas experimentan frente a las “categorías/etiquetas”. Y finalmente, tal como ya señalé, nos muestra cómo estas búsquedas no son nuevas y adquieren aristas diferentes a las que adquirieron en otros contextos epocales. Si pensamos junto a Nelly Richard que lo político y lo crítico en el arte se definen en acto y en situación, o sea, son contextuales y coyunturales, podemos entonces pensar que dicha politicidad no será la misma en distintos contextos tanto territoriales como de época. “Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra [o la práctica artística] para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado”.²⁶

Entonces no es casual que las búsquedas creativas de renovación del circo de los años 1990 hayan transitado ciertas estéticas, poéticas y politicidades mientras hoy nos encontramos ante otros rumbos con apuestas estéticas que podrían evaluarse como “más light” o también propuestas radicalizadas hacia otras temáticas – por ejemplo, violencias de género, feminismos, disidencias que se encontraban ausentes en el circo de los años 1990 –, o hasta puestas en escena donde los cuerpos tematizan la debilidad ante la exigencia física, el riesgo y la posibilidad del error en el circo.

Considero que son las búsquedas en ese espacio del “medio” entre técnica y creatividad, las que fueron generando apuestas que en las últimas décadas implicaron una gran variedad de caminos posibles. De esas búsquedas algunas fueron y serán más teatrales, otras más físicas, otras más plásticas, otras más transgresoras y críticas, otras más poéticas, otras más *light*. Ahora bien, esta variedad de caminos posibles coloca como ámbito de reflexividad la pregunta por la especificidad. Aun cuando en tiempos contemporáneos nos enfrentemos a cierto “permiso” para las mezclas y las fronteras genéricas difusas, hay algo vinculado a lo específico del circo en relación a la técnica, el riesgo y la proeza que sigue estando en el centro de la escena para pensar al circo y sus posibilidades de resignificación.

En la charla citada con anterioridad la reflexión continuó en torno a preguntarse por la especificidad del circo, “qué es lo que hace que el circo sea circo y que es lo que caracteriza al lenguaje hoy”:

Artista 2: la cuestión de la técnica. El vínculo con el elemento, ya sea el piso, el aire, el equilibrio, es algo inherente y es el punto cero. El rigor técnico te pone en un estado. Yo en el alambre, hay un estado en el que estás en escena que es así, después uno puede romperlo, utilizarlo, potenciarlo y hacer de eso una dramaturgia. Hay algo ahí que tiene que ver con cómo nace lo que cuento, que después puede ser metafórico pero que tiene que ver con esa técnica que es muy única [...] es ahí donde el circo tiene su propia dramaturgia. Cuando hablamos de cruce de lenguajes, es más teatral, más coreo-

²⁶ RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. 2011. Disponible en <<https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>>. Acceso en 12 feb. 2020.

*gráfico; da igual! vos ya estás haciendo circo, ya estás en una situación dramática porque ya estas atravesando esos vínculos con las técnicas, las disciplinas [...] después esta lo que cada uno quiera compartir con esa técnica.*²⁷

Esta idea de vínculo con el elemento y el lugar de la técnica y el riesgo está siendo problematizado por diversos artistas-investigadores en los últimos años. Por ejemplo, Erica Stoppel, artista circense e investigadora argentina radicada en Brasil, plantea algunas reflexiones interesantes que parten de su propia experiencia como artista trapezista. Propone que el entrenamiento/aprendizaje circense si bien implica domesticación del cuerpo y dominio del objeto, también habilita la liberación, la creatividad y lo que la autora conceptualiza como “adaptación”: un cuerpo que se adapta a las necesidades del oficio y a las posibilidades del artista; o sea, un cuerpo creador, un cuerpo en proceso, en composición, que afecta y es afectado.²⁸ Por su parte, Virginia Alonso Sosa de Uruguay viene aportando estudios en torno al espacio ambivalente que ocupa la técnica en el circo; entre la liberación, el dominio, la creatividad. La autora, en su tesis de maestría luego convertida en libro, retoma narrativas de diversos protagonistas del campo del nuevo circo en Montevideo y argumenta que 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 plantear sin desarticular su propia condición. El arte, más allá de expresiones particulares, implica un saber hacer, decir y mostrar. Y ese saber hacer en el circo implica un juego entre dominio y libertad corporal. En las voces de los artistas con los que trabaja, la técnica aparece como una necesidad, un aprendizaje que debe dominarse, automatizarse y luego olvidarse para así llevar la “atención” y la “energía” hacia otro lugar, hacia otro fin, que implicaría cierta trascendencia y libertad para atender a cuestiones de índole expresivo-comunicativas.²⁹

Algo de esta valoración ambigua de la técnica en vínculo con la corporalidad había trabajado en mis escritos hace unos cuantos años. También en mi trabajo de campo había encontrado este tipo de apreciaciones entre lxs artistas; la técnica por momentos era evaluada como requisito limitante en tanto implicaría repetición y domesticación corporal, y, en otros momentos como una necesidad que habilita la emergencia de la creatividad y la expresividad para comunicar. Gran parte del lugar ambiguo que ocupa el modo en que se evalúa la técnica se vincula con su definición estrecha y dicotómica; aquella que separa tajantemente técnica/cuerpo versus estética-poética/mente-alma-espíritu. Entonces, aun cuando en la práctica circense contemporánea emergen y coexisten modos de entender la técnica de un modo más amplio, el peso de la concepción moderna de la técnica por momentos se hace presente.

Aquí creo que un aporte reciente interesante es el que brinda Mariana Sáez a partir de su investigación antropológica en la que propone analizar los sentidos que se entraman en torno a las nociones de “estética” y “riesgo” en el

²⁷ Conversatorio “La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico”, 4º Festival Internacional de Circo Independiente FICI, Buenos Aires, noviembre de 2018.

²⁸ Ver STOPPEL, Erica. *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Unicamp, Campinas, 2017.

²⁹ Cf. ALONSO SOSA, Virginia. *Circo en Montevideo: el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Montevideo: Ediciones Universitarias/Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2018.

marco de los procesos de formación circense. La autora plantea al riesgo como una configuración sensible que se convierte en una vía para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo y, a partir de allí, se constituye también en una manera de expresarse y de intensificar la experiencia, tanto para el artista como para el espectador. La destreza, la proeza y el virtuosismo se integran así en las búsquedas expresivas, dando lugar a la emergencia de una “estética del riesgo”. El asombro, como afecto característico del circo, se vincula con esta experiencia del riesgo, y el entrenamiento, como garantía de un cuerpo “seguro”, es condición de posibilidad de esta forma de expresión.³⁰

El truco, la destreza, el riesgo, la técnica, la disciplina, el elemento; distintas palabras para referir a ese “algo” que haría que lo que se hace sea pensado y reconocido como “circo”. Rodrigo Matheus, artista e investigador de Brasil en su tesis de maestría, argumenta que la especificidad del circo estaría dada por su capacidad de entremezclar los trucos – como célula fundamental del lenguaje circense – que impresionan rápidamente, con imágenes que trascienden y se asocian a otros sentidos. Así, la metáfora y los posibles significados de los trucos son la base de la dramaturgia circense dándole al espectador el lugar de constructor que descubre narrativas. Allí reside para el autor un potencial comunicativo excepcional del circo, que habilita la comunicación directa con el público y su carácter popular. Para el autor el circo habilita una multiplicidad de capas, “ya sea la capa de coreografía, la belleza, los trucos arriesgados de circo, la historia contada al mismo tiempo o, más abajo, las metáforas y símbolos propuestos por el conjunto de esas capas”.³¹ Es esa potencialidad de las múltiples capas entre técnica y mensaje que puede estimular la inteligencia de la audiencia, cada espectador puede interesarse y divertirse con al menos una de las capas.

Considero estos aportes junto a los muchos que se vienen desarrollando desde estudios académicos y desde las investigaciones estéticas y creativas que despliegan los propios artistas, como caminos para seguir complejizando nuestra comprensión acerca de las posibilidades y límites en la resignificación del género circo.

Ahora bien, es en este espacio donde el circo y sus hacedores se enfrentan también a algunas cuestiones vinculadas ya no al lugar que ese “algo técnico” ocupa en la práctica y en la *performance* artística sino más bien a su valoración en el campo del arte. En definitiva, podríamos cuestionarnos por qué asistimos a estas búsquedas de renovación y resignificación artística. “¿Porqué y desde cuándo los espectáculos de circo dejaron de conformarse con ser una impresionante acumulación de atracciones que fascinan y hacen soñar? ¿Quién le exige al Circo que se transforme? ¿Es el público, el mercado, o son los propios artistas quienes se lo proponen?”³²

En un interesante y reciente trabajo, Carolina Oliveira – investigadora y artista de Brasil – propone, entre otros aspectos, analizar la resignificación

³⁰ Cf. SÁEZ, Mariana. *Presencias, riesgos e intensidades: un abordaje socioantropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines de danza contemporánea en la Ciudad de La Plata*. Tesis (Doctorado en Ciencias Antropológicas) – UBA, Buenos Aires, 2017.

³¹ MATHEUS, Rodrigo, *op. cit.*, p. 173 (mi traducción).

³² HOCHMAN, Gerardo, *op. cit.*, p. 50.

del circo en la actualidad retomando la propuesta teórica de las sociólogas Roberta Shapiro y Nathalie Heinich en torno al concepto de “artificación”. Bajo esta noción las autoras señalan el proceso por el cual una expresión cultural pasa a ser reconocida como forma artística en términos sociales e institucionales.³³ Oliveira propone entender cómo los debates acerca de los límites de la técnica y el intento de trascender la focalización en la proeza como eje de la narrativa circense están también asociados a la clásica oposición entre repetición/reproducción *versus* creatividad/originalidad, parámetro para definir qué es arte y qué no lo es, o, en términos del proceso de artificación, uno de los ejes para establecer que una práctica pase a ser considerada social e institucionalmente arte:

La prerrogativa de inventiva/originalidad ha venido operando como parámetro central para la definición de lo que es arte y lo que no es arte desde al menos el romanticismo, y también está ligada a la representación del artista como genio [...]. La originalidad se construyó históricamente como una noción normativa, central para la creación de valor en las obras en los campos artísticos, en contraposición a las representaciones de repetición o reproducción (que luego se asociarían también a la cultura de masas, otra institución que vendría a construirse como antagonista del arte).³⁴

Desde esta argumentación la autora nos lleva a aristas vinculadas a la necesaria correlación entre las resignificaciones del género circo y la jerarquización de las artes en relación a la noción normativa de originalidad. Este es un argumento que resulta sumamente interesante ya que nos permite comprender también otros motivos que rodean las preocupaciones de los artistas frente al acento en la técnica y en la proeza como eje de la narrativa circense. Más allá de si acordamos a no con esta normatividad asociada a la originalidad para que algo sea considerado “arte”, lo cierto es que sigue teniendo un peso central en los diversos mundos del arte actual. Por consiguiente, no es casual que hoy en el circo se debata el acento en la proeza del super héroe/heroína ya que no solo sería un anacronismo como planteaba Lievens³⁵; ahora también exhibir la técnica no sería arte y menos aún centrar la performance artística en exhibir el mismo truco y de la misma manera que lo hicieron las generaciones precedentes.

De hecho, esto también es algo que comienza a hacerse más evidente en años recientes entre las “familias de circo”. Hasta aquí no las había incorporado en los debates acerca de las posibilidades de resignificación del género porque justamente, tal como desarrollé en el apartado anterior, buena parte de las familias de circo reprodujo su arte y su “modo de vida” de un modo paralelo a lo que fue sucediendo con los artistas “de escuelas”, y en este proceso algunos se erigieron como renovadores y otros como tradicionalistas. Afortunadamente, en años recientes estas disputas dicotómicas fueron adquiriendo otros matices y los caminos que por varias décadas fueron paralelos en los últimos tiempos fueron entrecruzándose con más fuerza.

³³ Ver SHAPIRO, Roberta e HEINICH, Nathalie. When is artification? *Contemporary Aesthetics*, v. 0, Barrington, 2012.

³⁴ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, *op. cit.*, p. 17 (mi traducción).

³⁵ Cf. LIEVENS, Bauke, *op. cit.*



Por cuestiones de espacio, menciono sintéticamente solo algunas cuestiones. Por un lado, diversos circos llamados tradicionales en el país han desarrollado hace años propuestas escénicas con estéticas que podríamos asociar al llamado nuevo circo, incorporando continuidad en la narrativa escénica - tanto argumental como estética en torno a vestuarios, música, etc. Asimismo, cada vez es más frecuente que los circos de carpa/de familia contraten artistas de escuelas de circo para integrar sus compañías. Cabe mencionar también que en los últimos años las disputas entre “tradicionalistas” y “renovadores” se fueron atenuando al tiempo que muchos de los “nuevos” investigan cada vez más en el pasado - por ejemplo, a partir de la recuperación de técnicas que habían dejado de realizarse - y muchos de los “tradicionales” intentan alejarse de una idea de tradición esencialista.

Tal como desarrollé en algunos trabajos recientes que estudian la organización colectiva entre los artistas circenses en demanda de políticas y leyes de fomento para el circo en el país, si bien las disputas en relación a los diversos estilos circenses no se diluyeron en “el circo que hacemos hoy”, existe un mayor énfasis en trascenderlas apelando a un sentido colectivo, que incorpore las diversidades de estilos, historias, procedencias, trayectorias en una construcción de identidad común. En este sentido resulta central destacar también algunos recientes puentes que se fueron tendiendo entre cirqueros tradicionales y nuevos/contemporáneos en tiempos de pandemia provocada por el Covid-19. La pandemia puso en primer plano que tanto viejos como nuevos cirqueros continúan desarrollando sus prácticas artísticas con escaso reconocimiento estatal, y que solo a partir de la organización colectiva se va a lograr revertir estas situaciones.³⁶

Lo que viene demostrando el contexto actual es que en la lucha política por disputar la valoración y el reconocimiento del arte del circo no debería importar tanto si se proviene de familia de circo, si se hace nuevo circo, circo contemporáneo o callejero, si se hace en “en una plaza, en una esquina, en un bar, en un circo de carpa, en un teatro. El Circo son cinco letras y es circo, en la Argentina, en Chile, en Perú, en Estados Unidos, en Japón, en todas partes”, como lo sostuvo el Chango Clavero, artista de familia circense en el Homenaje a los Hermanos Videla, cuando fueron reconocidos como personajes destacados de la cultura de la ciudad de Buenos Aires por la Legislatura Porteña (Caba, 30 de mayo de 2018). En definitiva, tanto entre los nuevos/contemporáneos como entre los tradicionales se vienen poniendo cada vez más en cuestión las categorizaciones rígidas, dicotómicas y jerarquizantes. Así se expresaba en una reflexión publicada en 2020 en la revista *Circo es cultura*:

A los jueces del circo: ¿Quién es más cirquero que quién? ¿Qué hace al circo un circo? ¿Cuándo el circo deja de ser circo? ¿Cuándo una función de circo es “menos

³⁶ Acompaño hace años la disputa por una Ley nacional de circo que viene desplegando Circo Abierto, Asociación civil sin fines de lucro que nuclea a diversos sectores del circo en Argentina con el fin de promover las artes circenses en sus diversas formas de desarrollo actual. Analicé como esta disputa política por la promoción de derechos de todos los cirqueros a través de la demanda de instrumentos legislativos implicó una necesidad de trascender diferencias y rivalidades como estrategia política de lucha colectiva. Ver INFANTINO, Julieta. Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo. In: INFANTINO, Julieta. (ed.). *Disputar la cultura: arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, 2019.

cirquera”? ¿Cómo miden y compiten en el sentimiento? ¿Es más cirquero el que nace por solo ese simple hecho, que el que elige y le dedica su vida a esta pasión? ¿Circo tradicional, contemporáneo, nuevo? ¿Soleil o Ringling? ¿HAY Q ESTAR DE UN LADO? [...] Dejemos de querer encerrarnos en una categoría y desvalorizar la otra. [...] Abrámonos y abracemos la diversidad utilizándola a nuestro favor para seguir perdurando en el tiempo y poder agregarle cada día más valor a nuestro CIRCO. Simplemente una opinión personal.³⁷

Muchos de estos procesos recientes nos van colocando ante un escenario de un “circo actual” que intenta alejarse de las definiciones clasificatorias estancas, dicotómicas y jerárquicas. En definitiva, las narrativas nos muestran cómo se lucha para que las posibilidades y límites en la resignificación artística no se diriman tanto en términos de los “tradicionales”, los “nuevos”, los “renovadores”, como compartimentos opuestos. Más bien, y aun sin ser un contexto exento de conflictos, se evidencia la búsqueda de puentes y enlaces entre los diversos actores involucrados en resignificar el circo que permitan lograr mejores condiciones para su producción y reproducción.

Las resignificaciones del circo

En este trabajo propuse analizar los procesos de resignificación del circo como género artístico poniendo el foco en algunos aspectos particulares. Específicamente me interesó retomar y actualizar algunos debates que había abordado en investigaciones anteriores en torno a las posibilidades y límites en la resignificación del género artístico circo y las disputas que se fueron desplegando en estos procesos, fundamentalmente mirando el caso argentino, pero también los diálogos que se fueron manteniendo con procesos regionales e internacionales. Así, comencé recorriendo cómo se definió históricamente el circo moderno y cómo ese circo pasó a ser identificado como “tradicional”, a partir del ingreso de nuevos sujetos sociales a esta práctica artística. Argumenté que fue a partir de la apertura de la enseñanza de estos saberes por fuera de la “tradicción familiar circense” que emergieron los renovadores junto con los tradicionalistas, en procesos que deben ser pensados como disputas de poder por definir quiénes tienen la legitimidad y autoridad para recrear un arte. En este sentido, argumenté que la innovación fue una característica que marcó la mayor parte de la historia de ese circo moderno. Compartí algunos ejemplos históricos de finales del s. XIX y principios del XX, que permitieron dar cuenta que muchas de las renovaciones poéticas, narrativas, estéticas, tecnológicas que se pensaron como innovaciones de nuevos circos en décadas recientes, ya habían sucedido. Así, analicé que la idea de un circo “tradicional” como estanco y no innovador, que reproduce de manera inmutable de generación en generación debe ser complejizada a partir de tomar en cuenta los aspectos históricos, sociales, políticos y económicos que rodearon estos procesos de resignificación del arte.

Luego, me detuve a estudiar cuáles son los ejes por los que pasan los debates acerca de las posibilidades de resignificación del género en el circo

³⁷ PUEYRREDÓN, Delfina. Reflexiones. 2020. Disponible en <<https://www.circoescultura.com/dos/reflexiones.php>>. Acceso em 15 feb. 2021.

actual. Retomando narrativas, reflexiones, debates y escritos de artistas e investigadores de lo que podemos comenzar a identificar como campo de estudios del circo, analicé las tensiones relativas al lugar que ocupa en el circo la proeza, el truco, la técnica, el riesgo y las posibilidades narrativas, dramáticas, creativas para trascender o repensar ese lugar. Busqué, tal como lo vienen intentando los artistas, no quedar atrapada en etiquetas que distingan estilos o categorías fijas – circo tradicional, nuevo, contemporáneo – sino más bien atender a las posibilidades que cualquier género artístico en cualquier época tiene para resignificarse.

Circo tradicional, nuevo circo, circo contemporáneo, se presentan como categorías en pleno debate, discusión, resignificación. Son categorías que se definen y redefinen en su uso. Propuse atender a que si utilizamos las categorías para clasificar/ordenar/jerarquizar solemos obturar posibilidades: es esto o es aquello; es de esta manera o de esta otra; es mejor o peor. En cambio, la propuesta en este trabajo fue más bien por el lado de trascender las categorías y pensar/analizar los procesos sociales y, en este caso las posibilidades de resignificación del género artístico. En definitiva, propongo pensar al género artístico circo como un lenguaje, como un acto comunicativo, como un género artístico complejo, maleable y actualizable y analizar cuáles son las posibilidades y límites para recrear y resignificar este arte. Considero que desde estas propuestas que ponen el acento en la maleabilidad de un género o lenguaje artístico podemos trascender definiciones estancas, rígidas y repensar de qué maneras y cuáles son los motivos para que los artistas redefinan ese género siempre de un modo dialógico con el pasado y con el contexto presente.

Artigo recebido em 19 de maio de 2021. Aprovado em 29 de julho de 2021.