



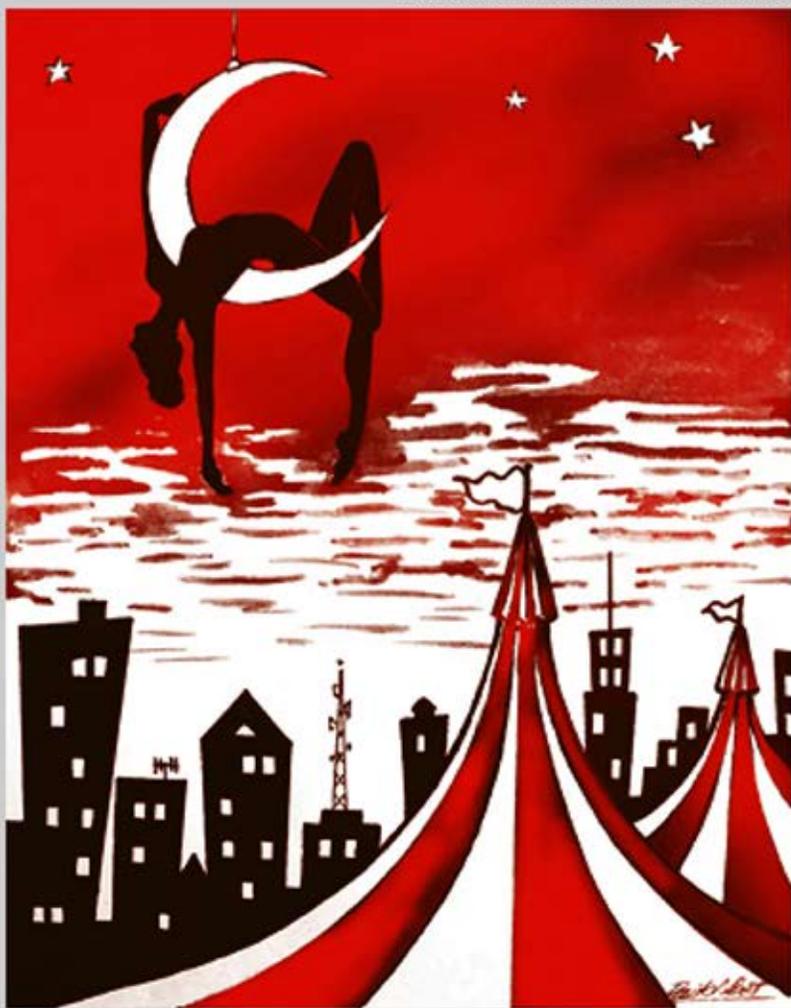
Instituto
Nacional
del Teatro

Julieta Infantino

Circo en Buenos Aires

cultura, jóvenes y políticas en disputa

Colección Estudios Teatrales



Circo en Buenos Aires

cultura, jóvenes
y políticas en disputa

Julieta Infantino

Infantino, Julieta

Circo en Buenos Aires : cultura, jóvenes y políticas en disputa / Julieta Infantino ; con prólogo de Alicia Cristina Martín. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.

200 p. : il. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-3811-05-0

1. Circo. I. Alicia Cristina Martín, prolog. II. Título

CDD 791.3

Fecha de catalogación: 19/11/2014

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 384/12

CONSEJO EDITORIAL

- > Yanina Porchetto
- > Graciela Rodríguez
- > Ricardo Sassone
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)

David Albert (*Ilustración de tapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-05-0

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, enero de 2015
Primera edición: 2.000 ejemplares

Para Pablo y Luca

La investigación de Julieta Infantino es una valiosa contribución al conocimiento actualizado del amplio género circense en el área metropolitana de Buenos Aires. Recupera así la línea iniciada con los eminentes estudios históricos de Raúl Castagnino y de Beatriz Seibel. Justamente, las prácticas circenses adolecen la falta de estudios sistemáticos, así como un reconocimiento de sus aportes y efectos sociales, quizás por ser consideradas demasiado populares como para engrosar las fuentes de la cultura nacional o impulsar su crecimiento.

Esta investigación presenta un análisis complejo, que trasciende la descripción, sucesión anecdótica o simple inventario. Su enfoque no es histórico, aunque sí historiza los últimos treinta años del desarrollo de las artes circenses. Una perspectiva de análisis renovada dentro de los estudios de antropología y folklore, le permiten poner en relación aspectos diversos que enhebran variedad de cuestiones sobre la dinámica cultural urbana de las últimas décadas. Período de grandes cambios y fuertes contrastes en la República Argentina, desde las esperanzas en la reconquista de espacios democráticos y participativos, al avance del neoliberalismo y sus consecuencias de pauperización y exclusión social, la quiebra de la economía nacional. Ese es el marco de referencia sobre el cual la autora perfila y destaca el proceso de activación del circo que se operó a partir de la postdictadura. Y dentro de ese período, su interés se centra en esos jóvenes, que sin antecedentes familiares ni históricos ni educativos, se identificaron con y a través de las artes del circo.

Más de doce años de trabajo en este campo, posicionan a Julieta Infantino como profunda conocedora y partícipe activa del proceso en estudio. No se ubica en el lugar del observador externo, prescindente, sino que desarrolla una constante reflexión sobre los fines y efectos de la investigación en las Ciencias Sociales. En este sentido, Infantino obtiene su ubicación dentro del campo artístico circense por medio del acompañamiento en la promoción de estas artes. Es decir, conoce el medio y sus experiencias por haberlas vivido y compartido.

Infantino vincula el renacer de las artes circenses en relaciones de horizontalidad con otras re/apariciones, apropiaciones y reelaboraciones que emergieron en la postdictadura, tales como las activaciones de las murgas de Carnaval, el teatro callejero, el muralismo, el tango, los toques de candombe, todas formas de la cultura popular urbana, con propósitos de quebrar el silencio para democratizar a la sociedad y a la cultura, superar el terror y recuperar los espacios públicos, terminar con la censura para expresarse libremente. Se trata de

escenificaciones de la tradición artística popular, que a través de la transgresión y la estética directa, popular, desafiante, presionaban y corrían los límites de lo permitido.

Muchas de estas prácticas no consagradas, históricamente ubicadas en la periferia del arte, del trabajo y de la educación, fueron consideradas impugnadoras o anacrónicas, según los énfasis populistas o miserabilistas respecto de lo popular (Grignon y Passeron 1991). Sin embargo, en los últimos tiempos, se produce una integración notable de estos saberes antes desestimados, sobre todo en las áreas de las políticas públicas y de los organismos internacionales.

La cultura ha sido en los últimos tiempos conceptualizada como un agente de desarrollo y un derecho humano universal. En este sentido, tradiciones y memorias populares, no oficiales, se incorporaron como parte de un programa para producir recursos en áreas de desarrollo sustentable, es decir, integrando estrategias de generación de ingresos y acumulación de capital. Expresiones del folclore y de la cultura popular que tiempo atrás eran reducidas a formas culturales en proceso de extinción o premodernas, se promueven ahora como paliativos locales a las crisis macro-estructurales.

La investigación de Julieta Infantino toma entonces un punto de partida y eje interpretativo: los usos diferenciales de la cultura. Como han señalado varios autores, el papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes, para considerarla un recurso para el mejoramiento tanto sociopolítico como económico. La relación entre la cultura, la política y la economía no es nueva. George Yúdice recuerda que la cultura fue el ámbito de expresión de la sociedad civil europea en el siglo XVIII y, durante los siglos XIX y XX se convirtió en un medio para internalizar el control social, a través de la disciplina y la gubernamentalidad. También, la Europa del siglo XIX desarrolló la creciente sujeción del artista al circuito mercantil de la ganancia. En la actualidad, la cultura se conceptualiza como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales y ciudadanas, o para estimular el crecimiento económico en la fórmula “cultura y desarrollo”.

El modo de intervención sociopolítica que apunta a la transformación social a través del arte, se inserta en este contexto impulsado por diversas agencias internacionales. El arte se ha replegado a una concepción ampliada de la cultura capaz de resolver problemas, como la creación de empleos y las demandas de la llamada industria del turismo. En esta dirección, Julieta Infantino se centra en las estrategias que han desempeñado, a lo largo de las tres décadas estudiadas, los jóvenes artistas circenses porteños para autogestionar su actividad.

Sin embargo, la autora da un paso más para advertir cuál es el revés de esta trama del “recurso de la cultura”, en la expresión de Yúdice. Propone así un análisis que perciba los deslizamientos y fracturas del avance de la retórica utilitarista,

cuando la cultura se convierte también en un terreno de demanda, resistencia e intervención socio-política para grupos subordinados que se construyen y afirman identitariamente.

A través de los usos politizados de la cultura –señala Infantino–, este tipo de sujetos colectivos logran resultados concretos, muchas veces presionando al Estado a asumir su responsabilidad como garante de derechos, a veces entrando en colaboración con él, en una interfase entre la sociedad civil organizada y los gobiernos. (...) La noción de la cultura como herramienta de lucha contra el “riesgo social” (muchas veces personificado en los sujetos juveniles “desintegrados”) promovida por diversos organismos internacionales, puede ser reformulada, agregando aquello que frecuentemente desde dichos organismos es silenciado: la desigualdad, el poder y el conflicto. Así, una estrategia de intervención sociocultural desde el arte puede instaurar canales de crítica, resistencia y cambio social, promoviendo el reconocimiento de determinados derechos y deberes.

Este análisis sigue entonces las diversas trayectorias realizadas por los protagonistas de la reactivación de las artes circenses en el área metropolitana de Buenos Aires. Las modalidades que estos protagonistas implementaron entre lo artístico con lo político y lo laboral, le permitirá a la autora reconocer disputas internas en torno al sentido de las prácticas, los alcances del arte, la profesionalización y la propia definición del género circense. Pensando en las decisiones de los jóvenes artistas de modo contextualizado, Infantino irá desplegando un recorrido de treinta años que tendrá tendencias características, pero que evidencian también las disputas propias de esta peculiar formación cultural.

Como un indicador sensible a los cambios de época y a las búsquedas colectivas, esta investigación abre el telón sobre el escenario artístico popular, su capacidad de transformación, el poder de la cultura en la configuración de sujetos sociales que se van definiendo en la acción. ¿Quiénes fueron los artífices de esta activación? ¿Cuáles fueron los motivos de esta elección artística? ¿Se trata de un mero adiestramiento corporal o culto hedonista, un escapismo individualista, una moda globalizada y pasajera? ¿Qué atractivos ofrecen las artes circenses, consideradas desde la cultura consagrada como menores, toscas, populares, callejeras? ¿El arte puede transformar y mejorar la realidad social?

Julietta Infantino nos lleva en esta investigación, a conocer las formas participativas y expresivas que desarrollan los artistas de circo como modos de hacer, ser y resignificar su presente, transformando su arte en vehículo para la acción política, estableciendo relaciones artístico-productivas con otros agentes culturales. De este modo, el análisis avanza desde la propia actividad, proyectos y

deseos de los artistas, pero en forma relacional y articulada con las condiciones sociales e históricas, junto con las diversas agencias que también intervienen en el mismo espacio. Poniendo en práctica una profunda etnografía, Infantino nos presenta un cuadro de época, que registra, documenta y nos devuelve una práctica estética, ética y social viva y apasionante.

Alicia Martín

Profesora titular regular de Folklore General, Depto. de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Secretaría de Cultura de Argentina.

Buenos Aires, diciembre 2013

> agradecimientos

Quiero comenzar estos párrafos agradeciendo a todos y a cada uno de los artistas con los que trabajé a lo largo de esta investigación. Ellos me abrieron las puertas de sus vidas y trayectorias, compartieron sus experiencias y saberes sin los cuales nunca podría haber reconstruido las dinámicas del resurgimiento de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires. Además, a lo largo de los años en los que se desarrolló esta investigación, los maravillosos personajes de esta historia me hicieron llorar y reír a carcajadas; aprendí a asombrarme y maravillarme con sus destrezas, sus ideas creativas, sus crecimientos y sus historias. A todos ellos gracias.

Deseo agradecer inmensamente a Mónica Rotman, cuya dirección de la tesis doctoral en la que se basa este libro, me ha brindado enriquecedores y valiosos aportes a lo largo de esta investigación. Sus consejos durante los años de formación y su aliento a la hora de emprender nuevos desafíos (como el de ser madre durante la realización de esta investigación) fueron fundamentales para el logro de este resultado final.

Del mismo modo, agradezco profundamente a Alicia Martín, directora de mi beca de investigación y consejera de estudios. Su compromiso, sus aportes, sus atinadas correcciones y sugerencias, su acompañamiento durante los largos años de investigación y de formación en antropología han sido una contribución que valoro infinitamente.

Otro gran agradecimiento va hacia los colegas de los distintos equipos de investigación en los que participo hace años, tanto en la Universidad de Buenos Aires como en la Universidad Nacional de La Plata. Con ellos compartí mi formación, aprendí sobre murgueros, tangueros o rockeros, discutí sobre prácticas juveniles, y, sobre todo, me formé profesionalmente. Agradezco especialmente el impulso y estímulo intelectual que me ha brindado Mariana Chaves, incansable promotora de acciones para desarrollar el área de estudios en juventudes en el país.

Hay otros colegas que me gustaría mencionar, con los que compartí algunas instancias de trabajo a lo largo de esta investigación. Entre ellos, a Natalia Gavazzo por su inmejorable amistad y los aportes intelectuales al momento de pensar juntas a los jóvenes con los que fuimos trabajando; y a Laura Kropff, una de las responsables más directas de la elección de mi caso de estudio, que allá lejos en nuestros años de estudiantes, me incentivó a trabajar con los jóvenes artistas circenses de la Ciudad de Buenos Aires.

Quiero destacar el inmenso aporte brindado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que, a través de una beca doctoral, ha viabilizado la realización de esta investigación doctoral y la posibilidad de proyectar un futuro profesional.

Los amigos y la familia fueron un pilar fundamental para la realización de este trabajo. Agradezco a mis amigas por aguantarme y acompañarme en estos años de apasionamiento. Entre ellas, las hermosas artistas me han ayudado a comprender desde adentro y desde la propia práctica, una pasión que fuimos desarrollando juntas, la pasión por el circo. A Luciana, Marina, Adriana, Mariana...

Marcela Risicatto merece un agradecimiento especial por ilustrar tan bellamente la tesis original en su portada. Lo mismo va para David Albert, que, respondiendo a pedidos de último momento, realizó los hermosos dibujos que presentan cada uno de los capítulos de este libro, a lo que se agregó la preciosa portada del mismo.

El agradecimiento a mis hermanas y mis padres siempre va a quedar chico. A lo largo de todos los años de formación e investigación fueron atentos escuchas y sobre todo se constituyeron en mis grandes interlocutores. Mi hermana Lucila merece una mención especial. Es la responsable de ayudarme a sintetizar la Tesis Doctoral para convertirla en este libro que hoy comparto con los lectores.

A Pablo y a mi hijo Luca va dedicado este libro. Sin ellos no podría ser yo.

Por último, se lo dedico a esa Julieta joven de los años '90. Su curiosidad, apasionamiento por la vida y tenacidad han sido el gran motor de este trabajo.

JULIETA INFANTINO

introducción

A partir de los años postdictatoriales hasta la actualidad (1984-2011), diversas expresiones artísticas populares cobraron relevancia en la escena cultural porteña. Murgueros, tangueros, candomberos, capoeiristas, artistas teatrales callejeros y comunitarios, músicos rioplatenses, entre otros, han recuperado y resignificado estas artes populares, demandando canales de reconocimiento e ingresando, en algunos casos y no sin conflictos, a circuitos legitimados de cultura en la ciudad. Las artes circenses tuvieron una particular historia en este proceso, situación que fue modificando paulatinamente su histórica desvalorización¹ (Seibel 1993, 1994, 2002; Infantino 2005 [2007]).

¿Cómo se dio el proceso por el cual una expresión artística como el circo, históricamente denostada como “arte menor” o “popular”, comenzó a ocupar espacios legitimados de cultura, otrora exclusivos para la llamada “alta cultura”? ¿Qué disputas se desatan ante el ingreso de estas prácticas y saberes culturales a dinámicas de fomento estatal y mercantil? ¿Qué conflictos se desencadenan en el interior del campo artístico en torno a la definición de estilos (artísticos, laborales, ideológicos) válidos y legítimos? Estas son algunas de las preguntas que guiaron esta investigación y que iré abordando en las páginas subsiguientes.

El presente libro tiene como objetivo general estudiar el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares impulsado en la Ciudad de Buenos Aires desde los años postdictatoriales hasta la actualidad, a través del caso de las artes circenses. El propósito es analizar en este proceso usos diferenciales de la cultura, estudiando tanto las políticas culturales oficiales como las estrategias que han desempeñado a lo largo del período estudiado, los jóvenes artistas circenses porteños para desarrollar sus prácticas artísticas y negociar su promoción, ya sea con el Estado, el mercado u otras fuentes de financiación.

Este trabajo es producto de una investigación que comenzó formalmente en el año 2007.² No obstante, el trabajo analítico del caso en estudio, tuvo su inicio en 1999, cuando me acerqué a artistas circenses callejeros de la Ciudad de Buenos Aires con el objeto de analizar el resurgimiento y la resignificación del arte circense. La investigación allí iniciada produjo diversos resultados, entre los que cuentan mi tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas: “La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina. Nuevos artistas circenses en la Ciudad de Buenos Aires” (Infantino, 2005 [2007]). En la misma, abordé principalmente la conformación de

un estilo o un modo de hacer circo novedoso, que se caracterizaba por la incorporación de nuevos actores sociales: jóvenes que no provenían de la tradición familiar circense y que durante los años '90 habían aprendido estas artes en escuelas de circo o centros culturales. Las actuaciones de estos jóvenes se daban principalmente en los espacios callejeros de plazas, parques y posteriormente, en calles con semáforos de la ciudad. Analicé los modos en que dichas actuaciones o performances callejeras se acercaban o alejaban de las características típicas del género artístico, en definitiva, cómo los jóvenes artistas innovaban en el género. Las reflexiones que comparto en este libro provienen de la inserción y permanencia en el campo desde aquellos años hasta la actualidad.

Cuando comencé a trabajar en la investigación que dio origen a este libro, me propuse continuar las líneas de análisis que en la tesis de Licenciatura habían quedado simplemente esbozadas: las políticas culturales dirigidas al arte circense porteño y los modos en que los jóvenes productores culturales disputaban y negociaban el reconocimiento de sus prácticas. En mi trabajo de campo previo, había encontrado diversos discursos en la voz de los artistas, que evaluaban de modo negativo las escasas y ambivalentes políticas culturales oficiales. Se esgrimía que dichas políticas solían diseñarse sin tomar en cuenta las demandas de los productores culturales y que con frecuencia se movían exclusivamente por la búsqueda de rédito político. Entraban en juego altos grados de burocratización, desarticulación y superposición de políticas, en muchos casos profundizados por los cambios de gestión gubernamental. Estas situaciones desalentaban el trabajo conjunto entre artistas y agencias estatales.

Por consiguiente, partía de ciertos supuestos que me llevaban a pensar las políticas culturales oficiales escindidas de las acciones culturales que los artistas emprendían, mayormente, de modo autogestivo. Después del año 2001, la falta de estímulo económico postcrisis nacional, provocó la emigración de muchos de los representantes más profesionalizados del estilo de Circo Callejero,³ que fueron encontrando en la escena internacional, no solo una coyuntura más favorable a nivel económico (conveniencia por la devaluación monetaria a partir de 2001) sino también mayor reconocimiento, valoración y continuidad laboral.

Asimismo, la dificultad para acceder a espacios donde mostrar espectáculos circenses –casi ningún grupo lograba presentarse en teatros o espacios culturales oficiales– fue generando la apertura constante y creciente de espacios/centros culturales privados y autogestivos. Aquí se conjugaron ámbitos donde exhibir espectáculos con espacios de enseñanza, acompañando al crecimiento de la demanda de aprendizaje de estas artes. Paralelamente, fue ganando legitimación otro estilo de hacer circo, el llamado Nuevo Circo⁴ o Circo Contemporáneo, que irá disputando el ingreso a circuitos culturales legitimados en la ciudad.

Si bien para 2006, había registrado diversos modos de interlocución entre artistas y Estado, los mismos se limitaban a instancias de contratación por parte del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante GCABA), en las que los artistas podían desempeñarse como docentes no formales en programas oficiales como, por ejemplo, el Programa Cultural en Barrios, entre otros. Asimismo, para este momento, el arte circense se había instalado como oferta cultural en la ciudad y su legitimación era creciente, situación que conllevaba la contratación de artistas de este rubro en distintas actividades de promoción cultural, organizadas tanto desde sectores privados como desde agencias estatales. Pero más allá de estas instancias descriptas, no había registrado otras formas de relación entre artistas y agentes estatales.

En mis primeras hipótesis existía una gran influencia del discurso de independencia con el que se presentaban e identificaban gran parte de los artistas del campo. Discurso que a su vez se vinculaba con una práctica efectiva de autogestión, tanto individual como colectiva, que conllevaba una suerte de ponderación de la autonomía de la práctica de estas artes e, implícitamente, una desaprobación a depender de agencias estatales para fomentar las actividades artísticas. Pero a partir de principios de 2000 había comenzado a registrar demandas desde diversos artistas por contar con programas de fomento que promocionaran estas artes, y que además logaran revertir la histórica desvalorización de las artes circenses en la ciudad.

Desde el trabajo de campo comenzaron a hacerse evidentes nuevos ámbitos de disputas y negociaciones con agencias estatales, en relación con la formalización de los grupos y colectivos de artistas en organizaciones legalmente constituidas, al estilo de asociaciones civiles y/o fundaciones. El modo en que los artistas iban generando espacios de negociación con el Estado o con otros agentes de financiación –tanto públicos como privados, nacionales e internacionales– al tiempo que defendían la autonomía, se presentó como un terreno interesante de estudio. De este modo, evidenciar qué se negocia y con quiénes, se convirtió en uno de los ejes de la investigación, que permitía problematizar las disímiles posturas político-ideológicas en el campo artístico circense.

En este sentido, uno de los propósitos centrales de este libro radica en analizar el modo en que se debate, al interior de la formación cultural⁵ (Williams, 1981), la definición identitaria en tiempos de cambios, marcados por el ingreso de las artes circenses, otrora denostadas desde cánones valorativos hegemónicos, a espacios de legitimación artística.

El lanzamiento de una política oficial de fomento de las artes circenses en 2009, si bien era esperable, debido a la manera en que fue propuesta, sus características y el contexto político en el que se dio,⁶ puso al descubierto conflictos

y fisuras al interior del campo artístico que hasta ese momento no se presentaban de manera tan evidente. Esto me llevó a profundizar el eje relativo a la disputa por la definición del género y la práctica artística, y a indagar cómo se fueron configurando distintas tendencias en los años estudiados.

Cabe destacar que decidí circunscribir el análisis de la legitimación a ciertos procesos particulares, focalizando en el lanzamiento de una política pública desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y los conflictos que la misma desató. En esta selección se han dejado de lado algunos procesos también relevantes como lo son el arribo de las artes circenses a la currícula de enseñanza universitaria a partir de finales de los años 2000, temática que excede ampliamente el trabajo propuesto.⁷ No obstante, la posibilidad de estudiar Circo en una tecnicatura o diplomatura universitaria demuestra el proceso de institucionalización oficial de las artes circenses y su acceso a espacios de creciente legitimación impensados en coyunturas previas.

Para el recorrido del resurgimiento de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires, organicé tres etapas diferenciales. Un primer período fue desplegado durante los años '80 postdictatoriales, que denominé "Los antecedentes". Aquí comenzó su actividad la primera escuela de enseñanza de artes circenses del país y diversos grupos de artistas, sobre todo provenientes del teatro, retomaron los lenguajes circenses presentando los dramas gauchescos típicos de Circo Criollo en el ámbito callejero. Durante la década de 1990 se desarrolló un segundo período, que denominé "El resurgimiento". Aquí se amplió el proceso iniciado en el período anterior, con una preponderancia de artistas que se planteaban la recuperación del circo como arte popular, *democratizándolo* a través de la práctica callejera. La mayor parte de estos protagonistas se identificaban como artistas callejeros y trabajadores culturales con una valoración de la actividad laboral autónoma, informal y autogestiva. En este segundo período, se consolidó y fue predominante lo que llamé el "estilo de Circo Callejero" que se diferenciará del llamado "estilo Nuevo Circo", que si bien se inicia en los '90, obtendrá preponderancia en los años 2000. Por consiguiente, el tercer período, que denominé "La legitimación", se encuentra ligado a procesos globales de actualización y resignificación de las artes circenses. Inspirado en los modelos franceses y canadienses, el "estilo Nuevo Circo" implica cierto refinamiento de las artes circenses. En esta etapa, los medios masivos de comunicación comenzarán a jugar un importante rol, funcionando como promotores de estas expresiones culturales, ampliando el público que anteriormente quedaba circunscripto a una suerte de circuito *under/*alternativo de arte en la ciudad. Finalmente, en este período se concreta la acción del Estado local como agente promotor de estas artes a través del lanzamiento de una política integral de fomento a las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires.

Las disputas al interior del campo artístico circense en cuanto a cómo pensar estéticamente estas artes en tiempos de cambio –que se traducen en dicotomías como popular/refinado, contemporáneo/tradicional, evolucionado-innovador/estanco-arcaico– evidenciarán posturas artísticas, estéticas, políticas e ideológicas diferenciales. Asimismo, se harán evidentes las disputas por recursos tanto económicos como simbólicos poniendo en escena los grados disímiles de tolerancia que manejarán los distintos grupos artísticos, para la negociación con otros agentes como el Estado, mercado, empresas, entre otros.

El trabajo de campo antropológico y el rol del investigador

En este apartado quisiera compartir ciertos trayectos del proceso de investigación reflexionando sobre el modo en que se fue construyendo la misma. Algunos autores hablan de “investigación involuntaria” para pensar en el carácter dialógico del trabajo de campo, que lleva al antropólogo a involucrarse en líneas de análisis que pueden no haber sido pensadas en un inicio de la investigación (Rodgers, 2004). El trabajo de campo etnográfico implica imponderables, marchas y contramarchas, aciertos y desaciertos (Guber, 1991).

Cuando comencé la investigación doctoral, no había sido un objetivo reflexionar sobre la utilización y apropiación que los actores con los que había trabajado hacen del discurso académico. Mantenía una idea un tanto descreída sobre la utilidad de mi trabajo de investigación. Me preguntaba: ¿para qué servía la investigación antropológica si los resultados circulaban solo por ámbitos académicos? ¿Qué utilidad tenía escribir en un lenguaje específicamente antropológico, entendido por los colegas, pero en casos inaccesible a los sujetos con los que se trabaja? De hecho, en mis primeras investigaciones ese conflicto intelectual me había llevado a utilizar las herramientas audiovisuales y la fotografía⁸ como medios de “devolución”. En aquel momento, a comienzos de los 2000, sostenía que este tipo de producciones tenían impacto no solo para difundir los resultados de la investigación, sino también para compartir la información que, como investigadora, había recabado de los protagonistas acerca de las prácticas artísticas que estudiaba. Este argumento estaba entrelazado con el descreimiento de la posibilidad de difusión de los resultados de una investigación antropológica en un formato escrito.

No obstante, para 2007 comencé a registrar una fuerte demanda al interior del campo por conocer la historia reciente del género artístico local. Esto se manifestó en el armado de exposiciones, charlas y debates en los que fui convocada como especialista autorizada. El interés de parte de los artistas, por contar con

material escrito legitimado académicamente, comenzó a marcarse con fuerza. Paulatinamente fui interpelada por distintos colectivos culturales para ocupar un rol de asesora y colaboradora en el armado de proyectos de diversos tipos. Los resultados de mi investigación académica, en tanto análisis y reflexiones sobre las prácticas que los artistas realizaban, podían resultar de utilidad para su promoción en ámbitos externos a la formación y en circuitos por los que estas prácticas no solían transitar.

La manera en que se fueron entrelazando la formalización de los grupos de artistas –conformados ahora en asociaciones, fundaciones, o devenidos en gestores culturales, etc– y los “usos de la cultura” con el interés por un saber académicamente sustentado, resultó un área sumamente interesante para reflexionar sobre la práctica profesional.

Algunos autores problematizan, a partir de sus trayectorias personales de investigación, la complejidad de vincular los roles académicos con la participación activa, o la militancia, en las comunidades estudiadas (Sheper-Hughes, 1997). En mi caso, la posibilidad de pensar de modo retrospectivo mi propio recorrido de investigación me fue llevando a reflexionar sobre el rol que fui ocupando desde la estudiante de antropología interesada en registrar y analizar las prácticas circenses a la investigadora que podía aportar sus conocimientos, escribir historias, asesorar a los grupos.⁹

En definitiva, es una toma de posición en relación con la forma en que pensamos la investigación. En mi caso particular, las actividades extraacadémicas que fui realizando junto a distintos colectivos de artistas, posibilitaron un acceso privilegiado tanto a esferas de conocimiento como a esferas de acción. El acompañamiento e involucramiento para con el campo artístico circense al que me llevaron estos más de 12 años de investigación, exigieron un replanteo del trabajo de campo antropológico como lugar de observación, para convertirlo en “una tarea coparticipativa donde el trabajo conjunto genera nuevos medios de conocimiento en la interacción y en la dialéctica de los otros-nosotros” (Martín, 2008:2).

El trabajo de campo etnográfico se desarrolló en espacios culturales institucionales (estatales y autogestivos) como también en espacios de reunión y actuación (encuentros, eventos, espectáculos, muestras, talleres de enseñanza). Se realizaron entrevistas con actores estratégicos del campo circense: directores de los espacios de enseñanza, profesores, artistas profesionales y amateurs, jóvenes que se hallan en procesos de aprendizaje, etc.

Para esta investigación, se seleccionaron actores estratégicos y reconocidos en el campo artístico local,¹⁰ muchos de los cuales fueron protagonistas de los inicios de este resurgimiento de las artes circenses en la ciudad. Cabe destacar aquí que algunos

de los artistas que cito en este libro son figuras reconocidas y públicas, por lo cual se ha decidido utilizar sus nombres propios o artísticos. En algunas entrevistas a integrantes del campo se usarán apelativos genéricos que hacen referencia a su condición artística (por ejemplo, “un artista callejero” o “una trapecista”).

Asimismo, trabajé en espacios estratégicos de encuentro de los protagonistas de estas prácticas artísticas en la ciudad: todos los años, desde 1999, en las Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. Además de la observación participante y las entrevistas allí realizadas, son un importante material de análisis las conferencias organizadas, muchas de las cuales he coordinado. Por otra parte, hice investigación en los Festivales Internacionales de Circo de Buenos Aires realizados en 2009, 2010 y 2011, pertenecientes al Programa Polo Circo, del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Estas dos instancias de *performances* culturales (Bauman, 1975, 1989, 1992) resultan eventos privilegiados para la observación participante. En estos encuentros se muestran las tendencias estilísticas de las *performances* seleccionadas, las disputas y fragmentaciones al interior del campo así como reflexiones acerca de la propia práctica.

A partir de lo expuesto acerca del funcionamiento del área en estudio y sobre las formas de mi participación, este libro hace foco en el proceso de conformación del campo artístico circense local, en sus dinámicas internas de disputa y en las estrategias que fueron accionando los jóvenes artistas de los distintos períodos trabajados, en relación a otros agentes involucrados en este proceso.

Cultura, jóvenes y política(s)

Comencé esta introducción mencionando distintas artes populares porteñas que, una vez finalizada la última dictadura militar, transitaron un proceso de reactivación y resignificación, que involucró la participación de nuevos actores sociales y la ampliación de los canales de circulación de las mismas. Artes que hasta esa coyuntura circulaban por espacios subestimados y eran producidas y recreadas por sectores subalternos, comienzan a despertar intereses en ámbitos culturales que desbordan los espacios tradicionales de producción y circulación de las mismas, demandando canales de reconocimiento e ingresando a circuitos legitimados de cultura en la ciudad.

El abordaje sobre la cultura que utilizaré para analizar el proceso descrito se relaciona con diversos replanteos teóricos que, alejados de conceptualizaciones meramente simbólicas o idealistas de la cultura, vinculan a la misma con el ejercicio de poder y los procesos económicos. Estos enfoques analizan las intersecciones

entre esferas antes consideradas diferenciadas y autónomas; muestran cómo política, cultura y economía interactúan conformando un entramado complejo en el que participan diversos y desiguales agentes.

Al situar este estudio en la interacción entre políticas de Estado y los procesos de disputa desatados con sectores subordinados, propongo analizar cómo, por un lado, el Estado continúa siendo el primordial agente promotor de versiones de identidad (Prats, 1997, 2005; Cruces, 1998). Pero, por otro lado, muestro cómo estos procesos permiten visualizar las maneras que desarrollan los distintos grupos para disputar esas versiones. En estos procesos de reactivaciones culturales intervienen diversos agentes en el marco de correlaciones desiguales de fuerza. Estado, mercado, agencias y organismos internacionales, movimientos sociales, asociaciones de la sociedad civil, colectivos culturales, entre otros, disputan espacios de reconocimiento y sustentabilidad para la producción cultural que pueden incidir de diversas maneras en la formulación de políticas culturales (García Canclini, 1987, 1999; Rotman, 1999; Bayardo-Lacarieu, 1999; Mato, 2003; Garretón y otros, 2003; Crespo, y otros, 2007).

En este contexto la cultura se presenta como recurso, que los diversos agentes utilizarán con determinados intereses y sentidos (Yúdice, 2002a). Recurso para fomentar el desarrollo; herramienta para promover la tolerancia por la diversidad o para luchar por ella y demandarla; medio para animar el consenso y la cohesión en sectores empobrecidos o para luchar por la transformación de las relaciones desiguales y excluyentes.

Los “usos diferenciales de la cultura” habilitarán disputas y negociaciones en las que la cultura se presentará como insumo tanto para los sectores dominantes como para los grupos que, de diversas maneras, cuestionan los discursos hegemónicos. Se desatan, en estos procesos, fuertes revalorizaciones culturales y reafirmaciones identitarias que podrán presentar disputas y fragmentaciones internas. Es por ello que propongo en este trabajo recorrer las trayectorias y posicionamientos político-ideológicos de los artistas circenses, que evidencian, al interior del campo artístico local, disputas por la definición de los “estilos artísticos” legítimos así como por la competencia de recursos y fuentes de reconocimiento.

Al preguntarme cómo el Estado había legitimado o rechazado, a lo largo de tres décadas, las prácticas de los jóvenes artistas circenses protagonistas del resurgimiento de estas artes en la ciudad, fueron apareciendo dimensiones que me llevaron a focalizar el modo en que estos jóvenes se construían identitariamente. Era sobre la base de esas adscripciones identitarias que estos artistas disputaban el reconocimiento de sus prácticas. La particularidad del caso llevó a profundizar en distintas dimensiones de construcción de identidad (lo artístico, lo laboral, lo

corporal, lo político y lo etario) que a lo largo del proceso de investigación, se fueron correlacionando con las otras temáticas de interés. Así, se fueron entrecruzando cultura, política(s) y juventudes. En suma, para comprender el proceso de reactivación de las artes circenses en la ciudad debía estudiar a sus protagonistas, los jóvenes artistas, en su interlocución con el Estado y el mercado, indagando en sus prácticas artísticas, laborales y políticas.

Los jóvenes artistas con los que trabajé retomaron y resignificaron una práctica artística a la que dotaron de significaciones novedosas. Esas manifestaciones culturales han sido valoradas diferencialmente a lo largo de las tres décadas estudiadas. En este sentido, el Estado aparece como institución con poder para legitimar o no identidades y prácticas, aunque no se presenta como agente exclusivo del proceso (García Canclini, 1987; Garretón y otros, 2003). Al mismo tiempo, los productores culturales, dentro de lo que Williams denomina formaciones (Williams, 1977; 1981), negocian, disputan y/o rechazan las acciones institucionales. Lo que estamos describiendo alude asimismo al proceso de construcción de hegemonía que supone el ejercicio de poder y de resistencia, la apropiación y la reapropiación. La hegemonía, plantea el autor, es un proceso por lo que “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (Williams, 1977: 136).

La hegemonía como proceso se renueva, nutriéndose en muchos casos de esas resistencias que pueden ser reincorporadas por el poder hegemónico. La cultura dominante intenta incorporar en ciertas coyunturas históricas, lo que estuvo al margen, lo contracultural, lo *under*, que se puede promocionar desde la cultura hegemónica por intereses muy variados. Como plantea este autor, lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo. Existen contrahegemonías o hegemonías alternativas que en la medida en que se vuelven significativas, pasan a ser controladas, transformadas y hasta incluso incorporadas.

Las producciones culturales que estudiaremos en este trabajo han sido representadas de manera distintiva a lo largo de las tres décadas estudiadas y, frecuentemente, dichas representaciones han estado asociadas a distintas formas de pensar a “los jóvenes”. Es aquí donde comienzan a tomar relevancia los modos en que se entrelazan las políticas culturales y las juveniles. Partiendo de la premisa de que las políticas públicas se presentan como respuestas a las “cuestiones socialmente problematizadas” (Oszlak-O’Donnell, 1976; Abad, 2002), los jóvenes y el modo en que se los fue construyendo como “problemas sociales”, se presentará como un área de análisis (Machado Pais, 1993; Martín-Criado, 2005).

Las prácticas juveniles, o la producción juvenil de la cultura, en términos de Feixa (2006 [1998]) han sido históricamente desvalorizadas, ya sea por su negación o por su exotización sobre la base de distintas formas de representar estereotipadamente a los jóvenes (Reguillo, 2000; Dávila, 2004; Chaves, 2006).

La noción moderna de acumulación y desarrollo unilineal tendiente al progreso ha influenciado notoriamente la representación de un ciclo de vida humana dividido en etapas con una fuerte impronta de naturalización de las mismas. Desde una legitimación cientificista, se ha definido y clasificado a los integrantes de una sociedad desde un dato biológico, la edad, hecho que condujo a la conceptualización de la “juventud” como un período fijo, marcado por un límite temporal, un momento universalizable por el que todos vamos a pasar, para arribar al mundo adulto (Gropo, 2000; Chaves, 2005).

Ese mundo adulto se vislumbró ampliamente como completo, estable, ideal hacia el cual hay que formar y guiar al joven. La adultez fue entendida como el tiempo de la autonomía que implicaba la finalización de la etapa de formación (estudios, carrera) y la consolidación del empleo, la familia y la vivienda. A su vez, las etapas del ciclo vital se cargaron valorativamente colocando a la “adultez” en la cima de una curva ascendente, previa a la cual se ubicarían la niñez y la adolescencia/juventud como etapas inferiores de desarrollo.

Estas representaciones de los estadios evolutivos de la vida han sido ampliamente cuestionadas en las últimas décadas desde ciertos acuerdos propensos a pensar a la juventud como una construcción sociocultural. En el campo de las ciencias sociales existe un consenso por considerar a la juventud como categoría analítica construida (Bourdieu, 1990). Asimismo, hay una fuerte tendencia hacia la investigación cualitativa que involucre los sentidos que las personas jóvenes y no jóvenes le adjudican a ser/estar joven en un tiempo y lugar determinado (Feixa, op.cit.). A la vez, se presenta la opción por pluralizar el concepto de juventud para dar cuenta de la heterogeneidad de formas de ser joven que pueden coexistir en distintas sociedades o hasta dentro de una misma sociedad (Margulis-Urresti, 1996; Pérez Islas, 2000) sin desconocer y resaltando las desiguales maneras de producir a las juventudes al interior de las mismas (Martín Criado, 1998). Esta mirada permite reconocer la heterogeneidad de lo juvenil desde las diversas realidades cotidianas en las que se desenvuelven las distintas juventudes (Reguillo, 2000) dando cuenta del cruce entre los jóvenes y sus concretas y desiguales condiciones de existencia.

Lo descripto hasta aquí muestra ciertos avances en el campo de las ciencias sociales desde aquellos enfoques universalizantes y homogeneizadores. Sin embargo, aún cuando los discursos naturalizadores sobre la juventud y las etapas de la vida han perdido su posición hegemónica, se encontrarán distintos

ámbitos en los que continúan vigentes. Por ello, resulta pertinente problematizar algunos de los modos en los que se han conceptualizado a la juventud y los jóvenes.

Por ejemplo, cuando me acerqué a la investigación, el modo en que se habían construido y representado a los jóvenes de los '90 incluía el supuesto desinterés de los mismos por el trabajo, entre otras representaciones estigmatizantes. Pero lo que encontraba en mi caso de estudio (y también en mi experiencia personal y generacional por ser joven en los '90) era una fuerte apuesta de los jóvenes por generar espacios y formas alternativas de trabajo. En un contexto de extrema flexibilización laboral, en el que a través de políticas neoliberales, se fomentaban medidas tendientes a desligar las condiciones de trabajo de los derechos laborales logrados en otras coyunturas históricas (estabilidad, salarios dignos, beneficios sociales, etc.) los jóvenes vivían día a día, cierta imposibilidad de pensar la gratificación en las condiciones de trabajo ofrecidas. Esta situación era una excusa perfecta para culpabilizar a la juventud de condiciones estructurales invisibilizadas retratándolos como sujetos desinteresados por el trabajo.

La falta de desarrollo de capacidades y competencias adecuadas a las altas exigencias tecnológicas de los mercados fueron los motivos centrales de explicación de la situación de exclusión laboral de los jóvenes. Y, dependiendo del grado de responsabilización otorgado a los mismos, fueron retratados como víctimas de esta situación o como culpables, por no interesarse en su capacitación para lograr una mejor inserción laboral y social.

Los hallazgos de esta investigación permitieron cuestionar y desnaturalizar las miradas estereotipadas sobre los jóvenes. De hecho, pensar a la juventud desde su supuesto desinterés por el trabajo ha llevado a invisibilizar espacios en los que los jóvenes se interesaban, como por ejemplo, el terreno de las prácticas artísticas. Pero estas prácticas artísticas que tradicionalmente habían sido analizadas en los estudios sobre culturas juveniles como espacios ociosos en los que los jóvenes asentaban sus identificaciones, en el caso estudiado se convertían en opciones laborales. Los jóvenes que en los años '90 se habían acercado a estos lenguajes artísticos se identificaban ampliamente como trabajadores culturales. Esta situación me llevó a cuestionar los sentidos hegemónicos y normativos asociados al concepto de trabajo, indagando en las dimensiones laborales de las prácticas artísticas. El argumento central será que, al evaluar las prácticas artísticas desligadas de lo laboral, se invisibilizan diversas apuestas de muchos jóvenes por capacitarse y formarse para el futuro y el trabajo. Trabajo que perdió su connotación exclusiva asociada con una obligación puritana o su carácter instrumental, para pasar a ocupar un terreno de búsqueda de gratificación y en algunos casos de

cuestionamiento de la estructura de oportunidades vigentes (Infantino, 2009, 2011a; País Andrade, 2010).

Lo anterior se relaciona con el modo en el que son pensadas, analizadas y representadas las prácticas de los sujetos con los que trabajamos. En definitiva, el modo en que se construyen e identifican los grupos sociales siempre debe ser puesto en diálogo con el modo en que son construidos y representados. Así, otro espacio de representación negativa de la juventud de los '90 estuvo caracterizado por la visualización de las prácticas juveniles como despolitizadas, representación que se extendió durante los años 2000. Aún cuando diversas investigaciones académicas venían demostrando matices y oposiciones a estas representaciones, dicha visualización persistió en el sentido común y fue amplificada por los medios masivos de comunicación.

La idea de despolitización de la juventud debe ser cuestionada desde distintas aristas. Por un lado, esconde una imposición sobre lo que debería ser la participación y el compromiso político, situación que imposibilita indagar las narrativas actuales de los jóvenes y sus fundamentos. Por otra parte, porque se responsabiliza a un sector de la sociedad (un grupo al que se homogeneiza en base a su condición etaria) de una situación de resignificación de la política y lo político, que abarca a la sociedad en su conjunto. Las tendencias contemporáneas en los estudios sobre juventud y política muestran un desplazamiento desde los estudios sobre las instituciones de la modernidad hacia la indagación en las nuevas experiencias participativas de los jóvenes (Balardini, 2000; Reguillo Cruz, 2000; Infantino, 2008b; Kropff-Núñez 2009) y también incluyen, paulatinamente, el regreso de muchos jóvenes a espacios “tradicionales” de participación política (Molinari, 2010).

En nuestro caso particular será interesante indagar el modo en que las narrativas y prácticas de los jóvenes fueron conjugando, en las tres décadas estudiadas, lo artístico con lo político. Desde la participación en el espacio público hasta propuestas actuales, que recurren al arte como insumo para la transformación social.

Pensando en las apuestas de los jóvenes de modo contextualizado, iremos viendo cómo cada período tendrá tendencias que lo caractericen aunque evidenciando las disputas propias de la formación social. Como ya planteamos, los usos políticos de la cultura serán un terreno para analizar los modos en que se construyen y reconstruyen identidades sociales, así como las maneras en que dichas identidades y prácticas son reconocidas, legitimadas, o rechazadas.

Organización del libro

Para el presente libro se revisaron, modificaron y excluyeron algunas secciones de la versión del trabajo de tesis original. El texto actual se divide en una introducción, cinco capítulos analíticos y un cierre al que se añade una sección con la bibliografía organizada alfabéticamente.

En el capítulo 1, “Entre ‘el desprestigio y la legitimación’ (de la historia a los años ‘80 postdictatoriales)”, estudio el proceso de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad, atendiendo a la década de 1980 pero refiriendo sintéticamente a la historia de valoraciones y subestimaciones del arte circense en Argentina desde finales del siglo XIX. En este capítulo doy cuenta de la génesis del proceso de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad en la década del ‘80 estudiando las trayectorias de ciertos protagonistas centrales del período así como el particular contexto de época.

En el capítulo 2, “Circuitos de producción y circulación de las artes circenses en Buenos Aires en los ‘90”, estudio centralmente la conformación del *estilo de circo callejero* en correlación con la construcción identitaria de los jóvenes artistas de los ‘90 como trabajadores culturales. Asimismo, analizo las políticas de Estado destinadas a la contención y el control de las juventudes de la época, estudiando específicamente las políticas restrictivas hacia las actuaciones callejeras circenses.

En el capítulo 3, “El ingreso del circo en circuitos legitimados de arte en los años 2000”, continúo el análisis con el período de *legitimación* de las artes circenses en la ciudad. Analizo las estrategias de los artistas en la época de postcrisis de 2001 y posteriormente, la incidencia que ejercieron mercado y medios masivos de comunicación, coadyuvando a la proliferación de espacios de inserción artístico-laboral. Las nuevas escuelas, el circo como *hobby* y la docencia como opción laboral, las temporadas europeas, los espacios culturales autogestivos, la multiplicación de encuentros y festivales de circo en el país, serán situaciones que posibilitarán comprender el paulatino proceso de acceso de estas artes a espacios legitimados de cultura en la ciudad.

El capítulo 4, “Disputas por la definición de la práctica artística legítima en tiempos de cambio”, posibilita el abordaje de tendencias y conflictos al interior de la formación cultural. Se analizan las disputas por la definición de estilos circenses diferenciales (el circo callejero y el nuevo circo o circo contemporáneo) que lucharán por reconocimiento y recursos en la ciudad. Además, indago los modos disímiles de concebir el rol social del arte y las estrategias desplegadas por los artistas para garantizar la continuidad de prácticas comprometidas y democratizantes en una nueva coyuntura.

El capítulo 5, “El circo y la política cultural oficial”, analiza las consecuencias desatadas por el ingreso de estas artes a dinámicas estatales a partir de la creación de un programa integral de política oficial destinado al fomento de las artes circenses en la ciudad en 2009. Presento los conflictos que el lanzamiento de la política oficial originó, así como los modos de negociación y disputa que los protagonistas de las artes circenses en la ciudad accionaron al momento de gestionar espacios de legitimación para sus prácticas. Para entender los conflictos y negociaciones desatados a partir de la intervención oficial serán de utilidad los recorridos abordados en los capítulos anteriores acerca de las disputas internas de los actores culturales. No obstante, será imprescindible en este capítulo recorrer algunos de los lineamientos en materia de políticas culturales que tomó la gestión gubernamental del período estudiado (2007-2011). Analizo las denominadas “tendencias a la mercantilización y espectacularización” de la cultura y los modos de evaluación diferenciales que los artistas fueron esgrimiendo frente a las mismas. Considero la manera en la que se presenta el recurso de la cultura en los discursos de actores dominantes. La apelación a la cultura para favorecer el desarrollo de una zona desfavorecida de la ciudad y para fomentar la inclusión social de jóvenes de sectores vulnerables, serán los ejes que las autoridades locales esgrimen para fomentar las artes circenses en la ciudad.

En las “Reflexiones finales”, presento una visión articulada y sintética de lo señalado a lo largo del trabajo, integrando los análisis desarrollados en cada uno de los capítulos. En esta dirección, apunto a resaltar la productividad de un enfoque que atienda diferencialmente los usos políticos de la cultura. Al estudiar tanto políticas culturales oficiales como estrategias desempeñadas por los protagonistas de las prácticas en distintos contextos de época, mostraré cruces y matices que dan cuenta de grados diferenciales de poder, pero al mismo tiempo, de capacidades de agencia, de resistencia y de negociación.

NOTAS:

1 Las artes circenses, exceptuando algunas coyunturas específicas, han sido ampliamente desvalorizadas en el país y sobre todo en la Ciudad de Buenos Aires, como artes menores, marginales, “populares”. Este género artístico tuvo su momento de gloria cuando fue reconocido como “cuna del teatro nacional”, encarnado en el Gran Circo Criollo de los hermanos Podestá, y que incluyó también la consideración del drama gauchesco como el primer género del Teatro Nacional. Posteriormente esta legitimidad fue desestimada y por ello hablamos de reactivación y resurgimiento en el período postdictatorial.

2 El presente libro es producto de mi Tesis Doctoral en Ciencias Antropológicas “Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la Ciudad de Buenos Aires”, defendida el 29 de marzo de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La investigación que dio lugar a la misma fue financiada por una beca para la formación doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

3 Llamaré estilo de Circo Callejero, a la particular estructura performática que será preponderante en los años '90, momento en el que gran parte de los artistas circenses de la época encuentran en el espacio público un ámbito donde desarrollar una alternativa de inserción artístico-laboral.

4 El llamado Nuevo Circo, representado a nivel internacional por el Cirque du Soleil, cuyas principales exponentes local son las producciones de Gerardo Hochman, es un estilo circense que se aleja de ciertos elementos característicos del estilo "tradicional" o "familiar," como los números con animales o el presentador. Se fusiona con otros géneros artísticos como el teatro y la danza e involucra modificaciones en la estructuración, por ejemplo, desde la incorporación de un argumento a lo largo de toda la obra.

5 El concepto de formación cultural propuesto por Raymond Williams lleva a problematizar cómo, en distintos contextos, los artistas se unen para la prosecución común de objetivos específicamente artísticos. El autor destaca las dificultades metodológicas para el estudio de las formaciones culturales ya que suelen caracterizarse por una escasa formalidad, por un número pequeño de personas, por una duración breve de la organización, por una complejidad de rupturas y fusiones internas. No obstante, el concepto de formación cultural posibilita estudiar modos organizativos, experiencias compartidas, puntos de conjunción así como fracciones y disputas al interior de los grupos y con agentes externos a los mismos (Williams, 1981).

6 Dicho Programa de Política Cultural Oficial, denominado Buenos Aires Polo Circo, fue anunciado como iniciativa del ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, perteneciente a la gestión de Gobierno 2007-2011 a cargo de Mauricio Macri del partido Unión PRO. Esta gestión gubernamental porteña había comenzado con distintas medidas que involucraron recortes presupuestarios, reestructuración de programas e intentos de reducción de personal. En esta coyuntura, el lanzamiento de la política oficial para la promoción de las artes circenses, evidenció fragmentaciones al interior del campo local sobre la base de posturas político-ideológicas disímiles.

7 A principios de 2009 se anunció la creación de carreras universitarias de circo en dos Universidades Nacionales: la UNTREF, Universidad Nacional de Tres de Febrero y la UNSAM, Universidad Nacional de San Martín.

8 En 1999, desde que comencé el trabajo de campo, utilicé la fotografía como herramienta de acompañamiento de la investigación. Más adelante, entre 2000 y 2002, conformé un grupo de investigación dedicado a la Antropología Visual. Con este grupo de antropólogos, llamado El ojo del Magma, realicé dos documentales: *Vivir de la gorra. Historias de Circo y Murga* y *6ª Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros*. Asimismo, a partir de 2002 comencé a realizar exposiciones fotográficas itinerantes en distintos espacios culturales del campo artístico circense. Las implicancias de este trabajo merecerían un desarrollo más amplio. Aquí solo las menciono porque fueron el inicio de un cambio importante en la interacción con los sujetos de estudio, en tanto comencé a ser vista como una persona comprometida con la promoción y valoración de las prácticas artísticas circenses.

9 Leonor Slavsky (2007), en un artículo en el que reflexiona acerca de las tensiones desatadas a partir de la formulación de dos proyectos tendientes a "poner en valor" expresiones, saberes y prácticas culturales mapuches, presenta algunos interrogantes acerca del rol de la antropología. La autora se pregunta: ¿se investiga sobre los indígenas, con los indígenas o para los indígenas? ¿Se gestiona con o para ellos? El "sobre" define la actividad académica clásica, el "con" las posturas del indigenismo participativo, el "para" puede implicar o bien una posición de defensa de derechos o la realización de trabajos a solicitud de las comunidades u organizaciones, poniendo al servicio de los mismos conocimientos y metodologías, pero respetando sus objetivos y límites. La autora finalmente se pregunta, ¿se puede trabajar sobre, con y para simultáneamente? (Slavsky, 2007: 235). Retomaremos este interrogante en el cierre de este libro.

10 Pierre Bourdieu define a los campos sociales como "espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias" (Bourdieu, 1988:108). Para que exista un campo es necesario que haya un determinado capital que estará en disputa, que entrará en juego al interior del campo. El tipo de capital en juego dará origen al tipo de campo específico (Bourdieu, 1990). La propuesta del autor permite circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital artístico, en nuestro caso, el relativo a las artes circenses, que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y habilita centrarse en los conflictos que surgen en ese espacio específico.

**entre “el desprestigio y la
legitimación” (de la historia a
los años '80 postdictatoriales)**

capítulo 1



> capítulo 1

ENTRE “EL DESPRESTIGIO Y LA LEGITIMACIÓN” (DE LA HISTORIA A LOS AÑOS ‘80 POSTDICTATORIALES).

En este capítulo realizaremos un recorrido histórico por el proceso de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad, focalizando en la década de 1980. Si bien el recorte temporal de la investigación está centrado en el pasado reciente y en la arena contemporánea, al hablar de reactivación y resurgimiento de estas artes, referiremos brevemente a un proceso histórico más amplio de desvalorizaciones y revalorizaciones de saberes y prácticas populares. En el caso de la historia del circo en la Argentina, asistimos a coyunturas caracterizadas por su fomento como emblema de arte nacional a finales del siglo XIX y a épocas de desvalorización y arrinconamiento. Esta referencia histórica será imprescindible al momento de comprender las tradicionalizaciones que operan los actores contemporáneos.

Cabe mencionar que para analizar el resurgimiento de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires, organizamos su desarrollo diferenciando tres períodos: *Los antecedentes*, en los años ‘80 postdictatoriales; *El resurgimiento* de los años ‘90 y *La legitimación*, que se desarrolla en los años 2000. Esta periodización ayudará a analizar el desarrollo de estas prácticas culturales pero sobre todo a pensarlas insertas en cambiantes contextos sociales, económicos y políticos. En este capítulo estudiaremos específicamente la coyuntura de valorización de estas artes a fines del siglo XIX, su posterior desestimación y la génesis de la reactivación del arte circense en la Ciudad de Buenos Aires en el contexto postdictatorial.

1. El Circo en el proceso de conformación del Estado nación argentino

1.1. *Conformación del sub-género Circo Criollo*

A partir del Renacimiento, en general se entiende por “teatro” en Occidente un modo de teatralidad limitado por actores que representan una obra dramática en un escenario, con preferencia dentro de una sala. Este concepto del discurso cultural hegemónico se funda a partir del teatro a la italiana, edificio modelo del espacio teatral europeo (...), aunque históricamente existe una realidad paralela fuera de ese espacio legitimado, a menudo catalogada como teatro “menor” o teatro “popular”.

SEIBEL, 2002:11

Esta es la frase con la que Beatriz Seibel comienza su *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930* (Seibel, 2002). Allí la autora presentará un concepto ampliado de teatro que propone la incorporación de la diversidad y pluralidad de discursos teatrales definidos dentro de cada sistema cultural y social. Si bien desde nuestra perspectiva preferimos hablar de circo o artes circenses y no de teatro, la propuesta de la autora y su exhaustivo recorrido historiográfico del período que aquí analizaremos, resultarán centrales para examinar las relaciones entre géneros artísticos legitimados y no legitimados. Sobre todo porque, como sostendremos en este y el siguiente apartado, la legitimación del circo en su modalidad de Circo Criollo mantendrá importantes relaciones con los acercamientos de este género artístico a lo hegemónicamente considerado “teatro”.

Siguiendo los datos que aportan los trabajos de Raúl Castagnino primero (1969) y luego de Seibel (1993, 2002), los volatineros trashumantes (mediados del siglo XVIII) y posteriormente, las grandes compañías circenses en gira (XIX), marcan el inicio de la actividad circense en el país. Con el correr de los años, muchas familias de circo que llegan de gira, se instalan. Pero no es sino hasta fines del siglo XIX que el circo empezará a ocupar un espacio relevante y de creciente legitimidad dentro de la escena cultural local. Y esto justamente coincide con la presentación, primero como pantomima (1884) y luego como drama hablado (1886), de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, en versión de José Podestá.

Esta obra había sido publicada como folletín en el diario *La Patria Argentina* durante 1879-1880.¹ Siguiendo el planteo de Adolfo Prieto (1988), el criollismo popular desarrollado entre 1880 y 1910 tendrá como personaje central a Juan Moreira, reforzando una imagen estereotipada del gaucho rebelde y justiciero, centrada en la figura del hombre a caballo, deambulando libremente en la inmensidad de la pampa.

Si bien Prieto destaca a la literatura como modo de difusión privilegiado del criollismo popular,² el éxito de Juan Moreira va a ser asimismo estudiado en relación a las apropiaciones y resignificaciones que del personaje gauchesco se realizarán desde el Circo Criollo. En las memorias de Podestá (1930), el actor recuerda cómo se gestó la versión hablada del Moreira, deudora del consejo de un colega francés, que luego de ver la pantomima realizada en Arrecifes, recomienda a Podestá realizar una versión que incluyera diálogos para facilitar la comprensión de la obra. El éxito fue tan grande que a partir de aquí, se conformará el Circo Criollo como un subgénero integrado por una primera parte de destreza y comicidad, y una segunda parte de representación de las obras teatrales de la gauchesca argentina.

El Circo Criollo se presenta como el condensador privilegiado del universo constituido sobre los folletines criollistas de Eduardo Gutiérrez, quien luego de Moreira, continuará con las historias de otros gauchos rebeldes como Juan Cuello, Santos Vega, Hormiga Negra, Pastor Luna (Seibel, 2002). De este modo, el Circo Criollo se constituyó en un medio que realimentó y difundió en gran escala al criollismo popular literario. Los espectadores generaban una fuerte identificación con el héroe justiciero, que contaba con la valentía para luchar frente a los abusos de poder en manos de la policía y de las autoridades que representaban al Estado moderno. Desde la modalidad artística se sublimaban colectivamente los fracasos e insuficiencias de la democracia formal, favoreciendo la movilización del sentimiento de rebeldía al tiempo que se vehiculizaba un fuerte sentimiento de nacionalidad (Prieto, op.cit.).

El criollismo popular con Juan Moreira como personaje arquetípico, es la marca de una época. Dicho personaje literario es el héroe popular de un ciclo específico, el del salto modernizador de fin de siglo XIX. Un ciclo caracterizado por el término de las guerras civiles, la aniquilación de los pueblos originarios, la inmigración y la unificación política y jurídica de la nación por parte del Estado liberal; momento en que la Argentina alcanza el punto más alto del capitalismo con su entrada en el mercado mundial (Ludmer, 1999). Según Josefina Ludmer, la apertura de este ciclo, en 1879, está marcada por el nacimiento de dos héroes populares:

el gaucho pacífico y el gaucho violento. Son la otra cara y el revés de los sujetos del estado liberal, porque aparecen simultáneamente en la literatura para mostrar los dos caminos de “lo popular” del salto modernizador, para hablar nada más que del uso de la fuerza o del cuerpo para la economía y para la violencia. (Ludmer, 1999: 228).

La autora distingue así a Moreira del viejo pacífico de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, también publicado en 1879. El brillante análisis ofrecido por Ludmer sugiere que los dos gauchos, el violento y el pacífico, no pueden leerse por separado. Son las versiones posibles para lo que viene después de la confrontación, la guerra y el exilio con que se cierra el primer *Martín Fierro* de 1872. El viejo pacífico de 1879 recomienda la pacificación y la integración a la ley por medio del trabajo, es casi la voz del Estado liberal triunfante, la voz oficial. En cambio, *Juan Moreira* será la voz de la confrontación y la violencia hasta el fin para imponer la justicia popular, dirá Ludmer (op.cit.).

Es de ese héroe justiciero, violento pero como reacción ante el avasallamiento perpetrado por la modernización, del que se apropia el Circo Criollo. Ese personaje que provocaba tanta empatía en el público, hacía que los

espectadores sacaran sus facones e intentaran defender al héroe a la hora de ser interpretado bajo las lonas del circo criollo. (Seibel, 1993). Y es este el personaje que debido a su rotundo éxito popular favorece la valoración transitoria del Circo Criollo como germen del “auténtico teatro nacional”. Profundizaremos en el apartado siguiente los vínculos que se establecen entre las construcciones selectivas de las tradiciones y los procesos hegemónicos.

Cabe destacar aquí otro elemento que sustenta el éxito de *Moreira* y el Circo Criollo, relativo a los códigos expresivos utilizados por un teatro más emparentado con el melodrama que con una tradición estrictamente teatral. Desde finales del siglo XVII, a partir de disposiciones gubernamentales se prohíben los teatros populares en las ciudades de Francia e Inglaterra. Los teatros oficiales son reservados para las clases altas, y lo que se le permite al pueblo son representaciones sin diálogo. Siguiendo la argumentación de Jesús Martín-Barbero (1987), el melodrama del 1800 es un teatro popular vinculado a las pasiones políticas desatadas a partir de la Revolución Francesa. Aquí se exacerbó la sensibilidad de unas masas populares que podían darse al fin el gusto de poner en escena sus emociones. El melodrama entonces nace como un “espectáculo total” para un pueblo que, más que palabras, busca acciones y grandes pasiones en escena. “Y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular, pues justo en ese momento (...) la marca de la educación burguesa se manifiesta en todo lo contrario, en el control de los sentimientos” (Martín-Barbero, 1987: 125).

Frente a un teatro culto eminentemente literario que se sostenía en la retórica verbal, el melodrama se apoyará en la predominancia de la puesta en escena y en la acción. Más que actores, sus intérpretes son herederos de una tradición de *troupes* ambulantes, que mezclaban la representación de farsas y entremeses con la acrobacia, los títeres y la prestidigitación (Martín-Barbero, op.cit.).

En nuestro país fue en las representaciones de *Juan Moreira* y los posteriores personajes de gauchos rebeldes donde se forja un espectáculo popular, que tiende un puente entre la tradición narrativa inserta en el folletín con la puesta en escena de los cómicos ambulantes. La mezcla entre comicidad circense y drama popular es lo que marca el nacimiento del Circo Criollo. Los recursos expresivos utilizados en las actuaciones de este género artístico popular implicarán una fuerte apuesta al realismo de las escenas que, como lo recuerda José Podestá en sus *Memorias*, involucraba “que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que el agua para los patos, indispensable”. (Podestá, 1930).

La empatía del público de los dramas gauchescos se veía favorecida tanto por el argumento del gaucho desgraciado, inocente víctima del abuso y la modernización, como por los recursos comunicativos que reforzaban el realismo de las *performances*. El drama representado en el circo era el ámbito en el que el sujeto del salto modernizador se veía reflejado. Podestá declara en la prensa: “Infundí tanta realidad a *Juan Moreira*, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete” (en Seibel, 1993: 67).

Asimismo, la conjunción en un mismo espectáculo del drama gauchesco antecedido por una primera parte de destreza y comicidad crítica provocaban la empatía del público. El personaje creado por Podestá, Pepino el 88, fusionaba la figura del payaso con la del payador, cantando canciones rimadas sobre temas nacionales de actualidad e incorporando la crítica social desde el humor. Según Castagnino (1969) era un payaso que divertía a los adultos.

Los distintos recursos expresivos analizados serán la marca de esa modalidad circense específica del período presentado, el Circo Criollo. La trayectoria de Podestá y *Juan Moreira* condensan el recorrido de la formación cultural que concreta la renovación del género circense en el ámbito local.

1.2. *Formaciones, tradiciones e instituciones*

Los procesos de construcción de hegemonía suelen incluir las apropiaciones de elementos que pueden haber sido generados en espacios contrahegemónicos o alternativos. En estos procesos de construcción de tradiciones selectivas, se generan complejas relaciones entre lo que Raymond Williams denomina formaciones e instituciones. El desarrollo del Circo Criollo y el drama gauchesco se constituyen como un claro ejemplo para problematizar el modo en que opera la construcción de las tradiciones como parte de un proceso activo de hegemonía, como reproducción en acción (Williams, 1981).

Podemos marcar el florecimiento del nacionalismo de fines del siglo XIX, en dos vertientes. Por un lado, algunas figuras del ámbito económico y político presentaban cierta inquietud ante el impacto cultural de la inmigración. El inmigrante que tan solo unas décadas atrás había sido representado como el portador del progreso y el desarrollo, comienza a encarnar una nueva imagen: es presentado por agentes estatales, oligarcas e intelectuales como inescrupuloso, materialista, alejado de la aristocrática cultura europea. Paralelamente, desde los sectores dominantes comienza a mostrarse una preocupación por la destrucción de los valores vernáculos ante el impacto de la inmigración. Sostiene Marta Blache (1991) que una de las marcas de origen de la folklórica argentina

estará emparentada con una noción de deber cívico y patriótico por salvaguardar el folklore local, inevitablemente amenazado por el avance de la modernización y la inmigración.

Aplicando el modelo de Williams (1977, 1981), la literatura popular criollista de esta coyuntura, puede ser analizada como formación cultural devenida luego en instrumento para consolidar una tradición nacional. Cuando Williams sostiene que la tradición como hegemonía en acción, no es exclusividad de las instituciones dominantes, sino también un tema de formaciones culturales, está brindando herramientas para pensar estos procesos.

Esta literatura basada en la vida y costumbres del habitante de las pampas bonaerenses, exaltaba a un gaucho que hasta ese momento había sido considerado el motivo del atraso del país. A partir de aquí será un gaucho con nuevas cualidades: valiente, sobrio, amante de la libertad, patriota, luchador frente a las injusticias sociales, al tiempo que pícaro, rebelde y opositor frente a la autoridad. Ese gaucho que había sido arrinconado por las nuevas concepciones de explotación de la tierra y la modernización del país, estaba desapareciendo como actor social. No obstante, reaparecía como símbolo, como arquetipo de la nacionalidad. La noción de selectividad en la construcción de las tradiciones resulta evidente cuando se escoge al gaucho pampeano, que simboliza la zona de mayor riqueza del país, y se excluye a otros tipos sociales de la diversidad de regiones del país (Blache, op.cit.).

Como ya planteamos, la literatura popular criollista, amplificada por las trasposiciones realizadas desde el Circo Criollo, fascinó a los sectores populares y se convirtió en herramienta de construcción y consolidación de la identidad nacional. Prieto (op.cit.) desarrolla detalladamente la postura ambigua que mantiene la elite local que, entre 1880 y 1900, se moverá entre la fascinación y el rechazo ante el avance del nuevo género literario y artístico. Según su planteo, para los grupos dirigentes el criollismo significó la afirmación de su legitimidad, su continuidad en el poder y un modo de rechazar el poder creciente que los inmigrantes iban logrando. Desde algunas figuras de los sectores letrados, se mostraba una notable fascinación por el drama criollo, evaluado como catarsis frente al destino de esos gauchos sometidos a las injusticias. Asimismo, los íconos del paisaje campesino, la música, la danza, las canciones que rodeaban las actuaciones de estos dramas en el Circo Criollo se erigían como los códigos comunicativos de un nuevo género artístico que inspiraba los deseos nacionalistas de contar con un “auténtico teatro nacional”. Un género defendido porque era popular y menos elitista, único arte que podía ser considerado nacional frente a las manifestaciones culturales europeizadas que habían dominado los círculos legitimados de arte de la época.

Si la fascinación que provocaba el criollismo se asentaba en la esperanza de fundar la autenticidad nacional en las artes, el rechazo provenía justamente de intelectuales que sostenían que el arte argentino debía ser hijo de la civilización europea.

La elite intelectual muestra su oposición desde el principio: en 1891 García Merou opina que “el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario”. (Seibel, 1993: 68).

La oscilación entre la aprobación y el rechazo de las elites frente a la consolidación del criollismo comenzará a inclinarse hacia la desaprobación para comienzos del nuevo siglo. La clase dirigente, temerosa ante los conflictos sociales que comenzaban a tomar fuerza en las concentraciones urbanas, y frente al peligro latente de desintegración social, comenzó a evaluar como riesgoso el desarrollo de una literatura y un arte cuya figura central era un gaucho justiciero. Así, se dio inicio a un verdadero programa de política cultural destinado a contener el avance de la literatura popular de signo criollista (Prieto, op. cit.). A partir de 1900, la política cultural estará destinada a disciplinar el cuerpo social y junto a la contención del avance del criollismo se implementarán otras instrumentaciones políticas como el servicio militar obligatorio y la educación nacionalista.

Decíamos al principio de este capítulo que la efímera valoración del Circo Criollo como “cuna del auténtico teatro nacional” se relacionaba con la apreciación desigual de las teatralidades hegemónicas y no hegemónicas (Seibel, 2002). La “época de oro” del circo argentino coincide con su acercamiento al drama hablado, que, aún con ribetes groseros o “de mal gusto” en la evaluación de sectores de la elite letrada, resultaba una manifestación artística útil para la coyuntura específica que analizamos. La conjunción entre circo y teatro que se implementó en el Circo Criollo, llevó al género artístico circense (menospreciado como arte menor) a mezclarse con el teatro como un género más valorado desde las jerarquizaciones institucionales dominantes.

No obstante, cabe destacar la transitoriedad de este reconocimiento que tan solo duró unas décadas. A comienzos del nuevo siglo, la familia Podestá se vuelca hacia los escenarios teatrales a la italiana, que otorgan más prestigio y posibilidades económicas, a la vez que permiten dejar las fatigas de la vida trashumante (Seibel, 1993). Para 1910, es notoria la inclinación de los sectores dominantes hacia el rechazo por el género artístico circense. En la celebración del Centenario, el famoso payaso Frank Brown fue convocado por la Comisión de festejos, para levantar su carpa en las calles Florida y Córdoba. Pero el 4 de mayo, un grupo de jóvenes de la alta sociedad porteña incendiaba las instalaciones:

La Prensa, que había criticado violentamente la iniciativa, por ser la carpa un adefesio indigno de una ciudad moderna y porque el público del circo en su mayor parte iría con atuendos inadecuados que causarían mala impresión a los visitantes extranjeros, titula la noticia el 5 de mayo:

Caso de Justicia popular. Incendio de la carpa de Frank Brown”. Considera que “la oposición a la malhadada iniciativa (...) se ha exteriorizado anoche de una forma imprevista (...). Un grupo de jóvenes ha puesto fuego anoche a la abominable construcción haciendo con ello acto de desagravio a la estética y de justicia popular. (...) Atribúyese esa obra a la juventud universitaria, indignada por la construcción, propia de los pueblos de campaña o de barrios suburbanos y no del corazón de la zona aristocrática de una gran capital como Buenos Aires. (Seibel, 2002: 446).

La desvalorización del circo como arte popular se torna patente en esta cita. Este arte es visualizado, desde el contenido del espectáculo y desde su ámbito de presentación (la carpa de circo) como algo que afea cualquier ciudad que pretenda ser de avanzada. Es el espacio destinado para las masas populares pero que cada vez tendrá que ubicarse más apartado de los centros urbanos, reservados estos para las salas teatrales. Para mediados de 1920, en las artes se asienta una renovación vanguardista europeizada, pero para esta coyuntura, dirá Prieto (op. cit.), ya estaba afianzada la Argentina moderna asentada en la credibilidad del mito del crisol de razas. El circo a partir de este período ingresa en un espacio de deslegitimación. Desde una concepción de arte hegemónico europeizado, el circo se medirá comparativamente como arte menor. No obstante, la marca del Circo Criollo y el drama gauchesco como cuna del teatro nacional serán un sello que perdurará hasta la actualidad. Veremos cómo los artistas contemporáneos se posicionarán de diferentes maneras ante esa tradición circense, alejándose o acercándose de estas pautas históricas del género artístico.

Ahora bien, este “arte menor” 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, continuó teniendo gran aceptación en el público durante la primera mitad de siglo. Los circos criollos fueron actualizando sus repertorios con obras de autores argentinos que abarcaban todos los géneros, del gauchesco al sainete y de la comedia al drama. Los circos llegaban a tener un repertorio de alrededor de 50 obras, que iban intercalando durante sus estadias en los distintos pueblos en los que actuaban (Seibel, 1993). En la década de 1950, durante el apogeo del radioteatro, muchos artistas de Circo Criollo se incorporaron al nuevo medio que heredó las modalidades trashumantes, con la versión teatral de la novela radial que era presentada por el mismo elenco en

gira. De hecho, en los momentos de mayor auge, la capacidad de las pequeñas salas teatrales no era suficiente para la gran cantidad de público y las compañías de radioteatro se unieron a los circos presentando la segunda parte bajo las carpas circenses (Seibel, 1994).

Al promediar la década de 1960, comenzó un período de declinación en la popularidad del arte circense relacionado con la imposibilidad de mantener los excesivos costos de empresas que en períodos anteriores se habían fortalecido.

Si bien muchos circos continuaron recorriendo los largos caminos de nuestro país, lo hicieron enfrentándose cada vez más con problemas económicos y la consecuente baja en la cantidad de circos y en la calidad de los espectáculos (menos escenografía, vestuario, comodidades). Tuvieron que abandonar la segunda parte de obra teatral; se enfrentaron a prohibiciones legislativas que impedían el armado de carpas de circo y la presencia de animales en centros urbanos; disminuyeron el valor de sus entradas, y se encontraron con una menor demanda del público. Este proceso, que no solo fue transitado a nivel nacional sino también en el marco internacional, tuvo como consecuencia que durante los ‘70 y hasta mitad de los ‘80, el circo ingresara en un espacio de retracción, fomentando una visión despectiva de estas artes.

2. La recuperación y el resurgimiento del arte circense

2.1. Los antecedentes. *La apertura democrática, la recuperación de los lenguajes populares y del espacio callejero*

Si bien ubicamos el “resurgimiento” del arte circense en la década de 1990, reconocemos un primer período considerado como antecedente en los años postdictatoriales. Este período se caracteriza por la “recuperación” que de estas artes hicieron diversos grupos de artistas. Desde la actualidad suelen ser pensados como precursores de distintos estilos y formaciones culturales que se irán afianzando en los años ‘90. Básicamente en estos primeros años postdictatoriales nos encontraremos con un abanico de propuestas de arte callejero que involucra fusiones de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia vernácula. Las murgas porteñas, el tango, los dramas gauchescos y las técnicas circenses eran lenguajes retomados por artistas que querían apartarse de un arte comercial o elitista, “alejado del pueblo”, jóvenes creadores ávidos de transitar espacios vedados durante el período dictatorial. Las ideas que caracterizaban a la época eran las de libertad, transgresión, experimentación, participación. Si bien los protagonistas de estas formaciones culturales se entrecruzan, cabe destacar algunas tendencias que luego irán desarrollándose en líneas divergentes, pero que pueden ser tenidas en cuenta al momento de analizar los antecedentes del resurgimiento del arte circense en la ciudad.

Por un lado tendremos los grupos que en el segundo lustro de la década de los '80 se conformarán en el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.) formado por distintos colectivos artísticos, entre los que podemos destacar al grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el Grupo Teatral Dorrego y Teatro de la Libertad, entre otros. Este último grupo realiza una adaptación de *Juan Moreira* de Francisco Enrique (Enrique Dacal) estrenada en marzo de 1984 en la plaza Dorrego. Héctor Alvarellos recuerda esos comienzos en el teatro callejero cuando en Humberto Primo y Defensa, en pleno barrio de San Telmo se presentaban cada domingo:

Tratamos de recuperar el estilo y el lenguaje escénico del viejo circo criollo, éramos actores con un fuerte entrenamiento expresivo que copiábamos a los viejos cómicos del balneario: hablar fuerte y girando la cabeza siempre al frente. Yo sabía que si en medio de redobles de panderos como fondo, entraba al espacio escénico (...) chiflando fuerte y haciendo una 'medialuna' era difícil que no escucharan mi texto en rima y declamado del comienzo. (Alvarellos, 2007: 47).

En esta cita se torna visible cómo se evaluaban las destrezas y lenguajes circenses en tanto recursos comunicativos adecuados para la actuación en el ámbito callejero. Por otra parte, *Juan Moreira* se consideraba como una obra que en su contenido presentaba fuertes analogías con el pasado reciente del terrorismo de Estado (Alvarellos, op.cit.). Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar. Recuperar un personaje como Juan Moreira implicaba un compromiso de crítica desde el contenido mismo de lo que se retomaba.

Ocupar el espacio público era ejercer la libertad de la que se había privado a la ciudadanía. Asimismo, involucraba la voluntad de un ejercicio creativo que se evidenciaba, por ejemplo en propuestas que buscaban resignificar el arte teatral, recuperando y tradicionalizando el pasado. El Grupo Dorrego, que toma el nombre de su primer espectáculo *Van a matar a Dorrego* (1985), de acuerdo al análisis de Beatriz Trastoy (1991) ocupará un lugar relevante en este tipo de producción teatral pensada para el ámbito callejero. Pasta Dioguardi, uno de sus integrantes, recuerda lo que era la "pelea por el espacio público" en la época:

Era muy difícil llevar el arte a las calles porque la gente no estaba acostumbrada, era difícil convocar al público. Nosotros creíamos, en particular el Grupo Dorrego... creíamos que había un público en potencia en las calles que no iba a los teatros y que había que ir a buscarlos a las calles. (Charla de Artistas de Plaza Francia de los '90 -13ª Convención Argentina de Circo..., 2009).

Los grupos Catalinas Sur³ y Los Calandracas,⁴ trabajando en los barrios de La Boca y Barracas respectivamente, son destacados colectivos del período. El grupo Catalinas Sur recuerda sus comienzos del siguiente modo:

Veníamos de sufrir la dictadura más sangrienta... no estábamos acostumbrados a utilizar las plazas. (...) Éramos vecinos del barrio y nos unían los problemas y alegrías cotidianos y, a partir de 1983, encontramos en el teatro, un modo de comunicarnos con otros vecinos. (...) Trabajamos en el barrio y nos reconocemos seguidores de las tradicionales manifestaciones artísticas de este lugar que ha sido cuna del arte popular (...). La opereta, la zarzuela (traída por tanos y gallegos), el sainete (esa mixtura de criollos inmigrantes en el patio del conventillo), el circo (donde nació nuestro teatro nacional), la murga (de larga tradición en La Boca), el candombe (ceremonia fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular) y también el arte de los titiriteros, todas manifestaciones que nacieron en este barrio, se retoman, se mezclan y ambientan las producciones de nuestro grupo y a través de ellas les rendimos tributo”. (Página Web del grupo Catalinas Sur).

Siguiendo el análisis propuesto por Jorge Dubatti (2002), en esta coyuntura caracterizada por lo que denomina “canon de la multiplicidad”,⁵ se evidencia una apuesta a la libertad de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. “Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, *la commedia dell’arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado” (Dubatti, op.cit.: 30).

Decíamos que en este período se originan los principales colectivos que luego irán formando líneas divergentes. Es así como el tipo de grupos que mencionamos devendrán, en los años ‘90, en los principales representantes indiscutidos del movimiento de teatro comunitario, un teatro hecho por y para vecinos del barrio, un arte popular que apelará a intertextualidades genéricas, fusionando diversos géneros artísticos y legitimando las *performances* del presente, anclándolas en un pasado tradicionalizado (Bauman-Briggs, 1996).

Además de los grupos que mencionamos que se conformaron en el MO.TE.PO., en los años postdictatoriales existirán diversidad de colectivos artísticos que experimentaron con las técnicas circenses. Uno de ellos fue el grupo Calidoscopio, cuyos protagonistas,⁶ comenzarán a especializarse en los lenguajes circenses y sobre todo en las destrezas acrobáticas, tomando protagonismo en el campo circense en el período posterior.

Otra de las vertientes que se conforma en estos años se relaciona con la trayectoria de algunos artistas que para esos momentos estudiaban en la originalmente llamada Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo. Los vínculos entre esta Escuela Argentina de Mimo, los protagonistas del Parakultural,⁷ el *clown* argentino y Cristina Moreira,⁸ el circo callejero y su precursor Chacovachi,⁹ pueden ser leídos desde la actualidad a modo de eslabones reunidos en una coyuntura particular y que, con el paso del tiempo, se irán desplazando y abriendo caminos diferenciales.

Compartimos dos relatos que presentan algunos vínculos interesantes para pensar trayectorias artísticas y contexto sociopolítico. Cristina Martí, la payasa femenina del Clú del Claun,¹⁰ recuerda sus acercamientos a los lenguajes del *clown* de la siguiente manera:

Éramos muy jóvenes, muy, muy jóvenes, terminábamos el secundario, a ver qué íbamos a hacer de nuestra vida, entonces yo estudiaba... Bueno, otra época, milicos en la calle, gente desapareciendo, no era una época fácil, para nada, aparece Cristina [Moreira], termina la guerra de las Malvinas, imaginen: amigos que no están más, amigos que se chupan, o que... imaginen, solo imaginen. Entonces yo estaba haciendo expresión corporal y me entero que hay alguien que va a dar un curso de clown que no tenía ni idea de lo que era un clown, ni conocía la palabra (...) Entonces me dicen: hay un curso de clown, andá, está bárbaro (...) voy al curso ese de clown, y me quedé... que nací, el cerebro se me destapó. Y dije: es esto lo que yo quiero hacer. (...) Bueno, tuve la suerte de ahí conocer a Batato, que en ese momento era Walter Barea, a Guillermo Angelelli, a Gabriel, a Hernán, y quedamos tan calientes todos (...) después de ese curso... que había que presentar un número. (...) Bueno, la cuestión es que al final, con ese entusiasmo nos fuimos todos por primera vez a hacer un número a la plaza, en esa época casi no había gente haciendo números en la calle. (Charla acerca del *clown* y el payaso entre Cristina Martí y Chacovachi en la 14^a Convención Argentina de Payasos, Circo y Espectáculos Callejeros, 2010).

El payaso Chacovachi también relata sus inicios entrecruzando trayectoria personal y contexto sociopolítico:

Yo tocaba el bajo en una banda de jazz-rock en los años 1977-78. Era muy mal músico pero tenía una ventaja por sobre los demás, era muy histriónico. (...) Todo esto se corta en el '81 cuando entro a la colimba.¹¹ (...) Estuve dos años en la colimba, fui soldado y no estuve en el frente en la Guerra de Malvinas por esas casualidades. Todo mi regimiento fue a la isla, yo fui a Palomar y como no entrábamos en los aviones, nos quedamos 200 de 2.000. (...) Terminé la colimba y no sabía qué hacer de mi vida. (...) Una noche, caminando por San

Telmo fui a ver un espectáculo increíble (...) que me encantó. Un mimo chileno, él solo con su valija. (...) Cuando salgo veo un cartel de una escuela de mimo de Ángel Elizondo, esto fue en el ‘82. (...) En esa escuela descubrí todo un mundo. De ahí salieron las Gambas al Ajillo, el Clú del Claun, los Triciclos Clos, todo el Parakultural. (...) Todos fueron compañeros míos de esa etapa. (...) Yo hice otro camino. Yo empecé a trabajar en las plazas por una cuestión política nada más. Estábamos en el ‘83 y todavía estaban los milicos... y fueron a la Escuela a pedir un mimo que quisiera ir a trabajar a la plaza porque se hacía un encuentro en contra de los milicos. Y yo caí en una plaza en domingo, en Parque Lezama, y me morí. (...) Enseguida, me di cuenta que eso podía ser una punta para toda la vida. (...) A partir de ahí, no paré de trabajar en la calle. Y tuve que aprender de la nada, porque cuando yo empecé, los únicos espectáculos callejeros eran grupos como Teatro de la Libertad, que hacían *Juan Moreira* (...) pero no existían ni los payasos, ni los malabaristas. (...) Hubo una época, que duró 3 ó 4 años, en la que Buenos Aires se llenó de mimos, tipos con remeras a rayas, con la cara blanca, siguiendo a la gente por Florida haciendo la pared, la escalera... la gente terminó odiando a los mimos. (...) Después aparecieron un par de grupos de payasos porque cae Cristina Moreira a dar *clown* y todos íbamos a tomar clases con ella. (...) Y de ahí salieron un montón de exponentes, el Clú del Claun, la Banda de la Risa,¹² los Kelonios,¹³ todos compañeros de plaza míos. (Entrevista realizada en marzo de 2000).

Ambos relatos se organizan en una cadena secuencial que involucra personajes en común, pero también una estructuración similar: a estas narrativas las atraviesan la tragedia y la transformación a través del arte y la “libertad” del florecimiento democrático. También las atraviesan el cruce entre el descubrimiento de nuevos lenguajes escénicos o bien, el permiso para adaptar y reelaborar los viejos lenguajes populares. Elinor Ochs (2000) sostiene que el “relato” es un género narrativo específico que suele involucrar interpretaciones de sucesos pasados más que descripciones de los mismos, los relatos son selecciones antes que reflejos de la realidad. Desde esta aproximación a los modos en los que los sujetos narramos, podemos focalizar en las formas en las que se configura un relato. La autora sugiere que lo que distingue una lista de sucesos de un relato es, justamente, la estructuración del mismo creando tramas sobre la base de un punto de vista narrativo.

“Al crear una trama (...) los narradores estructuran los sucesos en un esquema con sentido. La trama anuda elementos circunstanciales como escenas, agentes, instrumentos, actos y propósitos en un esquema coherente que gira alrededor de un suceso excepcional, generalmente perturbador” (Ochs, 2000: 283).

Tanto en el relato de Cristina Martí como en el de Chacovachi aparece la complejidad de un período de transición en el ciclo vital: “terminábamos el secundario, a ver qué íbamos a hacer de nuestras vidas”, “terminé la colimba y no sabía qué hacer de mi vida”. Esa transición que suponía el ingreso a un nuevo período, posterior a la adolescencia, que debía involucrar un creciente compromiso y responsabilidades tendientes a concretizar la futura “estabilidad” del mundo adulto.¹⁴ Se vincula en los relatos citados a un contexto social que acarrea la tragedia vivida de la dictadura pero que al mismo tiempo abría posibilidades impensadas. Ambos relatos presentan su encuentro con nuevos lenguajes artísticos, que luego marcarían sus trayectorias de vida y profesionales, desde la casualidad, desde un hecho impredecible: “me entero que alguien va a dar un curso de clown”, “una noche, caminando por San Telmo (...) veo un cartel de una escuela de mimo”. Asimismo, en ambos relatos se lee la valoración positiva del encuentro de esos grupos de artistas que irán construyendo colectivamente nuevos estilos y espacios artísticos: “tuve la suerte de ahí conocer a...”, “en esa escuela descubrí todo un mundo”.

Ambos relatos presentan momentos de complicación o perturbación que luego devienen en desenlaces exitosos. Y esos desenlaces exitosos están enmarcados en una valoración de las posibilidades de una época en la que todo parecía estar por hacerse y en la que todo parecía posible. El humor, la risa, la improvisación, el trabajo colectivo, la ruptura de la cuarta pared característica del teatro tradicional,¹⁵ el protagonismo del cuerpo en escena, aparecían como espacios privilegiados para abordar la renovación artística así como para delinear modalidades de vida que disputaban la rigidez del período dictatorial.

Uno de los elementos centrales que se presentan en las narrativas de los artistas de la época se relaciona con la valoración de la apertura de espacios de enseñanza. En las narrativas citadas aparecen frases que plantean el “descubrimiento de nuevos mundos”. El acceso a la información a través de cursos, talleres, espectáculos que traen al país nuevas tendencias¹⁶ y que se conjugan con la recuperación de tradiciones vernáculas, es la marca del período.

Es aquí donde los antecedentes del resurgimiento del circo en Buenos Aires se completan con la apertura de la Escuela de Circo Criollo, creada y dirigida por los Hermanos Videla.¹⁷ Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar circense, deciden para 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país y el segundo en Sudamérica, luego de la Escuela Nacional de Cuba.¹⁸ Cabe destacar que en el ámbito local las artes circenses, hasta este momento, eran saberes exclusivos, reservados al grupo familiar dentro de la tradición de reproducción de estas artes.¹⁹

Oscar Videla recuerda que para los años ‘80:

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. Y los primeros enemigos que tuvimos fueron los nuestros... Estábamos abriendo un juego hasta el momento muy cerrado. Vos querías aprender el circo y te tenías que casar con una mujer del circo o entrar a clavar estacas y seguir al circo. Pusimos la escuela y nos criticaron, nos echaron del circo. Te digo más, hasta mi padre no lo quiso aceptar. Me dijo: “Vas a romper con una cadena que viene desde siempre, y le vas a quitar el trabajo a todos los artistas, a tus hermanos, a tus primos...” Y resultó que nada que ver, porque nuestros alumnos están en Francia, en Alemania, en las plazas, en los semáforos, no van a los circos. Entonces cuando se dieron cuenta que no era una contra para los circos... todo el mundo puso escuelas (*risas*). (Entrevista Oscar Videla, 9 diciembre 2008).

En la narrativa biográfica presentada, se reconstruye el pasado del género artístico reconociendo la coyuntura de retracción de las artes circenses. La misma es interpretada desde el presente como causa que empujó a los Videla a enseñar las artes del circo por fuera de su manera tradicional de enseñanza, dentro de las familias circenses. “Si no hacíamos algo íbamos a desaparecer”, suelen asegurar los hermanos.

Los comienzos de la Escuela de Circo Criollo se remontan a 1981, cuando Oscar y Jorge Videla conocieron a un cura de Wilde que “era un enamorado del circo”. Ese cura conocía a otro, que en España había conformado un circo con fines de ayuda social. Los Videla le propusieron armar allí una escuelita amateur. El cura aceptó y llegaron a formar un nutrido grupo (Flores-Ledesma, 2006). Pero no llegaban a juntar dinero para cubrir los salarios de los profesores ni para comprar los materiales y se disolvió aquella primera versión de la escuela. Durante los años ‘80, la escuela va cambiando de sede, sin encontrar un espacio fijo. De Wilde se fueron a Lomas de Zamora, donde, a contraturno en una escuela municipal, trabajaron en un proyecto integral de arte. Pasaron después por diversos espacios. Según recuerdan, llegaron a funcionar en Cemento y en Die Schule:²⁰ “Los lunes a la mañana había un olor a puchos...”, rememora Oscar. Finalmente, para fines de los años ‘80 instalaron la escuela en el Galpón del Sur.

Ahí empezamos a trabajar más oficial, pero después vendieron el galpón para hacer una playa de estacionamiento. Y ahí nos volvimos a quedar sin Escuela. Pero entramos a [la Sociedad Argentina de] Actores y la entidad alquilaba una casa muy grande en México al 1400. Estuvimos como dos años ahí hasta que también se vendió. Y ahí ya vinimos acá, a Chile 1536.²¹ Pero calculá que entre el ‘83 y el ‘91 estuvimos buscando lugar. (Entrevista Oscar Videla, 2 diciembre 2008).

Aún con estas idas y vueltas, la escuela fue “un *boom...* fue como tirar una piedra en el agua y que se expanda... y así se expandió nuestro sueño. La gente pedía a gritos aprender las técnicas del circo, y nadie sabía cómo enseñarlas”, recuerda Oscar.

Es así como los hermanos Videla se erigieron en precursores indiscutidos de un movimiento artístico de resignificación del arte circense, que suele otorgarles el prestigioso reconocimiento de ser “los abuelos” de una nueva generación de artistas. Aún cuando en la coyuntura actual muchos artistas reniegan del carácter tradicionalista de la Escuela y se despeguen de la tradición local, nadie deja de reconocer la fertilidad de estos personajes que transgredieron mandatos familiares y culturales fomentando modalidades innovadoras de transmisión y reproducción de las artes circenses. En las narrativas actuales, en los encuentros entre artistas circenses contemporáneos cuando se trata de recordar y reconstruir los inicios del resurgimiento del arte circense en Buenos Aires, siempre aparecen los Videla. “Todos pasamos por la Escuela”, ha sido una de las frases más recurrentes que registramos en nuestro trabajo de campo.

En la presentación de este capítulo planteamos que resulta imprescindible referirnos a la tradición local del Circo Criollo y a su proceso histórico de legitimación y desvalorización para comprender las tradicionalizaciones que operan los actores contemporáneos. Si bien analizaremos cómo en el período siguiente existe una fuerte intención de innovar y resignificar el género artístico, también encontraremos cómo la transmisión de una particular concepción de “hacer circo” en manos de los Videla encontrará asidero en el desarrollo del estilo callejero circense.

2. 2. *Características de las políticas culturales y juveniles en el período*

Creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el ejercicio de la libertad.

ALEJANDRO URDAPILLETA. En Gabin, 2001:5

El período que estudiamos como *Los antecedentes* del resurgimiento del arte circense en Buenos Aires se caracterizó por varios factores entrecruzados: la irrupción de espacios de enseñanza de lenguajes artísticos a los que hasta entonces no se había

tenido acceso; la recuperación de géneros artísticos populares característicos del pasado vernáculo; la apropiación de los espacios públicos y la inauguración de ámbitos novedosos de actuación artística; la apuesta a la renovación artística enmarcada en el contexto postdictatorial de transgresión, creatividad y libertad.

Ahora bien, el período que fuimos describiendo debe entenderse en relación con las complejas variables del discurso político-cultural de los años ‘80. La promoción de espacios de apertura participativa, tanto desde un discurso que exaltaba los valores del estado democrático fomentando la participación ciudadana, como desde nuevas formas de intervención estatal en la sociedad civil, será una marca característica de los primeros años de la postdictadura (Winocur, 1996). La libertad como un valor fundamental, luego de años de violaciones sistemáticas a los derechos humanos, presenta un terreno fértil para la experimentación y la innovación artística, así como para la utilización del arte como espacio de resistencia y transgresión.

Este tono en los discursos de la llamada “primavera democrática” encontrará concreciones ambivalentes en las políticas culturales y juveniles. El país salía de un período caracterizado por el control de las conductas de los jóvenes, desde las políticas represivas más atroces basadas en la desaparición forzosa de personas (en un gran porcentaje, 70%, jóvenes) y la instauración del miedo (Balardini, 1999). La apertura democrática implicará mayores espacios para la actuación de los jóvenes comparativamente con épocas en las que la misma se encontraba vedada. No obstante, aún cuando existiera cierta idealización de las potencialidades transformadoras de las juventudes, no existió una política tendiente al reconocimiento de las mismas. Los grandes debates desarrollados por esos años en los medios de comunicación, en los ámbitos académicos y en las agrupaciones políticas, ponían al autoritarismo y la democracia en el centro de sus reflexiones. De este modo, la metáfora que condensó los deseos de cambio se expresó en la oposición entre autoritarismo y democracia (Enrique, 2010). Empero, la apelación al cambio democrático, a la participación ciudadana, a la libertad, se entrelazaron con fuertes reticencias que promulgarán la conservación del *statu quo*. Como citábamos en el epígrafe, “todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo”. Y ese miedo continuaba colocando a los jóvenes y a las “cualidades transgresoras” de sus prácticas en un espacio de riesgo, en donde la libertad no podía ser confundida con “permisividad excesiva”.

En diversas áreas, los impulsos renovadores del período postdictatorial se enfrentaban con aspectos autoritarios y renuentes al cambio sedimentados en la sociedad argentina. Y es esta tendencia la que marcará las ambivalencias de las políticas del período. El impulso de los primeros años era tan fuerte que, como afirma Oscar Landi (1987), tuvo como correlato los llamados “fenómenos de

destape” característicos de los períodos de transición política de salida de regímenes autoritarios. El plano artístico aparecía como un espacio en el que la juventud irrumpía como sujeto histórico que demandaba canales de participación y libertad para “ser”, “hacer” e “inventar”. En líneas generales, las políticas culturales y juveniles del momento, no se caracterizaron por una inclusión masiva de las demandas de estos sujetos juveniles, pero tampoco estigmatizaron estos movimientos artísticos. Aunque de modo muy fragmentario, paulatinamente comenzaban a incorporar algunas de estas tendencias.

En el marco de la crítica al autoritarismo en las instituciones y al sistema elitista previo, la mayoría de los programas de promoción social y cultural de la época, se consolidaban sobre las nociones de democratización y participación. Como analiza Winocur (op. cit.), estos programas de política pública “partían de un diagnóstico que sostenía la existencia de una desigualdad de oportunidades en el uso de los bienes y servicios culturales y educativos, y concluían en la necesidad de democratizar el acceso a beneficios, para así abrir oportunidades de desarrollo y participación social”. (Winocur, op.cit.: 25).

Esta tendencia de “democratización cultural” se verá representada en la Ciudad de Buenos Aires con la creación a partir de 1984 del Programa Cultural en Barrios (PCB), el cual implementa y pone en marcha centros culturales en los distintos barrios de la ciudad. No obstante, paralelamente a la propuesta de democratización, el PCB se planteó rescatar y valorar las culturas locales y barriales, estimulando la producción y participación en el marco de lo que García Canclini denominó “democracia participativa”. Desde los objetivos mismos del programa se presentaba una correlación con las tendencias de la época: la recuperación de los lenguajes populares y el fomento a la participación ciudadana con el anhelo de propiciar la pluralidad, entre otros.

Otras iniciativas oficiales se enmarcan en la realización, por ejemplo en 1988, del Festival Internacional de Teatro Callejero de Flores, encuentro organizado entre la Municipalidad de Buenos Aires a través del PCB y el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.). Asimismo, siguiendo la propuesta de Trastoy (op.cit.), la consideración de los marcos contextuales en los que se inserta el movimiento renovador del teatro argentino, permite determinar en qué medida se vincula con el proyecto cultural que caracterizó la década del ‘80. La autora plantea la necesidad de relativizar la supuesta “marginalidad *under*” de esta renovación, teniendo en cuenta la diversidad de apoyos institucionales y mediáticos²² con los que contaron los grupos pertenecientes a este movimiento.

Similar al fenómeno juvenil del llamado “rock nacional” por el fluido intercambio entre realizadores y público, basado en sobreentendidos, complicidades y códigos cifrados; rupturista y, paradójicamente, continuador

de la tradición teatral argentina, el “teatro joven” no puede considerarse entonces ni “marginal” ni “marginado”. Por el contrario, solo puede entenderse y valorarse en relación con las complejas variables del discurso político-cultural de los años ‘80, que lo promueve y lo legitima. (Trastoy, 1991: 100).

Si bien acordamos en parte con la autora citada, cabe resaltar cierta continuidad en la valoración disímil de lo que Seibel (2002) denominaba “teatralidades hegemónicas y deslegitimadas”. En este período encontraremos cierta legitimación a la recuperación de los lenguajes populares por parte de los artistas teatrales, pero continuará la valorización despectiva al género circense, pocas veces considerado arte legítimo durante el período. Las acciones de promoción específicamente dirigidas a estas artes fueron nulas. Las peripecias narradas por los hermanos Videla para hacer funcionar a la Escuela de Circo Criollo dan cuenta de la inexistencia de reconocimiento institucional a estos primeros pasos en la recuperación de las artes circenses en Buenos Aires. Veremos que en el siguiente período la situación se modificará, aunque no encontraremos una consolidación de políticas públicas destinadas al fomento de estas artes hasta finales de los años 2000.

NOTAS:

1 *Juan Moreira* fue publicado entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880. A partir del gran éxito, el diario lo editó en formato de libro en una versión económica (Prieto, 1988; Seibel, 2002).

2 La Argentina del período 1880-1910 implementa distintas estrategias “modernizadoras” entre las que pueden ubicarse las campañas de alfabetización. Prieto (op.cit.) sostiene que como consecuencia de las mismas aparece un nuevo tipo de lector que a su vez está relacionado con la consolidación de la prensa periódica. El desarrollo de la prensa favorece la nivelación de los códigos expresivos de los distintos segmentos sociales porque es un espacio potencialmente compartido por las distintas clases. Este crecimiento produjo la expansión de nuevas formas literarias más allá del libro (folletín, cancioneros, representaciones circenses) y nuevos circuitos de difusión (kioscos, tabaquerías, lugares de esparcimiento). Según el planteo del autor, en este período se pueden identificar dos espacios culturales —el de la cultura letrada y aquel que incluye al nuevo lector de sectores populares— en posesión del mismo instrumento de simbolización (el lenguaje escrito) que entrarán en zonas de contacto y fricción.

3 Colectivo teatral, dirigido por Adhemar Bianchi, que comenzó sus actuaciones callejeras en la plaza Malvinas Argentinas del barrio de La Boca en 1983.

4 Grupo de teatristas dirigido por Ricardo Talento, que comenzó sus actuaciones callejeras en Parque Lezama en 1988. Más adelante, a mediados de la década de los ‘90 serán los responsables de la creación del Circuito Cultural Barracas.

5 El autor plantea que el teatro argentino de la postdictadura se caracteriza por la diversidad y coexistencia de “micropoéticas y microconcepciones estéticas [que se presentan como] manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos” (Dubatti, 2002: 29). Es a ello a lo que el autor denomina como “canon de la multiplicidad”.

6 Entre ellos, Gerardo Hochman y Gabriela Ricardes, referentes actuales del Nuevo Circo o Circo Contemporáneo.

7 El Parakultural es un espacio que comienza su funcionamiento en 1986, cuando Omar Viola y Horacio Gabin alquilan un sótano oscuro y húmedo en Venezuela al 336. El espacio se abre al público bajo el nombre de Centro Parakultural y comienzan las trasnochadas de teatro, música en vivo y artes plásticas. En 1990, el Sindicato de Portereros compra el edificio y se niega a renovar el contrato. El Parakultural continúa sus actividades en el Galpón del Sur con “las citas Parakulturales” y en las variedades del Parakafe. A fines del ‘91 abre un nuevo Parakultural “New border”, un galpón en Chacabuco al 1000. A mediados de los ‘90 el Parakultural cierra definitivamente. El Parakultural es evaluado como referencia obligada del teatro “under” de los años ‘80, espacio en el que se gestaron grupos y estilos característicos de lo que algunos llamaron también Teatro Joven (Trastoy, 1991; Gabin, 2001).

8 Gran parte de los artistas locales consideran a Cristina Moreira como la madre del clown argentino contemporáneo. “Los cursos que dictó desde 1983, basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, operaron como fértil semillero de actores cómicos y acabarían por convertirse, con el paso de los años, en una escena fundacional, casi mítica, del clown argentino. El grupo más conocido, que emanara de sus talleres, fue el Clú del Claun. Pero también las provocativas Gambas al Ajillo aprovecharon sus clases. Hasta los callejeros Chacovachi y Fogonazo, “payasos” que desacreditan la tradición teatral (prefieren filiarse con las artes acrobáticas, el discurso popular y el circo), pasaron por allí. De esta fertilidad ochentista deriva fundamentalmente su fama de madre pedagógica del clown” (Flores-Ledesma, 2006).

9 Chacovachi, el Payaso tercermundista –como se define a sí mismo– es un reconocido payaso callejero que comenzó a trabajar en plazas porteñas a principios de los años ‘80 y se convirtió en referente indiscutido del *estilo de circo callejero* que tomará fuerza en los años ‘90. Más adelante profundizaremos en su trayectoria y en el rol que ocupó como precursor de un estilo de hacer circo en Buenos Aires y en el país.

10 El Clú del Claun fue una compañía integrada por Guillermo Angelelli, Cristina Martí, Hernán Gené, Gabriel Chame Buendía, Daniel Moranda y Walter *Batato* Barea. Se conocieron en los talleres de Cristina Moreira, comenzaron probando espectáculos en las calles y desbordaron las salas del Centro Cultural Ricardo Rojas y el Parakultural (Gabin, 2001; Grandoni, 2006).

11 Término coloquial que refiere al Servicio Militar Obligatorio.

12 La Banda de la Risa se constituye como grupo de teatro en 1985. Dirigida por Claudio Gallardou, comienza realizando una investigación sobre la actividad circense en Buenos Aires, con la intención de llevar ese arte a otros espacios no convencionales como plazas y parques. En 1987 realizan su primer espectáculo *Homenaje al circo*, obra de teatro callejero elaborada a partir de rutinas payasescas, canciones y juegos acrobáticos (Eandi-Elbaum, en Dubatti, 2002).

13 Grupo de humoristas creado en 1986. Sus fundadores fueron Mirta Israel, Nacho Rossetti y Néstor Caniglia.

14 Clásicamente el mundo adulto se representó como una etapa de logros consolidados, estabilidad y autonomía. “Ser adulto” solía pensarse como la finalización de una trayectoria de formación que culminaba con la estabilidad en el plano laboral, la desvinculación de la familia nuclear y la formación de la propia familia. Estos “logros” prefijados generaban expectativas de trayectorias “deseables” y normalizadas del período juvenil. Esa linealidad normatizada se encontraba ampliamente arraigada en el contexto postdictatorial.

15 Es la pared invisible imaginaria que se piensa al frente del escenario de un teatro, que divide actores de auditorio.

16 La llegada al país de la Fura dels Baus, que en 1984 desembarcó en el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba, suele aparecer en las narrativas de los artistas contemporáneos como un antecedente para pensar nuevos tipos de propuestas escénicas callejeras en el período (Alvarellos, 2007). “De la presencia catalana nació un hijo porteño: la Organización Negra. Pasaron los años, se sucedieron las acciones callejeras (*La procesión papal*, *UORC*, *La tirolesa*) y las presentaciones en los reductos subterráneos que brotaron con la inaugurada democracia, pero finalmente en 1992 la Organización se disolvió” (Altabás, 2003).

Este tipo de colectivos artísticos realizaban un teatro que se proponía ser “activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock” interviniendo en el espacio público a través de la sorpresa, transgrediendo la cotidianidad y las pautas habituales del transeúnte (Pacheco, 1990). Luego de disolverse la Organización Negra, aparecerán otros grupos en los ‘90 que continuarán estas tendencias, cuyo exponente principal será De la Guarda y su Teatro de Alturas (Propato, 2003). Aún cuando las apuestas de las *performances* de estos grupos y las de los artistas circenses mantendrán grandes diferencias (tanto en contenido temático, estructuración, recursos comunicativos utilizados, contextos de actuación y circuitos de circulación) ha sido frecuente, durante el trabajo de campo, el registro de apreciaciones que suelen vincular estos géneros artísticos sobre la base de las similitudes en relación al uso de los cuerpos y las destrezas en altura.

17 A lo largo de este libro me referiré a estos personajes utilizando las maneras en las que la formación artística los nombra: los hermanos Videla o, simplemente los Videla.

18 La formación académica circense en Cuba se consolida en 1977, con la apertura del nivel medio de la Escuela Nacional de Circo y Variedades, con un joven plantel de artistas cubanos que habían sido enviados como becarios a la Escuela de Moscú. La Escuela Cubana recibe el asesoramiento directo de cuatro especialistas soviéticos, que trabajan en la creación de los planes de estudio de los géneros de Acrobacia, Equilibrio, Gimnástica y Malabares. “Con ello se dejaba atrás la formación empírica, para dar paso a una preparación integral, tanto técnico-artística, como humanística y cultural”, recuerda Juvenal García Beato, director del plantel de la Escuela Nacional de Cuba.

19 El circo a lo largo de su historia ha sido un arte profundamente endogámico. Las destrezas del circo se traspasaban de padres a hijos y se convertían en “secretos” guardados dentro de esas familias extensas que conformaban la empresa familiar circense. Este fenómeno guarda relación con el carácter trashumante de esta modalidad artística y con un modo de producción familiar.

20 Espacios que en el período funcionaron como locales en los que se presentaron legendarias bandas de rock.

21 La Escuela de Circo Criollo funciona actualmente en una ex cancha de papi fútbol, acondicionada como escuela. Funcionaron por más de 10 años compartiendo el lugar con la cancha hasta que los Videla lograron alquilar todo el predio e inaugurar una sala de circo a la que bautizaron con el nombre de payaso del padre: sala “Piolita”.

22 Apoyo de los centros culturales de la Municipalidad, la Universidad de Buenos Aires, el otorgamiento de subsidios especiales para viajes e invitaciones de delegaciones extranjeras y la jerarquización y difusión de esta nueva modalidad de discurso teatral operada desde los medios de comunicación. (Trastoy, op.cit.).

**circuitos de producción y
circulación de las artes
circenses en Buenos Aires
en los '90**

capítulo 2



> capítulo 2

CIRCUITOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DE LAS ARTES CIRCENSES EN BUENOS AIRES EN LOS '90

En este capítulo centramos el análisis en el período de resurgimiento de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires, atendiendo a la conformación del *estilo de circo callejero* en correlación con la construcción identitaria de los jóvenes artistas de los '90 como trabajadores culturales. Haremos una descripción de ciertos hitos y personajes centrales del período para luego analizar cómo el circo callejero se presenta como una alternativa artístico-laboral que posibilita un modo de trabajo independiente, autónomo y creativo. Asimismo, se erige como la manera de diferenciarse de un "otro" laboral: el joven amoldado e integrado, inmerso en trabajos rutinarios y alienantes, en condiciones de explotación. Estudiaremos cómo se conjugan este tipo de apuestas de jóvenes de una clase media que paulatinamente se empobrecía, con ideales de crítica, transgresión y participación a través del arte. Por último, se analizan las propiedades preponderantes de las políticas públicas de la época caracterizadas por una importante tendencia represiva hacia las juventudes y la participación de las mismas en el espacio público callejero.

1. *El resurgimiento del arte circense en la ciudad*

En Plaza Francia o Parque Centenario,(...) en una peatonal o en la Costa Atlántica; los noventa fueron invadidos por un puñado de arriesgados y comprometidos artistas de circo, malabaristas y humoristas urbanos como: el Mago Sitasam Iotom, El Padre Tulio, Teddy de la Buena, Los Clowncineros, Club Calypso, Las Gemelas Selva y Celeste, Los Gitanos, Tomate el Hombre Globo, María del Aire, Súper Eslabón, Tamboro Mutanta, El Saltador Anónimo, Kbriosmalabucache, Le Loop, Nanny Cogorno, Los Scoch, Chacovachi, Xiclo, Tangorditos, Circo Chico, Fogonazo, y muchos más.

ALTABÁS, 2003:45

El epígrafe enumera a varios de los artistas que durante los años '90 fueron ocupando las plazas y los parques de la ciudad, con espectáculos callejeros a la gorra. El período de resurgimiento del arte circense en la ciudad los tendrá como protagonistas fundamentales. Ahora bien, ¿cómo se explica este auge artístico circense?, ¿con qué situaciones contextuales locales podemos

relacionarlo?, ¿cuál es su relación con tendencias internacionales de renovación de las artes circenses?

Comencemos por describir el proceso sobre la base de algunos datos concretos que hacen a la conformación de la formación cultural específica. De los protagonistas del período de *Los antecedentes*, la mayor parte de los grupos tomaron otras direcciones o continuaron especializándose en tendencias particulares: los grupos del MO.TE.PO. definieron el actualmente denominado “teatro comunitario” o “teatro callejero de grupos”; algunos de los artistas del Parakultural, hoy se desempeñan sobre escenarios masivos o comerciales y en la televisión, con un particular estilo de humor, parodia y crítica iniciado en esos años postdictadura. Serán los hermanos Videla y el payaso Chacovachi los sujetos que tendrán roles preponderantes en este período.

No obstante, desde los primeros años de la década comienza a aparecer la génesis de los dos “estilos” o maneras de hacer circo entre los que se debatirá la formación cultural circense contemporánea: el Nuevo Circo y el Circo Callejero. Estas dos categorías nativas se encuentran en relación tensa con una tercera que es la categoría de Circo Tradicional. Sinteticemos brevemente qué se entiende al interior del campo por cada una de ellas:

Circo Tradicional: el formato de números de destrezas físicas como la acrobacia, los malabares, el trapecio, el equilibrio, introducidos por un presentador, intercalados con el humor de los payasos y el riesgo de la doma de animales, es la base de lo que actualmente suele denominarse circo tradicional. A este modelo de espectáculo se lo conjuga con un modo particular de producción familiar en íntima relación con el carácter trashumante de la actividad circense.¹

Nuevo Circo: estilo genérico o variante histórica surgida a nivel internacional a partir de los ‘80, cuyo principal exponente es el Cirque du Soleil de Canadá. El Nuevo Circo abandona por completo ciertos elementos característicos de la tradición circense (los números de animales, el presentador). Apuesta a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso técnico del cuerpo.

Circo Callejero: modalidad estrechamente vinculada con la utilización de técnicas circenses llevadas al espacio de actuación callejera. Es un estilo de espectáculo con una fuerte marca local que se define y afianza en Buenos Aires en este período.

Estas diferentes maneras de referirse a los estilos o variantes genéricas son un terreno de disputa al interior del campo, y si bien suelen generar conflictos en tanto son consideradas maneras rígidas de clasificar el arte, son categorías nativas que se

usan y disputan. Aún cuando las categorizaciones son resistidas por los artistas, también son utilizadas para identificarse y diferenciarse.

Aclaremos aquí que si bien el concepto de “estilo” conlleva una amplia carga de significantes y usos cotidianos que lo tornan complejo, en este libro lo utilizamos en primer lugar en tanto categoría nativa. Principalmente estamos interesados en analizar los usos y disputas que se establecen alrededor de los distintos modos de hacer circo, que involucran juicios valorativos, y jerarquizaciones en relación a gustos estéticos y posicionamientos ideológicos. De este modo no buscamos delimitar características fijas asociadas a cada una de las categorías estilísticas sino problematizar sus usos.

Al hablar de usos de los géneros artísticos, el acento no está puesto en sus aspectos normativos y estructurantes, sino más bien en la capacidad de los sujetos de insertarse y apropiarse de los géneros, manipulando ciertos recursos comunicativo-expresivos nucleares o prototípicos que los caracterizan. Los artistas recuperan y moldean el pasado, se apropian de otros géneros convencionalizados, ampliando o minimizando las llamadas “brechas intertextuales” (Bauman-Briggs, op.cit.). 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. La pregunta que suele atravesar estas cuestiones es: ¿hasta cuándo sigue siendo circo? Profundizaremos en el siguiente capítulo las disputas al interior del campo por la definición del estilo legítimo de hacer circo en la actualidad y los límites para la manipulación de las convenciones genéricas. Para ello será fundamental recorrer el surgimiento de estos distintos estilos artísticos en la Buenos Aires de los años '90.

Suele haber acuerdo dentro del campo artístico en reconocer como referente local del Nuevo Circo a Gerardo Hochman y a esa búsqueda iniciada a comienzos de los '90 con la conformación de un grupo de artistas, que ya venían desarrollando los lenguajes circenses, denominado La Trup. Chacovachi, integrante del grupo, lo recuerda de esta manera:

Fue por el '91 o '92 que Gerardo [Hochman] armó la Trup. Me llamó a mí (...) y éramos como 10 personas, cada uno en su especialidad. Había dos malabaristas, un trapeceista, zanquistas, una cuerdista, yo era el payaso junto con Pasta. Nos juntamos y armamos un gran espectáculo, un año de trabajo maravilloso. (...) Yo creo que fue el punto, el eslabón perdido... fue lo que hizo que el Mono Silva² que venía de los Videla, yo que venía de la calle, Nani³ que venía de San Isidro, de un grupo de teatro, nos conociéramos y fluyó. Duró un año y nos separamos porque Hochman y Katz⁴ querían hacer un grupo como francés... muy distinto a Pasta y a mí que queríamos... yo quería armar un gran espectáculo callejero, quería ir a lo social, quería cobrar barata la entrada, quería

sacar un estilo más personal para hablar de mí y Hochman quería que fuera un grupo del estilo francés, tipo el Soleil. (Entrevista a Chacovachi, 2000).

Para Hochman el interés estaba puesto en instalar en la escena local la innovación en los espectáculos circenses, diferenciándose del Circo Tradicional:

sin animales, ni redobles en las partes peligrosas, ni segundos y terceros intentos cuando las cosas salen supuestamente mal, ni un presentador para hilvanar los distintos números, ni payasos parodiando las escenas anteriores y que ni siquiera el espectáculo se desarrollaría bajo una carpa ni sobre una pista circular. (Fragmento nota periodística, s/f).

Recordemos que para esta coyuntura la retracción del circo había producido enormes deterioros en la calidad de los espectáculos locales. Quedaban pocos circos, ninguno con primera y segunda parte, y muchos de ellos atravesando serias crisis económicas que actuaban en detrimento de la calidad artística. 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. Trabajamos cómo esta retracción en las artes circenses era también reconocida por los hermanos Videla como la situación que los había empujado a buscar “nueva sangre”, jóvenes que, interesados en el aprendizaje de estos lenguajes escénicos, pudieran “renovar y hacer revivir al circo”. Aún cuando la categoría Nuevo Circo era ampliamente resistida por los hermanos Videla, también se reconocía la necesidad de renovación. “Cuando venía el circo de Moscú, antes de abrir nuestra escuela, nosotros decíamos: ¿por qué ellos tienen una escuela y nosotros que tenemos toda nuestra historia, toda la tradición del circo criollo, no tenemos escuela como la de Moscú?” (Entrevista a Oscar Videla, 9/12/2009).

De este modo, mientras el estilo Nuevo Circo continuó desarrollándose en los ‘90 con sucesivas producciones circenses creadas y dirigidas por Hochman (así como con la apertura de la escuela La Arena en 1994, también dirigida por él), el Circo Callejero se irá afianzando como un estilo con particularidades locales, ampliamente emparentado con la escuela de los Videla y con el payaso Chacovachi, como su precursor.⁵ En 1991 la Escuela de Circo Criollo toma más fuerza cuando los Videla se unen con la historiadora Beatriz Seibel⁶ y profundizan el formato de Escuela Integral de Circo, además de lograr afianzarse en un espacio definitivo luego de deambular por diferentes galpones.

Más allá de ser los pioneros en la enseñanza de las técnicas circenses en el país, los hermanos Videla tendrán una importancia central en el desarrollo del arte callejero circense por algunos motivos particulares. En primer lugar, su

manera de enseñar estaba íntimamente relacionada con su forma de conceptualizar al circo. Para los Videla el circo más que un arte o una profesión es “un sistema de vida”. Y su manera de transmitir las disciplinas circenses se conjugaba con la intención de enseñar ese sistema de vida. Oscar comentaba lo siguiente: “Había cosas que no se podían enseñar porque los chicos no las habían vivido. ¿Cómo les explicabas cómo era vivir en el circo?”. No obstante, los Videla fueron transmitiendo todos esos conocimientos que habían incorporado en su vida en el circo. Muchos artistas que pasaron por “la Escuela”, o “el Criollo” como suelen llamarla, cuentan que fueron aprendiendo de “los viejos” más que en las clases, en “charlas interminables repletas de anécdotas increíbles”. En esas charlas los Videla iban contando y transmitiendo las distintas estrategias que usaban en los circos para “trabajar”. Compartimos una de ellas:

(...) cuando hablan del circo callejero... Pero eso no es nuevo, nosotros cuando no se podía armar la carpa porque no daba... actuábamos en las plazas. También actuábamos en los bares, en los restaurants. Y no pasábamos la gorra... hacíamos un sorteo. Decíamos que el dueño nos había regalado un whisky pero como nosotros no tomábamos lo íbamos a sortear y hacíamos el sorteo... era más digno. Después fuimos armándolo mejor y entonces nos hacíamos fotos y las vendíamos. Y así íbamos por los pueblos. (Oscar Videla, 9 diciembre 2008).

Esa manera de entrecruzar lo artístico con la forma de vida es algo que comenzará a distinguirse entre los artistas que van definiendo al circo callejero de los '90. La mayor parte de los alumnos de la Escuela trabajaban desde el arte que estaban aprendiendo. Cabe destacar que para trabajar como artista circense no se requerían certificaciones o titulaciones, simplemente se precisaba un buen espectáculo que lograra la permanencia del público y su reconocimiento monetario en “la gorra”. Este vínculo entre arte y trabajo estará ampliamente relacionado con las características político-económicas de los '90, coyuntura en la que muchos jóvenes se acercaban a aprender ese “sistema de vida” proyectando alternativas laborales y de vida. En el siguiente apartado profundizaremos esta línea de análisis.

En este período se ampliará el proceso iniciado por los Videla de renovación en la forma de reproducción de estas artes desde la *enseñanza*. En el primer lustro de la década se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza en la Ciudad de Buenos Aires, además de la Escuela de Circo Criollo. Esporádicamente se van incluyendo talleres de algunas disciplinas circenses –malabares, zancos, acrobacia– en centros culturales pertenecientes al Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), pero la oferta más amplia y sostenida se

concretará para finales de la década.⁷ También por esos años comienzan los talleres integrales de circo del Centro Cultural Ricardo Rojas⁸ a cargo de varios artistas entre los que se destacan el payaso Chacovachi, Mariana Sánchez,⁹ Mario Pérez Ortaney,¹⁰ quinta generación de familia de circo, y Pablitín (Pablo Rutkus).¹¹ Los talleres del Rojas fue otro de los espacios recordados como ámbito de congregación de gran cantidad de artistas que venían renovando el género en las plazas porteñas. Además presentaba otro de los nexos entre la nueva formación cultural y la tradición familiar circense, representada por Mario Pérez y Pablitín. El Payaso Tomate¹² recuerda esos espacios con un relato que evidencia las particularidades del aprendizaje y la escasa información que existía en la época:

El arranque de tres clavas [para iniciar los pases de malabares] se llamó por mucho tiempo “Súper Mario”, acá en Argentina. Porque en un momento cuando empezamos a cruzar tres clavas, cuando la gente empezó a hacer *passing*, no sabíamos contar. Y los Videla no te enseñaban a contar... te mostraban cómo pasaban ellos pero no te enseñaban... pero era porque no se daban cuenta (...) que lo que hacíamos mal era no contar. Hasta que un día Mario Pérez nos dijo: “No, pero tienen que contar un, dos, tres”. Entonces sabías que la clava que tenía que salir era en el tres. Y lo bautizamos “Súper Mario”. (Entrevista Tomate, 4 junio 2009).

El relato va permitiendo colocarse en una época en la que había mucha cuota de descubrimiento y experimentación en cuanto a pedagogía. Es frecuente encontrar que el paso de una modalidad de aprendizaje imitativa, experimental, folklórica –como lo era el modo de aprender en el Circo Tradicional, como parte del proceso de socialización– a un modo de enseñanza formal, involucre la codificación y el desglose de movimientos y saberes que no se encuentran intelectualizados. Jorge Videla comentaba en una charla informal: “Teníamos que pensar cómo enseñar cosas que uno sabía desde la cuna”.

La época, caracterizada por la escasez de información, se conjugaba con la posibilidad de traer material y experiencias de otros países. Chacovachi recuerda su proceso de especialización en la realización de espectáculos callejeros circenses del siguiente modo: “Yo ya era un payaso que hacía un poco de circo en Parque Centenario¹³ para fines de los ‘80. En el ‘89 ya trabajaba en Plaza Francia¹⁴ y hacía pelotitas y tocaba la trompeta. [Para principios de los ‘90] había viajado a Estados Unidos y había comprado tres clavas. Viajé a comprar tres clavas porque acá no existían. (Entrevista Chacovachi, 2000)”.

En 1994, se conforman Los Malabaristas del Apokalipsis, exitoso grupo de malabaristas callejeros que, volviendo de un viaje por distintos países europeos, regresan al país con clavas y monociclos y comienzan sus actuaciones en Plaza

Francia, “con nuevo arsenal, nuevo show, un trío de malabaristas como los que no se había visto, en realidad nunca se había visto un trío de malabaristas en las calles. El éxito fue rotundo”, relata Riki Ra, uno de sus integrantes. Al poco tiempo alquilarán una casona en el Tigre, lugar de encuentro y gestación de proyectos artísticos variados. Riki Ra, recuerda que

[la casona tenía] 17 habitaciones, galpones, gran jardín con añosos árboles, era el Forte Garrizone, con acento italiano y no Garrison con acento inglés como le dicen los que nunca fueron (y dicen que vivieron ahí). Nuestras funciones en Recoleta + el Instituto del Kaos (primera escuela de animación urbana) + MKM (Metal Klun Malabar) la compañía de performance de la casa y el Circo Sandrini Resucita (el circo de la casa) fueron responsables de la explosión malabarística que hasta hoy en día continúa agrandándose en Buenos Aires. (Entrevista Riki Ra, en Newton las Pelotas, 2007).¹⁵

El Forte Garrizone junto a Los Malabaristas del Apokalipsis marcarán esta suerte de “explosión malabarística porteña” de la segunda mitad de los '90, y el afianzamiento de un estilo con marca local. En los términos artísticos promulgaban una renovación del arte circense con rasgos propios.¹⁶ El manifiesto del Circo Sandrini Resucita proclamaba:

El viejo circo no puede fagocitar la mutación del hijo bobo Nuevo Circo y menos la de su hijo drogadicto Anticirco. El viejo artista de circo vivía en su pequeña cajita de conejo y luego... ¡a producir riesgo! El nuevo artista del Nuevo Circo tiene su caja de conejo con TV y aire acondicionado prendidos, mientras en las boleterías se vende su gran aporte al mundo del circo: las mercaderías con marcas impresas “Remeras y T-shirts marca Cirque du Soleil”. El Anticirco plantea nuevas formas de relación con el público y entre los artistas, como un despertador de conciencias, una amplificación del campo subjetivo a toda escala posible” (En: Altabás, 2003: 44).

Esgrimiendo una postura crítica ante el Viejo Circo pero también, frente a la veta comercializada del Nuevo Circo, parte de la formación circense callejera de los '90 encontraba soporte en un Anticirco, que se proponía “despertar conciencias”. La formación cultural se afianzará vinculando este tipo de discurso crítico y transgresor en el plano artístico, que se fusionará a la noción de democratización del arte en el espacio público, con la opción de que el arte se convierta en el proyecto laboral y en la forma de vida de estos jóvenes artistas. Una forma de vida, que como problematizaremos más adelante, se presentará en las narrativas de los artistas, como una manera de resistencia cultural.

No obstante, el rechazo al Viejo Circo o al Nuevo Circo no será una tendencia uniforme en el campo. Por un lado, porque los formadores de los artistas contemporáneos (los Videla, Mario Pérez, Pablitin) provenían de ese Circo Tradicional que tanto se rechazaba pero que, asimismo generaba admiración.¹⁷ Por otro lado, porque era innegable que aún desde la veta comercializada del Nuevo Circo representado por el Cirque du Soleil, se podía lograr un mejoramiento en la calidad de los espectáculos del género. Es así que en las narrativas de los artistas se recuerda como un hito la producción de un espectáculo circense en 1995 en el Circo de la Costa, que conjugaba de una manera particular, el Circo Tradicional y el Nuevo Circo. Bajo la dirección de Gabriela Ricardes junto a Mario Pérez Ortany se realizó este espectáculo cruzando gente profesional de tradición circense –locales e internacionales– junto a jóvenes que no eran de circo –alumnos del Centro Cultural Rojas o de la Escuela de Berazategui–. Ricardes lo recuerda del siguiente modo:

Fue un espectáculo maravilloso, porque hicimos como una especie de escuela de formación encubierta... Traíamos a alumnos que se podían formar para después trabajar profesionalmente. Tuvimos un año de ensayos, presupuesto para generar una buena escenografía, vestuarios. Y tuvimos un éxito tremendo. Llegamos a hacer 7 funciones diarias para una carpa que tenía lugar para 1.800 espectadores. (Entrevista Ricardes, 21 agosto 2009).

El Circo de la Costa con el espectáculo denominado *Tracción a cuerda* tuvo una duración de aproximadamente 4 años en los que fue cambiando el elenco, hasta que para fines de 1999 fue comprado por productores externos.

Otro de los hitos para la formación cultural de los años '90 se dio en 1996, cuando el payaso Chacovachi junto a varios artistas que para el momento protagonizaban la “renovación” del género artístico, realizan la 1ª Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros. Estos encuentros involucran un campamento de 4 a 6 días de duración al cual asisten, actualmente, más de 1.000 artistas circenses de diversas partes del país y del mundo. Son presentadas por sus organizadores como: “Reuniones anuales creadas por artistas y para artistas del humor y el circo” (Infantino, 2005 [2007]).

Inspiradas en el formato de las Convenciones Europeas de Malabarismo,¹⁸ las Convenciones locales involucran gran variedad de talleres de las distintas disciplinas circenses, noches de espectáculos, charlas y conferencias y un desfile por las calles del lugar donde se realice el encuentro.¹⁹ Según los propios actores, la Convención funciona como un importante ámbito de aprendizaje. La Convención es relevante por sus dimensiones y su perdurabilidad en el tiempo. Asimismo, al congregarse al campo artístico circense, funcionará como un espacio que afianzará

un estilo particular característico de la formación cultural desde estos primeros años del período estudiado. A lo largo de este libro nos ha sido de gran utilidad el material proveniente de la investigación realizada en las Convenciones como eventos que ocupan un importante rol en la definición del campo artístico circense.

El mismo año en que comienzan las Convenciones, el Circuito Cultural Barracas, creado por el grupo Los Calandracas, abre sus puertas y comienza a realizar el Chalupazo.²⁰ El mismo es un encuentro de payasos que se realizará por años, los primeros sábados de cada mes y durante la segunda mitad de los '90 y los primeros años del período posterior, será un importante ámbito de encuentro de artistas circenses en la ciudad. Si bien con los años comenzarán a aparecer una gran cantidad y diversidad de espacios de encuentro –desde espectáculos organizados en las escuelas o espacios culturales dedicados al circo en la ciudad a fiestas, congresos, encuentros en diferentes puntos del país, etcétera– mencionamos las Convenciones y el Chalupazo, porque en el período tendrán el privilegio de la exclusividad. Estos serán ámbitos de encuentro de los artistas circenses y de circulación de las renovadas artes del circo, que cada fin de semana se presentaban en las plazas y parques porteños.

La enseñanza y los espacios de encuentro comenzarán a institucionalizar la formación cultural, definiendo cada vez más la identidad propia y las disputas por definir el estilo legítimo. La preponderancia del Circo Callejero en el período será innegable y se irán definiendo las pautas propias del estilo en relación con una estructuración común de los espectáculos que dependerá ampliamente del contexto callejero de reproducción de los mismos. Los espectáculos callejeros circenses, aunque cada uno es único y está relacionado con la creatividad de cada artista, en su mayoría, mantienen una estructura similar dividida en los siguientes momentos: la preconvocatoria, la convocatoria, el desarrollo del espectáculo, la pasada de gorra y el cierre.²¹ Asimismo, el estilo callejero involucrará el uso de la comicidad y la comunicación con el público de manera constante: “Si a la gente no la hacés participar del espectáculo, se va”, suelen comentar los artistas.

Estas *performances* se constituyen estilística, temática y estructuralmente en relación con el contexto callejero. Por lo cual existe una recuperación de tradiciones *performativas* que se remontan a los juglares, a los cómicos ambulantes, a los artistas de feria, a los carnavales. Principalmente, la utilización de lenguajes populares en un espacio circular de plaza remite a dichas tradiciones. Los artistas suelen referirse a la intención de generar una mayor participación del público –diferente a la que se le brinda en el teatro convencional– fomentada por las *performances* realizadas en el espacio público. Allí se recrea un ámbito popular en el que “todo vale” –por lo menos en principio–, momentos en los que la gente se permite jugar, gritar, aplaudir en exceso, asombrarse, en definitiva participar, “o de ocasiones en las que

se entra voluntariamente en mundos incipientes en los que se puede engañar y ser engañados, ridiculizar y ser ridiculizado”.(Abrahams, 1981: 3).

De este modo, el contexto de actuación callejero es lo que suele evaluarse desde los artistas como algo identificatorio, tanto del estilo artístico de las *performances* como del modo de pensar el rol social del arte. Mencionábamos en el capítulo anterior que en la formación cultural se actualizarán nociones específicas de “lo popular” para identificar la práctica artística callejera. El *estilo de circo callejero* involucrará una noción de arte vinculada a la transgresión, liberación y oposición al arte consagrado así como una manera “política y socialmente comprometida” de pensar el rol del arte y el artista en la sociedad a través de la “democratización” del acceso a las artes. Es aquí donde comienzan a establecerse fronteras simbólicas para distinguir la propia práctica como “popular” –recuperando esa historia de artistas de Feria, de elementos cómicos populares conjugados en el Circo Tradicional como un arte menospreciado por los cánones hegemónicos– de otras formas artísticas evaluadas como “elitistas”, “consagradas”, “legitimadas”. Así, el Nuevo Circo, como estilo pensado para una sala teatral, una modalidad que intentaba “refinar” y “modernizar” al arte circense, solía ser evaluado en este período como un estilo más vinculado a lo legitimado, y por consiguiente, “menos popular”. Las producciones de Hochman que durante los ‘90 accedían a presentarse en el Centro Cultural San Martín se pensaban como algo diferente a las *performances* callejeras. Una artista compartió una interesante reflexión al respecto:

¿Cómo hablar de cuál es la diferencia? Porque de alguna manera venimos todos del mismo lugar, porque no somos gente de circo, ninguno, ni los callejeros ni los de Nuevo Circo. Hay mucha cosa en común pero hay como caminos elegidos. También creo que los caminos elegidos tienen que ver con las posibilidades. La calle, la posibilidad la tiene cualquiera... a la sala no accede cualquiera. (...) [En referencia a los espectáculos de Nuevo Circo] las temáticas que recorren para mí son lavadas, los espectáculos son lindos, lindos visualmente, en un teatro, pero lo que cuentan... quizás en la calle no siempre contás algo comprometido. Hay gente que baja mucha línea en sus espectáculos y otra que no tanto pero para mí ya estar trabajando en la calle es bajar línea aunque no estés diciendo nada. La elección de pasar la gorra y de trabajar en la calle ya es una línea ideológica, es popular, es una forma de pensar el arte. (Entrevista a Georgina,²² 8 abril 2008).

El fragmento citado incorpora un análisis evaluativo del campo artístico que establece una primera distinción entre un “nosotros”, en el que se incluyen a “los de Nuevo Circo” y “los callejeros”, que se distinguen principalmente de un “otro”, ese artista que es “gente de circo”. La diferencia aquí tiene que ver con el

reconocimiento de procedencias y trayectorias sociales distintas. Ahora bien, la artista establece nuevamente una diferenciación entre “los callejeros” y “los de Nuevo Circo” que se distinguen por el hecho de realizar actuaciones en contextos disímiles: la calle o la sala. De este modo, “la calle” es presentada como una elección ideológica que vincula el arte a lo popular prescindiendo del requisito de que lo crítico y transgresor sea necesariamente la “bajada de línea” de un mensaje. El hecho mismo de ocupar el espacio público se presenta como “el mensaje”. Otro artista callejero, Pasta Dioguardi, lo planteaba en estas palabras:

En un momento empezaron [refiriéndose a actores de teatro] a criticarnos porque decían que no había mensaje... como si un hecho artístico tuviera que tener necesariamente un mensaje político-ideológico implícito. El hecho de que cada uno de ustedes se pare en una plaza, ya eso es un mensaje. Que dé un espectáculo a la gorra para gente que tenga o no tenga plata, ya es un mensaje. Yo hacía un espectáculo de títeres, muy divertido... y obviamente no iba a dejar un mensaje, no iba a cambiarle la vida a nadie lo que piensa... pero en un punto yo siento que sí. Si una persona fue a una plaza con su hijo, con o sin dinero, y durante media hora se emocionó y se rió, para mí el mensaje ya estaba. (Pasta en “Charla de Artistas de Plaza Francia de los ‘90”, 13ª Convención..., 2009).

Este tipo de disputas por el rol social del arte circense y por los contenidos y estilos del mismo se irá actualizando durante el período siguiente, en los años 2000, sobre la base de la disputa por el acceso a circuitos legitimados de arte en la ciudad, así como por recursos para la promoción de la práctica artística, tanto simbólicos como económicos.

2. La construcción identitaria alrededor del trabajo cultural y su relación con los cambios en el mercado laboral argentino

Para entender las características de la formación cultural de los ‘90 consideramos central comprender la vinculación entre las apuestas artístico-laborales y el contexto político-económico de la época. En este período se condensa la experiencia de empobrecimiento de la sociedad argentina. La estrategia simbólica de consolidación de una identidad de clase (media) basada en el esfuerzo y la inversión hacia el futuro, que garantizaría el ascenso social sobre la base de los “meritos” logrados, comienza a quebrarse.

Hasta esta coyuntura, la pobreza en la Argentina había sido representada como una situación transitoria, en tanto muchos pobres podían efectivamente imaginar y apostar a un proceso de movilidad social ascendente. A partir de aquí la transitoriedad es cada vez más imaginada y la pobreza cada vez más estructural.

Cabe resaltar que la noción meritocrática que sustentaba la idea de ascenso social nunca dejó de reproducir las desigualdades entre las clases sociales inherentes al sistema de producción capitalista (de hecho, el sacrificio, el esfuerzo y el ahorro para el futuro son pilares de dicho sistema). No obstante, lo que la noción de movilidad ascendente consolidó fue un imaginario de clase anclado en la formación y la inversión para el futuro.

La creciente instalación de la desigualdad y la pobreza como característica de la sociedad argentina en las últimas décadas se relaciona ampliamente con el establecimiento definitivo, para los años '90, de políticas neoliberales que tuvieron amplia repercusión en el mundo del trabajo (tan solo pensemos en las leyes de flexibilización laboral y la “legalización” de la precariedad laboral). La confluencia de diferentes políticas de corte neoliberal irán conduciendo al desempleo masivo, a la profundización de las desigualdades sociales y culturales, y a la pauperización de gran parte de la clase media, consolidando lo que autores como Estela Grassi ha llamado “la otra década infame” (Grassi, 2004).

Si bien la situación de precarización laboral marcó a las generaciones jóvenes de la época, diluyendo en cierta medida esa creencia en el ascenso social a través del trabajo, la educación y el esfuerzo personal, ello no llevó a la disolución de tal creencia, sino más bien a una recomposición de las representaciones del trabajo asalariado por un lado, y por otro, a cambios en la idea de la educación como medio de progreso, los que se fueron cristalizando a lo largo de la década de 1990. Así, las estrategias e inversiones personales a largo plazo cuya apuesta había sido tradicionalmente la búsqueda de cierta estabilidad y ascenso laboral y social, se fueron convirtiendo cada vez más en una utopía lejana. De este modo, muchos jóvenes autoadscriptos a la heterogénea y fragmentada “clase media argentina”, comenzaron a optar por formaciones profesionales menos reconocidas. En un escenario en el que se debilitaban las garantías de permanencia laboral –aún desde profesiones que en el imaginario de clase se presentaban como sinónimo de la misma– se buscaban alternativas de trabajo novedosas.

Asimismo, el ámbito artístico que había sido considerado como espacio de esparcimiento –exceptuando algunas de las Bellas Artes consideradas carreras artísticas– fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral. Maristella Svampa señala que “la recurrencia a formas de expresión artística como estrategia de sobrevivencia y, al mismo tiempo, como principio (sustitutivo) desde el cual rearticular la identidad personal, dado que la identidad social (clase media) se halla en crisis, es cada vez más frecuente” (Svampa, 2000:16). Además, la actividad artística era una opción que representaba ideales de libertad e independencia y en muchos casos se convertía en un elemento de transgresión frente a mandatos sociales de progreso económico a través, por ejemplo, de la

formación universitaria. De todos modos, sin reconocer una situación de “desclasamiento” –en el sentido de confirmar que no accederían al mismo estatus de clase logrado por sus padres– los jóvenes de una clase media empobrecida inventaban nuevos espacios de trabajo artístico como opción comparativamente mejor a la ofertada a través de trabajos precarios, flexibilizados e inestables. No obstante, cabe destacar que la opción artística asimismo reproducía condiciones laborales precarias, inestables, exentas de garantías laborales y sociales. Esto es algo que comenzó a aparecer como diacrítico generacional en los relatos actuales, en tanto los artistas protagonistas de aquellas épocas, se presentan como parte de una generación que tuvo que inventarse en un contexto hostil como el de los años ‘90.

La historia del Payaso Tomate es ilustrativa. Tomate era uno de los tantos jóvenes que en los ‘90, viviendo en el conurbano bonaerense en el barrio de Virreyes, se enfrentaba a condiciones laborales hostiles. Cuando relató sus comienzos con la actividad artística, lo primero que planteó fue que hasta ese momento siempre había hecho trabajos que no le gustaban –desde peón de albañil a chatarrero, a trabajar en un taller mecánico o en una fábrica de perfumes– y que de manera casual, había conocido a un personaje que era mago y vendía globos en la calle. Esta persona le enseñó algunos chistes y técnicas para hacer figuras con globos y así Tomate empezó a trabajar en la calle a comienzos de los ‘90. Desde la coyuntura actual evalúa sus comienzos vinculando de manera muy estrecha la imposibilidad de realizar una actividad laboral gratificante con el descubrimiento de nuevas posibilidades de trabajo, hasta ese momento, impensadas.

Yo no llegué [a ser payaso] a través de la vocación, si bien no niego que la tenía. Yo llegué (...) a través de una búsqueda de mejora personal, de mejorar yo como persona y de mejorar mis condiciones de trabajo... llegué en búsqueda de mejoras laborales a ser payaso. Y eso es fuerte, pero es absolutamente cierto. Quizás si tenía un laburo [en el] que ganaba bien y que me trataban bien, no lo hubiera hecho. (...) Porque amor al arte podés tener pero si naciste en cuna de oro, si tenés *sponsors*. Pero si no, tenés que vivir de esto. (Entrevista a Tomate, 4 junio 2009).

Desde una aproximación teórica, es frecuente encontrar al trabajo artístico definido por ciertas características particulares. Se lo piensa como irregular, incierto, inestable y desprotegido a nivel legislativo (Benhamou, 1997; Stolovich, 1997). Resulta interesante detenernos en estas evaluaciones para caracterizar al mercado laboral artístico, porque claramente provienen de una representación contrapuesta a la de otros mercados laborales que serían más estables y por ende no presentarían riesgos ni incertidumbre. No obstante, si pensamos en el mercado laboral al que se enfrentaron los jóvenes a partir de los años ‘90, nos encontraremos

con unas características no tan disímiles a las que se utilizan para pensar el trabajo artístico. Es así como en el relato de Tomate, estas características de inestabilidad e incertidumbre del trabajo artístico se conjugan con las posibilidades de gratificación que dicho trabajo podía brindar:

Mi primera función solo... la di en el parque Saavedra (...). Me paré, tenía una corneta e hice bochinche para convocar y enseguida tenía en frente mío como a 60 niños alrededor y a unos 10 adultos. Arranqué con mi función (...) y cuando miro bien, todos los niños que tenía sentados adelante tenían síndrome de Down. Era un colegio o un instituto que estaba ocasionalmente en la plaza. Así que di mi primera función para este público maravilloso. (...) Al final los puse en fila y les regalé globos a todos, porque en esa época yo no pasaba la gorra... yo hacía mi función y vendía globos. (...) Y cuando terminé unos amigos que habían ido conmigo me dijeron: "No sé si vas a poder vivir con este trabajo pero lo que acabamos de ver fue maravilloso". Y yo lo sentí así también... no sabía si iba a poder vivir de eso, si iba a poder progresar pero yo lo que me había pasado era muy fuerte. (Entrevista a Tomate, 4 junio 2009).

La gratificación de este tipo de trabajo evaluada comparativamente con lo que Tomate vivía en su rutinario trabajo de fábrica del momento es lo que se presenta en su relato como eje fundamental para decidir, un tiempo después, dedicarse completamente a la actividad artística como una alternativa de vida. Y esa alternativa de vida desde el arte era posible a través de la actividad artística callejera. Cito algunas narrativas de los artistas que permiten visualizar el modo de representar el arte callejero circense:

Somos personas intentando nuevas experiencias organizativas, nuevas experiencias de vida, no solamente en el circo sino también en la vida cotidiana, en el hacer y en el decir cotidiano. (...) Creo que una de las prioridades por las cuales laburábamos a la gorra en el circo era que a nosotros nos interesaba que nos vean todos, los que tienen, los que no tienen, los chicos, los grandes... Eso te permite la calle también. (Entrevista a los integrantes de Circo Xiclo, grupo de artistas callejeros, junio de 2001).

Al ocupar otros espacios como la calle el arte se empieza a ver donde generalmente no se veía y eso me parece muy rico. Para mí particularmente, la calle es todavía mi espacio preferido para trabajar porque tiene esa libertad para ser contestatario, y se puede hacer un arte para que nadie lo juzgue ni lo censure, y que quede a criterio de la gente que lo está mirando y a criterio de los artistas. (Charla realizada en Centro Cultural San Martín, noviembre de 2001).

A partir de estos fragmentos podemos visualizar cómo la calle se presentaba como un espacio para la actividad artístico-laboral que posibilitaba cuestiones que eran evaluadas como ventajosas: la libertad, autonomía e independencia del trabajo artístico sumadas a la noción de compromiso/participación a través de la “democratización” del arte, favorecida por las actuaciones callejeras a la gorra. Estos atributos eran celosamente defendidos como elementos de construcción identitaria.

En la revista *Newton Las Pelotas*, especializada en culturas urbanas y nuevas tendencias escénicas, realizada por artistas del campo circense local desde mediados de los '90, un pequeño artículo titulado “Mala Bark. El ladrido del malabarista” propone una descripción de las influencias de la formación cultural circense de los '90, recorriendo las siguientes características:

una filosofía de **apropiación del espacio urbano**, desde lo artístico en lo que se refiere al **arte callejero** (...) y desde lo ideológico en lo que se refiere al **anarquismo squatter**, basado en la ocupación de espacios inutilizados para gestar actividades culturales al margen de lo oficial; las intenciones de lograr una autonomía laboral a un costado del sistema burocrático; una estética basada en el **reciclaje** (...) y la exploración por las nuevas **tecnologías** sonoras y visuales. (...) ¿Quiénes conforman la tribu malabarista? ¿los hijos de una contracultura? (...) Resulta interesante y complejo intentar rastrear [sus] orígenes. (...) A grandes rasgos se pueden esbozar **3 fuertes corrientes** culturales, estéticas e ideológicas (...): la cultura **hippie**, la cultura **punk** y la cultura **rasta**. (Nota en revista *Newton...*, 2001, negritas en original).

Este pequeño fragmento concentra una diversidad de dimensiones para el análisis. ¿Qué implicaba en los '90 pensarse como hijos de una contracultura que conjugaba las diferentes “culturas” mencionadas? ¿Cómo se actualizaban en la formación cultural local tradiciones internacionales? ¿Cómo se conjugaban con el contexto político-económico de la época?

En términos teóricos el concepto de contracultura fue pensado para estudiar los movimientos de la *beat generation* de los años '50 y su posterior confluencia con el *hippismo* de los '60. El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Escuela de Birmingham para finales de los '70 pensará al movimiento *hippie* como subcultura juvenil de clase media o, lo que es lo mismo para sus autores, como contracultura.²³ Para Stuart Hall y Tony Jefferson (2000 [1975]), la emergencia de las contraculturas juveniles reflejaba una ruptura en la hegemonía cultural, una crisis en la “ética puritana” que había caracterizado la cultura burguesa desde sus orígenes: ya no se requería trabajo, ahorro, sobriedad, represión sexual, sino todo lo contrario (Feixa, op.cit.). Stuart Hall sostiene que lo que denomina como crecimiento del “*underground* generacional” trabajaba una dialéctica, un

movimiento entre dos polos: el expresivo y el activista. El primero acentúa lo personal, privado, cultural, estético o bohemio mientras que el segundo pone énfasis en lo político, social, colectivo (Hall, 1977 en Feixa, op.cit.).

Más allá de las críticas que se realizaron a las lecturas postuladas por esta escuela, a la que se le endilga una mirada romántica por su acentuación en el carácter de “resistencia” de las subculturas y contraculturas juveniles, nos interesa aquí pensar en cómo se actualiza la idea de contracultura en el fragmento citado, a modo de caracterización de la marca identitaria de la formación cultural. Rossana Reguillo Cruz (2000) sostiene que toda identidad necesita mostrarse, comunicarse para hacerse real, lo que implica la utilización dramática de ciertas marcas, atributos y elementos que permitan desplegar, poner en escena dicha identidad. De este modo la conformación identitaria de estos jóvenes vinculaba diversas dimensiones que se ponían en escena:

- a. ciertos gustos y consumos culturales en torno a un reciclaje de corrientes estilísticas (conjugando tachas y borregos punks con rastas, o diversos colores y diseños al mejor estilo *flower power* con crestas y pelos de colores) sumada a una recomposición local de estilos de renovación en las artes circenses;
- b. una postura político-ideológica y artística, que se expresaba en la apropiación del espacio público, la democratización del arte, la libertad creativa;
- c. el vínculo del arte con la búsqueda de independencia, autonomía y gratificación en el ámbito laboral.

La referencia a pensarse hijos de una contracultura, en el fragmento citado, remite a la confluencia de estas dimensiones. Hay una presentación de un “nosotros” en la que el artista es pensado como un sujeto libre, espontáneo, transgresor en tanto individuo creador. La idea de reciclar y crear tendencias, inaugurando nuevos modos de producción y reproducción cultural a partir de la recuperación de lo denostado por los cánones de valoración burguesa, actualiza un discurso vinculado a ciertas dimensiones del romanticismo. El arte callejero circense de los ‘90 conjugó una cuestión de transgresión y crítica tendiente a generar nuevas apuestas artísticas, estéticas, organizativas y laborales, con una nueva situación de empobrecimiento de clase, que unía la imposibilidad de dedicarse al arte a modo de *hobby* con la situación de precariedad y flexibilización laboral. Por lo tanto, a través de la práctica artístico-laboral callejera, estos jóvenes artistas se conformaban como grupo identitario, reivindicaban nuevas formas de participación social promoviendo nuevos espacios para desarrollar la práctica artística, y de este modo, demandaban canales de reconocimiento de alternativas de trabajo y de vida. Como relataba Tomate: “Quizás, si tenía un laburo [en el] que ganaba bien y que me trataban bien, no lo hubiera hecho...”.

Asimismo, la identificación alrededor de la noción de trabajador cultural permitía reafirmar la adscripción distinguiendo la propia práctica de la representación estereotipada de un “otro” laboral: el joven integrado, alienado como producto de su inserción en trabajos rutinarios. El trazado de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera” (Hall, 1996) permitía reafirmar la propia identidad en torno a lo contestatario, crítico, transgresor confrontando con la contrafigura de un otro que no se quería ser: un joven que, con suerte, accedía a un trabajo mal remunerado, opresivo, flexibilizado y que de esta manera resignaba autonomía y libertad.

Resulta interesante conjugar estos discursos y estrategias de conformación identitaria “contracultural” con el reconocimiento del contexto económico del menemismo que los artistas hacen desde la actualidad: “Los ‘90 eran una fiesta para los artistas callejeros. Un pasaje a España salía \$ 490 y eso lo hacías en una gorra”; “con una gorra de fin de semana de Los Malabaristas del Apokalipsis nos compramos dos motos... era una locura”. (Chacovachi y Riki Ra en charla de artistas de Plaza Francia en los ‘90, 2009).

Esa suerte de “fiesta menemista” que paulatinamente irá convirtiéndose en causa de una de las crisis más agudas atravesadas por el país, era el contexto en el que actuaban los jóvenes artistas circenses. Por lo tanto, la flexibilización y precarización de las opciones laborales ofertadas hacia los jóvenes de la época deben ser tenidas en cuenta al analizar las estrategias artístico-laborales que venimos estudiando. Estas estrategias de trabajo eran fomentadas por el contexto desfavorable que precarizaba las “tradicionales” apuestas laborales y profesionales. Pero además, dedicarse al arte callejero circense brindaba ventajas evaluadas desde los conceptos de independencia, libertad y autonomía, y, asimismo, se vinculaban con la ganancia de importantes sumas de dinero. Cabe resaltar que las narrativas citadas que visualizan desde el presente “la locura de la fiesta menemista”, que posibilitaba acceder a consumos culturales impensados en otras coyunturas, provienen desde artistas exitosos, como Chacovachi o Riki Ra, que reunían cerca de 500 personas en cada *performance* callejera. Si bien en el primer lustro de la década eran varios los grupos que podían acceder a estos “beneficios”, para fines del período, se irá haciendo más evidente el deterioro en el poder adquisitivo de la gente, reduciendo el dinero recaudado en las actuaciones callejeras. Los artistas irán alternando cada vez más el trabajo en las plazas con otros ámbitos laborales: aparecerán los “malabaristas en los semáforos”, los eventos de diverso tipo, desde la animación de fiestas a las promociones en supermercados o las participaciones en TV, cine, teatro, etcétera. Trabajaremos con la ampliación de los ámbitos de inserción artístico-laboral característica de los años 2000 en el siguiente capítulo.

La década del '90 presentará por un lado, el fomento del consumo junto a un discurso que privilegia los beneficios del modelo –acceso a comunicaciones, tecnología, viajes– al tiempo que profundiza y acrecienta la pobreza y la marginalidad.

El final de la década irá cerrando el período caracterizado por la preponderancia del arte circense callejero que culminará con la crisis de 2001 y la consecuente devaluación monetaria. La mayor parte de los artistas callejeros más profesionalizados comenzarán a realizar temporadas más extensas de trabajo en Europa. Allí encontrarán espacios de reconocimiento y de continuidad laboral. Trabajaremos estas cuestiones en el próximo capítulo. No obstante, si bien en el período de legitimación de los años 2000 el estilo callejero perderá su preponderancia, la conformación identitaria de la formación cultural mantendrá muchas de las características estudiadas.

3. Las políticas de Estado y el arte circense en los '90

Para estudiar un campo cultural específico, resulta imprescindible analizar las interrelaciones que se establecen entre los diferentes tipos de instituciones y formaciones que intervienen en la producción, reproducción y distribución de los bienes culturales característicos del campo (Williams, 1977, 1981; Bourdieu, 1990). De este modo, los productores culturales organizados en formaciones y las instituciones encargadas de la promoción de las artes, requieren un análisis procesual, atendiendo a los modos históricamente diferenciales de funcionamiento de un campo cultural.

Las particularidades del período de resurgimiento de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires mantienen amplia relación con las acciones institucionales realizadas para difundir y promocionar las artes circenses. Retomando la idea de que el Estado actúa tanto por acción como por omisión,²³ durante este período las políticas públicas dirigidas a la promoción del arte circense y a sus jóvenes productores fueron ambivalentes, fragmentarias y/o discontinuas. Esta situación fue dejando a la actividad supeditada casi con exclusividad al ámbito del mercado que empezó a tomar fuerza para con el sector a mediados de esta década.²⁴

Cabe destacar que la acción de promoción de las artes circenses por parte del Estado local durante la década del '90 y la mayor parte de los años posteriores, estuvo restringida a la oferta de espacios de enseñanza inicial en talleres dictados en los centros culturales barriales del Programa Cultural en Barrios (PCB) del GCBA o desde otros programas destinados a jóvenes. Es importante resaltar la tardía incorporación de las disciplinas circenses a la oferta de los centros culturales del PCB en comparación con la extensa trayectoria de talleres dedicados a otras expresiones asociadas a “la cultura popular” en Buenos Aires, como pueden ser la

murga o el tango (Martín 1999, 2008; Morel, 2011). Para finales de los años '90 se incorporaron talleres de circo (malabares, acrobacia, zancos) desde el entonces denominado Programa de Cultura Comunitaria dependiente de la Dirección General de Promoción Cultural.

Más allá de estas escasas instancias de fomento institucional estatal, el período de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad estuvo signado por una clara falta de estímulos, de planes culturales integrales para las artes circenses, de organismos que valoren y promuevan estas artes, y hasta la vigencia de legislaciones altamente restrictivas para la actividad y para sus jóvenes productores.

Hasta el año 1996 en el que se anularon los edictos policiales y se cambiaron por el Código de Convivencia (implementado en 1998), existían básicamente tres edictos por los que se podía justificar la detención de los artistas que pretendían trabajar mostrando su arte en los espacios públicos. Estos eran: “mendicidad y vagancia”, por pasar la gorra; “permiso de disfraz”, por el vestuario; “desfiguración de rostro”, por el maquillaje.²⁵ Chacovachi recuerda una anécdota que trasmite las restricciones que los artistas de calle solían atravesar para realizar sus *performances* en el espacio público:

Una vuelta en Plaza Francia... Yo laburaba ahí, y un día había mucha gente en el cementerio [en el año 1994]. (...) Se había muerto Viola, el ex-presidente de facto. Vino un policía y me dijo que no podía trabajar y yo me puse a trabajar igual. Hago mi función –esa inconsciencia que tienen los payasos–, y, cuando termina la función, le dije a la gente: “Hoy es un día especial para todos nosotros: se murió el general Viola, lo están enterrando ahí mismo”. Y después dije: “Pido un minuto de barullo por la muerte de este hijo de puta”. En ese momento me sentí fantástico y no me di cuenta de lo que había hecho. De repente tenía a todos los tipos a mi alrededor, los anteojos negros, los policías de civil... No pude trabajar por meses, cada fin de semana iba a la plaza y me llevaban detenido por pasar la gorra, por el disfraz. (...) Y esto era de todos los fines de semana y no me pasaba solo a mí. Me acuerdo una vez que hubo una batalla campal en Plaza Francia. Y que después salió un titular en *Página/12* que decía: “Dos helicópteros, tres celulares y más de 50 efectivos policiales para llevarse preso a un titiritero y sus títeres”. (Entrevista Chacovachi, 2008).

Es en esta coyuntura en la que se instala el modelo de política juvenil de enfrentamiento a la pobreza y la prevención del delito en correlación con la divulgación de una imagen “peligrosa” de la juventud (Pérez Islas, 2002; Abad, 2002). Los jóvenes empujados hacia situaciones “marginales” de vida, desconectados de las tradicionales instituciones que los contenían (escuela, familia) son vistos como amenaza. Y en nuestro caso, esa amenaza se visualiza en el estilo

artístico-laboral transgresor que estudiamos, cuyo espacio de actuación (la calle) será un ámbito ampliamente connotado como “peligroso”. A diferencia de la coyuntura postdictatorial que, como analizamos, presentó políticas que en un principio, alentaron la participación ciudadana en los espacios públicos, la tendencia en los ‘90 tendrá tintes altamente represivos.

De este modo, se irá configurando al interior del campo artístico una representación del Estado y sus políticas, como un “otro” mayormente identificado por la arbitrariedad de la fuerza policial. Esto favorecerá la desvinculación de gran parte de la formación cultural respecto del Estado, como posible agente promotor de reconocimiento de las prácticas artísticas. En conjunción con la constitución identitaria de los artistas callejeros ampliamente asentada en la reivindicación de la independencia, autogestión y autonomía, las estrategias propias de este sector de la formación cultural²⁶ estarán enmarcadas en la visualización del Estado, casi como un todo homogéneo frente al que hay que resistir.

Ello explica, en parte, cómo la formación cultural durante este período, se desarrolla alejada de cualquier tipo de instancia negociadora con agencias estatales encargadas de la promoción de la actividad artística. Los artistas callejeros protagonistas de este período recordaban en una conferencia organizada en la 13^a Convención (2009), cómo, a principios de los ‘90, se resistían ampliamente a que se les otorgaran permisos para realizar sus actuaciones callejeras:

El problema de los permisos es que un día los tenés y otro día te los sacan. Y nosotros sosteníamos que el espacio público había que ganarlo con la prepotencia del trabajo, no con un permiso. Había que pelearlo con estar cada domingo en la plaza, generando un espacio teatral, con la profesionalidad que eso demandaba. (Pasta, en Charla Artistas de Plaza Francia en los ‘90, 13^a Convención 2009).

Lógicamente, un permiso otorgado por el mismo Estado que se visualizaba desde su brazo represivo, era percibido como un riesgo para la perdurabilidad de la actividad artística. De hecho, las Convenciones Argentinas de Circo, Malabares y Espectáculos Callejeros²⁷ que, como ya mencionamos, son encuentros realizados anualmente desde 1996, fueron espacios largamente defendidos como independientes y autónomos. Son organizadas desde su inicio por el payaso Chacovachi y un grupo de artistas que lo acompañan en el diseño, montaje y producción de la misma.²⁸

Durante los primeros años de realización de estos Encuentros la apuesta a la autonomía y autogestión en la organización de las Convenciones era preponderante y se presentaba como postura ideológica crítica y transgresora.

Esto no lo hace el Gobierno de la Ciudad para ganar votos. Esto lo hacemos nosotros para comprometer a la gente, para ser mejores artistas, mejores públicos, y quizás para cambiar un poquito esta sociedad de mierda y crear en cinco días un espacio que no existe en otro lugar, un lugar nuestro, un lugar mágico. (Chacovachi, en apertura 6ª Convención, 2000).

Con estas frases vamos visualizando la desvinculación de los artistas frente al Estado como posible promotor de sus prácticas. Asimismo, la inexistencia de políticas integrales de fomento desde agencias estatales se explica a partir de la desvalorización del arte circense callejero, como arte popular/arte menor, sumada a la adjudicación de peligrosidad hacia sus protagonistas (los jóvenes artistas) y sus espacios de actuación (la calle). En este sentido, frente al contexto altamente negativo el resurgimiento de las artes circenses en la ciudad puede resultar paradójal. Sostenemos que es justamente pese y debido al contexto de desvalorización y desatención estatal, sumado a otros de los tantos factores que fuimos presentando en este capítulo, frente al cual se consolida el resurgimiento de las artes circenses en la ciudad. El mismo entonces se debió a las estrategias de los jóvenes artistas y provino principalmente de los sujetos, quienes, en un contexto restrictivo, fueron generando nuevos espacios para desarrollar sus prácticas.

Los años '90 se caracterizaron por la estigmatización de los jóvenes, sobre todo de sectores populares, como posibles delincuentes, junto con la intencionalidad de incorporarlos a través de la capacitación para la inserción laboral (Salvia-Léopore, 2004). Desde las denominadas políticas sociales compensatorias y focalizadas en grupos particularmente críticos (Raggio, 2005; Barbetti, 2010), la problemática de la desocupación juvenil fue enfocada con la intención de revertir la falta de competencias apropiadas en los jóvenes. Sin aptitudes adecuadas a las altas exigencias tecnológicas de los mercados, los jóvenes no podrían integrarse al sistema, quedando marginados y convirtiéndose en foco de riesgo social (Salvia-Léopore, op.cit.; Barbetti, op.cit.).

Cabe destacar el claro carácter normativo de este tipo de políticas. Por un lado, su sustento se encuentra en la modificación de conductas y capacidades individuales, que luego fomentarán una adecuación de las conductas juveniles no deseables a las exigencias de los paradigmas dominantes de desarrollo. La intencionalidad de formar a los jóvenes para un tipo de empleo, responde a una tendencia en las políticas de juventud que se caracterizó por la no incorporación de las lógicas y demandas de los sujetos juveniles como destinatarios de las mismas.

Si bien profundizaremos la cuestión del trabajo artístico en el capítulo siguiente, resulta sugerente que en el marco de una focalización política hacia la

capacitación juvenil para el empleo, no se haya registrado el estrecho vínculo que los jóvenes estudiados establecían entre arte y trabajo. Sostenemos que las características propias del sector informal en el trabajo artístico-cultural coadyuvan a asimilar al mismo a una suerte de marginación del sistema laboral y productivo (Achugar, 1999). Asimismo, se evidencia la intención de fomentar cierta normatización y control moldeando juventudes “integradas”, diferencialmente en virtud de la pertenencia de clase. De este modo, integrar a los jóvenes de clase media a través del fomento del consumo y a los de clase baja a partir de capacitarlos para ocupar los cada vez más precarizados nichos laborales que les corresponderían por su lugar en la estructura social.

Encontramos en la formación cultural estudiada, una clara resistencia frente a estas tendencias “integradoras” y normativas, fomentando una adscripción identitaria transgresora y contestataria. No obstante, volviendo al concepto de contracultura y al análisis propuesto por Hall (op.cit.), registramos una tensión dinámica entre lo que el autor denominaba polo expresivo (lo personal, privado, cultural, estético o bohemio) y polo activista (con énfasis en lo político, social, colectivo). Con algunas excepciones que podemos destacar en torno a la noción de democratización del arte y a la organización colectiva de algunas instancias particulares –como las Convenciones Argentinas de Circo– la formación cultural marcará una tendencia creciente –aún más acentuada en los 2000– hacia una práctica artístico-laboral individualista y competitiva. A lo largo de todo el período estudiado y en gran parte del período siguiente, los artistas encontrarán grandes dificultades para la organización colectiva, situación que se tradujo en la inexistencia de grupos organizados de presión que demanden reconocimiento desde políticas oficiales o de agrupaciones gremiales que luchen por espacios de defensa de derechos laborales, entre otros.

NOTAS:

1 El circo moderno tiene su origen, como género artístico, en Londres en la década de 1770. Hay prácticamente un acuerdo total en adjudicarle su creación a Philip Astley, un jinete muy habilidoso que tuvo la originalidad de unir en un mismo espectáculo, en el que demostraba sus destrezas como jinete, destrezas artísticas que persistían en las plazas públicas y en los festejos populares en manos de artistas ambulantes. Lo que hizo este personaje fue unirlos al interior de una pista circular, similar al picadero donde se adiestran los caballos, rodeada de tribunas de madera. Y así en Londres nació el primer circo moderno. El modelo de este espectáculo propuesto por Astley unía los opuestos básicos de lo teatral, lo cómico y lo dramático, asociando la actuación parodiada del payaso con sus posibilidades corporales (acrobacia, equilibrio), además de las pruebas ecuestres y el adiestramiento de animales (Seibel, 1993).

2 Actualmente es un reconocido maestro de Trapecio. Ha trabajado junto a Gerardo Hochman formando a centenares de artistas. En Septiembre de 2011 realizó el Primer Encuentro de Trapecistas y Amigos del Aire, en la Ciudad de Rosario, Santa Fe.

3 En referencia a Nani Coggorno, artista renombrado en el campo y actual miembro de la organización Payasos sin Fronteras. Fue el organizador de los Festivales Internacionales de Humor "Carcajada" durante varios años.

4 En referencia a Marcelo Katz, artista que luego se especializó en las artes del *clown*. Actualmente dirige su propia escuela: Marcelo Katz. Clown, bufón y máscaras, y enseña en el Teatro Municipal General San Martín.

5 Recordemos que el temprano inicio del Payaso Chacovachi en sus actuaciones callejeras en las plazas porteñas a finales de la última dictadura militar, es una de las cuestiones que lo fueron convirtiendo en referente del estilo de Circo Callejero. Asimismo, su humor ácido, con una particular unión con la crítica social, convirtieron a su estilo en referencia para los artistas que posteriormente se incorporarían en los '90 a la realización de espectáculos de circo callejero.

6 Seibel va a publicar en 1993 *Historia del circo* que junto a las investigaciones pioneras de Castagnino, serán la poca bibliografía existente en el país que recorre la historia del género circense. En este libro de Seibel se publican una serie de entrevistas a artistas circenses locales contemporáneos, intentando aportar a la difusión y reproducción del género artístico que, para ese entonces, desde sectores académicos y mediáticos se consideraba un arte "en vías de extinción".

7 Profundizaremos al final del capítulo acerca de la incorporación de las disciplinas circenses al programa de política cultural del GCBA.

8 Dicho Centro Cultural, fue fundado en 1984 y depende de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires. Está ubicado en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, sobre la Avenida Corrientes. Se ha consolidado como un espacio innovador de producción artística y cultural, así como una institución dedicada a la educación artística y no formal. Por depender de la Universidad de Buenos Aires, debe ser considerado como una esfera relativamente autónoma de la política cultural oficial. No obstante, presentará características particulares, en tanto espacio de legitimación artística.

9 Integrante de la primera producción de La Trup, luego participó en distintos espectáculos circenses callejeros. Actualmente es la directora del Club de Trapecistas.

10 Director de los talleres de Rojas, había iniciado en 1993 la Escuela de Circo de Berazategui, con un objetivo similar al de los hermanos Videla en relación a la necesidad de renovar las artes circenses en el país.

11 Pablín es reconocido en el campo como uno de los artistas de familia de circo que se unió a los artistas ajenos a la tradición circense familiar. Hizo espectáculos callejeros, trabajó junto a Leonardo Seritti en el mítico "duo de Gitanos".

12 Tomate es un payaso que comenzó a principios de los '90 realizando espectáculos callejeros y vendiendo globos. Es un reconocido protagonista de la renovación del circo y de los lenguajes del payaso.

13 Parque ubicado entre los barrios porteños de Caballito y Villa Crespo.

14 Plaza Francia es considerada un ícono del arte callejero circense de los '90. Allí confluyeron los grupos más notorios de la formación cultural.

15 Los integrantes de este gran colectivo creativo fueron: Los Malabaristas del Apokalipsis (Mauri Kurcbard, Ricky Ra, Pablo del Giúdice), La Che, Los Hermanos Choklovich, Circo Marisko, Huayrapu-ka, el Instituto del Kaos. Además de los espectáculos de calle y las compañías que poblaron la ciudad, sembraron la semilla del Malabar Rock en bandas como Las Plantas de Shiva, Un Kuartito, Karamelo Santo (Altabás, op.cit.).

16 Esta renovación del circo local está íntimamente relacionada con todo el movimiento de renovación del circo a nivel mundial. Si bien es el Cirque du Soleil el grupo más reconocido, en 1984, el mismo año al que se remonta la creación del grupo canadiense, Pierrot Bidon crea el Circo Archaos. Con una propuesta totalmente radical de renovación del género, apelaba a una

estética que fusionaba el punk con el heavy metal y proponía un espectáculo en donde los artistas malabareaban con motosierras, montaban motos en lugar de caballos y volaban, no desde trapecios convencionales, sino desde carretillas colgadas de grúas.

17 Ese circo que había generado un estilo de vida nómada, libre, que transgredía los valores sustentados hegemónicamente.

18 Durante el año 2011 se realiza la 34ª Convención Europea de Malabaristas en Munich. A uno de estos encuentros, en Suecia, fue el payaso Chacovachi a principios de los '90 y a su regreso comenzó a gestar un encuentro similar en el país. Durante 2011 en Buenos Aires se realiza la 15ª Convención local. Para un análisis en profundidad de estos encuentros consultar: Infantino, 2005 [2007], 2007.

19 De la 1ª a la 3ª Convención se realizaron en Plátanos, Berazategui; la 4ª en SETIA, predio ubicado en los bosques de Ezeiza; desde la 5ª a la 7ª en un predio en la ruta 205 hacia Monte Grande; la 8ª en La Falda, Córdoba; la 9ª en Centro Cultural del Sur en Capital Federal. Se volvió al predio de Monte Grande durante el 10º, 11º y 12º encuentro y los últimos se han realizado en otro predio de la UOCRA ubicado sobre el Camino de Cintura, Monte Grande, partido de Esteban Echeverría.

20 Las chalupas son los grandes zapatones que usan los payasos.

21 El payaso Chacovachi es reconocido en el campo por su trayectoria de actuación en el espacio público, sobre todo en Plaza Francia durante los años '90. Ha implementado y transmitido esta estructuración del espectáculo de calle en charlas y clases. De hecho, actualmente dicta cursos en el país y en el extranjero, denominados: "Manual y guía para el payaso callejero". Cabe mencionar aquí que distinguimos entre esta modalidad de espectáculo y lo que luego, a partir de mediados de la década, comenzará a conocerse como "malabarismo en semáforos". El modo en que se desarrollan estas *performances* se distingue de lo que sucede en una plaza o parque durante casi una hora de espectáculo. Hemos estudiado algunas peculiaridades del uso del arte circense en el espacio propiciado por los cortes de tránsito en esquinas con semáforos en nuestra Tesis de Licenciatura (Infantino, 2005 [2007]). No obstante, pueden aparecer referencias a este tipo de práctica dentro del campo como un ámbito de disputa por la definición de prácticas artístico-laborales legítimas.

22 Georgina es trapecista y cuerdista. Comenzó su trayectoria artística como parte de Catalinas Sur y se fue profesionalizando en las técnicas aéreas circenses. Actualmente coproduce la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros.

23 Los autores de esta Escuela plantearán las nociones de subculturas y contraculturas juveniles como estrategia para discutir las tesis tan en boga en esos años sobre "la cultura juvenil" como conglomerado homogéneo e interclasista, analizada exclusivamente en términos de "conflicto intergeneracional" (Feixa, 2006 [1998]). En su lugar proponían una aproximación a las diversas formas en que se presentaban las subculturas juveniles de clase obrera en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XX, a través de lo que denominan *estilos subculturales*—como los *punks*, *mods* o *rockers*— como "intentos simbólicos elaborados por los jóvenes de las clases subalternas para abordar las contradicciones no resueltas en la cultura parental"; así como formas de "resistencia ritual" frente a los sistemas de control cultural impuestos por los grupos en el poder (Feixa, op.cit.: 89). Los autores van a distinguir el concepto de subcultura del de contracultura, como disidencia y bohemia juvenil características de los sectores medios. Esta rígida separación ha sido uno de los argumentos más criticados de la Escuela, así como su "romántico" hincapié en el potencial de resistencia de las subculturas juveniles.

24 Reconociendo la amplitud y complejidad teórica que involucra el desarrollo del concepto, destacamos, entre otros aspectos, que el Estado no puede ser considerado exclusivamente desde su dimensión de poder para imponer categorías de reconocimiento en tanto promotor de "versiones de identidad" (Prats, op.cit.). Si bien el Estado a través de sus políticas legítima o no distintas expresiones, objetos y/o prácticas culturales, ningún Estado puede monopolizar dichas identificaciones. Muchas veces aunque deba ser considerado como uno de los primordiales agentes con poder para arbitrar las selecciones, las mismas suelen ser cuestionadas y/o negociadas desde una multiplicidad de actores sociales, siempre pensados como agentes posicionados de manera desigual para imponer intereses, lógicas y necesidades. En este

sentido, el Estado es abordado en este libro como algo más que una maquinaria homogénea y racional que detenta la capacidad del ejercicio legal de la violencia (Weber, op.cit.); más bien, a través de las políticas públicas mediante las cuales concreta su acción, el Estado ejerce su poder para legitimar o rechazar identidades, grupos y prácticas sociales. No obstante, también en estos procesos se disputan y negocian acciones alternativas. (Rotman, op.cit.)

25 En el próximo capítulo abordaremos la ampliación de los circuitos de circulación de las artes circenses en la ciudad –a partir de los cuales se diversificarán los mercados artísticos y laborales– que si bien comenzó en esta década se fortalecerá en la siguiente. Estudiaremos el rol desempeñado por los medios masivos de comunicación en la difusión de estas artes durante el período de legitimación de los años 2000 así como la aparición de nuevas estrategias de producción y reproducción artística que ampliaron la oferta/demanda de las artes circenses en la ciudad.

26 Si bien en la actualidad esos edictos fueron derogados y en algunas plazas y parques existe un permiso tácito para que los artistas trabajen, no hay legislación que norme la actividad artística callejera, situación que habilita a un control discrecional.

27 Hemos mencionado que los sectores más relacionados con las tendencias de Nuevo Circo, durante este período, representados por las producciones de Gerardo Hochman casi con exclusividad, disputarán el acceso al reconocimiento estatal.

28 Actualmente estos encuentros cambiaron su nombre, se denominan Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros.

29 Hasta la 6ª Convención (2001), Chacovachi arriesgaba el dinero para alquilar las carpas de circo que se montan en el predio, para contratar el camión que transporta los materiales necesarios para llevarla a cabo –estructuras donde colgar los trapecios, equipos de música, etc.– y esperaba recuperar, por medio del cobro de las entradas, el dinero invertido. Actualmente, la organización –conformada recientemente en la Fundación de Humor y Circo Argentino para el Mundo– cuenta con una reserva de dinero que posibilita que la realización de la Convención involucre menos riesgos y desarrolló diversos acuerdos con las autoridades gubernamentales del municipio de Estaban Echeverría (lugar en donde se realizan los encuentros desde el año 2000).

**el ingreso del circo
en circuitos legitimados de
arte en los años 2000**

capítulo 3



En este capítulo trabajaremos el ingreso de las artes circenses en circuitos legitimados de cultura y la consecuente ampliación de espacios de inserción artístico-laboral. Problematizaremos cómo después del año 2001, se generan dos procesos simultáneos a causa de la crisis económica y de la falta de políticas públicas de fomento de estas artes: por un lado, la intensificación de la migración internacional de muchos de los representantes más profesionalizados del estilo de circo callejero (sobre todo estacional hacia Europa); por otro lado, en el ámbito local, la apertura constante y creciente de escuelas y espacios culturales privados y autogestivos. Algunos de estos ámbitos responderán al crecimiento de la demanda de aprendizaje de estas artes e implicarán el ingreso de nuevos actores al campo. Los talleres de circo para niños, adolescentes y adultos, serán una oferta que apunta a suplir una demanda que no involucra la profesionalización en las disciplinas circenses, que era la característica preponderante en los sujetos que se acercaban al circo en períodos anteriores. Asimismo, en algunos de estos nuevos espacios culturales se evidencia una actualización de los discursos acerca del “compromiso social” que implicaba en los ‘90 la práctica callejera. Se reeditan las nociones de independencia, autonomía y transgresión en el manejo de los espacios. Los mismos son pensados como ámbitos que fomentarían modos de organización y difusión de prácticas artísticas “alternativas” a las impuestas por el mercado y el Estado y, en este sentido, populares. Estudiaremos también cómo en el segundo lustro de la década se genera un gran crecimiento de la oferta y demanda de las artes circenses, instalando lo que los propios artistas denominarán “el *boom* del circo”. Se analizan aquí los vínculos de este proceso con los medios masivos de comunicación y la tendencia a popularizar estas artes en la ciudad.

1. Las temporadas europeas o “esos que se van a Europa”

¿Cómo se explica que los años ‘90 hayan tenido una presencia tan importante de artistas circenses en el ámbito callejero local y que en el actual período se presente una retracción de estos grupos artísticos? La primera parte de la pregunta fue respondida en el capítulo anterior, donde trabajamos el afianzamiento identitario de la formación cultural circense en torno a la identificación con la elección del arte callejero como alternativa artístico-laboral. La

segunda parte de la pregunta tiene su respuesta en relación con diversos procesos que se irán sucediendo en los años 2000. Uno de los motivos centrales para la retracción de los espectáculos de calle, sobre todo en el primer lustro de la década, es el deterioro económico del país y la consecuente intensificación de la migración estacionaria de los artistas circenses. Si bien los “viajes a Europa” habían comenzado en la segunda mitad de los años ‘90, cuando los grupos artísticos locales callejeros empezaron a realizar temporadas de trabajo durante los meses invernales en Argentina –que coinciden con los períodos de veraneo europeo– es a partir de 2001 cuando esta opción laboral se intensifica. La devaluación de la moneda argentina y la diferencia paritaria entre el peso argentino y el euro, provocarán que aumente la rentabilidad de estas estrategias laborales. Por consiguiente, gran cantidad de artistas explotarán esta alternativa de trabajo, instalando nuevos circuitos de circulación de artistas locales en el ámbito internacional.

Además de la conveniencia económica, desde el campo artístico también se argumenta como motivo central de esta migración estacionaria la falta de estímulos locales y las restricciones hacia las actuaciones callejeras reguladas sobre las base de permisos discrecionales.¹ Al no existir legislación que proteja o reconozca el trabajo de los artistas callejeros ni organismos que promuevan y revaloricen estas modalidades artísticas, la consecuencia probable era que los artistas más profesionalizados intentaran estrategias de trabajo más beneficiosas. En una charla realizada en el Centro Cultural San Martín en noviembre de 2001, previo al momento de estallido de la crisis de diciembre, fueron convocados varios artistas formados, principalmente, en la Escuela de Circo Criollo. Uno de los participantes planteaba:

Emiliano: Tengo muchas ganas de seguir trabajando y sobre todo en este país, cosa que se está haciendo muy difícil. Cada vez hay menos lugares para trabajar... Imagínense que si un maestro gana lo que gana, o un jubilado... la gorra es reflejo de eso. Y aunque es lamentable, me es más redituable a mí trabajar en Europa. Tengo más experiencia allá que en mi propio país. (...) Es una lástima que la mayoría de los que estamos acá sentados en esta charla, estemos pensando en preparar espectáculos, (...) para hacerlos allá en Europa porque es más redituable y es una lástima no poder hacerlos acá, porque a mí me gustaría hacerlos acá, en mi país.

Chacovachi: Es más redituable y más reconocido. Porque también la cosa pasa por el reconocimiento y no solamente por el dinero. (Charla en Teatro Municipal General San Martín, 16 noviembre 2001).

En la cita se pone de manifiesto cómo el momento de crisis que se vivía en el país para principios de los años 2000, complejizaba la posibilidad de trabajar desde el arte callejero que identificaba a la formación cultural. Asimismo, se

evidencia la falta de reconocimiento y la ausencia de políticas de promoción artística para este género en el ámbito local. Cabe destacar que si bien en los últimos años de la década del '90 se había instalado una ampliación de los espacios de inserción artístico-laboral más allá del ámbito callejero –participaciones artísticas en eventos variados, desde fiestas de cumpleaños hasta inauguraciones de supermercados, o publicidad, cine, teatros, etcétera– en los albores de los 2000 la aguda crisis económica provocó una retracción en la demanda. De este modo, muchos de los artistas circenses callejeros comenzaron a afianzar circuitos artístico-laborales europeos, que año a año fueron creciendo.

Cabe resaltar que la migración de artistas circenses argentinos en el primer lustro de la década fue tan notoria, que la misma se encuentra registrada en investigaciones académicas. En el libro *Jóvenes 'latinos' en Barcelona*, Espacio público y cultura urbana, dirigido por Carles Feixa (2006), hay un capítulo dedicado especialmente a “describir el estilo de vida de los jóvenes de origen latinoamericano que residen en Barcelona² y que tienen en el circo su forma de manifestación artístico-cultural y también su salida laboral” (Bortoleto, 2006: 267). Allí el autor realiza una aproximación etnográfica en base a una serie de entrevistas realizadas en 2005, en donde si bien plantea que existen colectivos de artistas de distintas procedencias latinoamericanas, el colectivo más numeroso es el de los jóvenes argentinos (Bortoleto, op.cit).

Mientras en el país, las consecuencias de la “nueva década infame” neoliberal (Grassi, op.cit.) se hacían sentir, los artistas fueron encontrando una modalidad de trabajo que garantizaba la continuidad laboral: trabajar en Argentina en las temporadas de veraneo en sitios turísticos (aún con grandes deterioros en la calidad laboral por el poco dinero recaudado y la mayor exigencia de requisitos para la obtención de permisos) y desde junio a septiembre/octubre en Europa, realizando espectáculos callejeros en los itinerarios de fiestas del verano europeo o trabajando bajo contratación en festivales internacionales.³ El payaso Tomate comentaba al respecto:

Yo he visto festivales en Europa donde, de 14 espectáculos programados, 12 eran argentinos. O he visto festivales en donde la gente anda con el programa en la mano preguntando: “¿Dónde están los argentinos?” Y nos están buscando porque saben que son espectáculos de [ciertas] características, en donde se van a cagar de risa, en donde van a escuchar cosas que nadie dice... porque el argentino es osado, canchero, confianzudo... pero además hay un estilo de cómicos de calle o cirqueros de calle, que es muy de acá... crítico, transgresor” (Entrevistas a Tomate, 4 junio 2009).

El fragmento citado muestra cómo el estilo callejero encuentra repercusiones exitosas en Europa. La explicación de este éxito se asienta en el estilo

“osado”, “crítico” y “transgresor”. Asimismo, cabe destacar la profesionalización de los artistas locales migrantes, que generalmente contaban con una experiencia de 10 o más años de trabajo callejero en el país al momento de migrar a Europa. Chacovachi lo plantea en los siguientes términos:

Creo, en un punto, que lo mejor que nos pudo haber pasado [a los artistas callejeros] es que nadie nos dio pelota y eso nos hizo muy fuertes, todo por nuestra cuestión de autogestión. Yo siempre digo que en Europa no hay tan buenos espectáculos callejeros porque, apenas sos un poquito bueno, te contratan. (...) En cambio acá, yo hace 18 años que trabajo en la calle y nunca recibí un mango... (...) Circovachi⁴ actúa hace años y no nos quieren dejar poner la carpa de circo porque quedaría mal una carpa en la entrada de San Bernardo. Nos dicen que afea la ciudad. (Chacovachi, en charla Teatro Mun. Gral. San Martín, 16 noviembre 2001).

Como hemos analizado en el capítulo anterior, la falta de estímulos e instituciones que reconozcan y promocionen las artes circenses fue provocando un desarrollo completamente autogestivo de las mismas. Una forma organizativa autónoma que, desde algunos artistas, pudo ser tomada como posicionamiento político-ideológico, pero sobre todo, instalada por la inexistencia de organismos de promoción artística. “Nosotros nos autogestionamos mucho antes que se ponga de moda la palabra. Nos autogestionamos porque no nos quedó otra” (Tomate, 4 junio 2009). De este modo, frente al deterioro de las condiciones socioeconómicas de fines de los ‘90, una de las estrategias artístico-laborales para los representantes más profesionalizados del estilo callejero resultó ser la migración estacional.

Cabe destacar que, aún con una intensa migración, la formación cultural continuó reproduciendo ciertos lineamientos característicos relativos al arte callejero en las Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. Las mismas continuaron realizándose anualmente,⁵ pero por sus características tuvieron un impacto limitado al interior de la formación cultural (las Convenciones están dirigidas, con cierta exclusividad a un “nosotros” conformado por artistas de circo de escuelas, talleres, etcétera, por lo que son solo difundidas de boca en boca –o actualmente desde un *mailing* por Internet– limitado a la formación cultural). Con este dato lo que queremos plantear es que la visibilización del arte circense y de las renovaciones en el género artístico que se ponían de manifiesto en las Convenciones, estuvieron claramente limitadas al interior del campo específico.

En el mismo período, al compás de la migración y la crisis, algunos artistas “eligieron” otros caminos. Se quedaron en el país, luchando por generar espacios culturales propios para las artes circenses o peleando el reconocimiento y el ingreso de las mismas a espacios legitimados de arte en la ciudad.

2. “Los que se quedaron”: nuevos espacios de transmisión/reproducción y circulación de las artes circenses

Como ya fue señalado, durante los años ‘90 los espacios de aprendizaje de las artes circenses estaban limitados a dos escuelas: la Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla, y la Escuela “La Arena”, dirigida por Gerardo Hochman. Existía también una oferta limitada e inestable de talleres en programas oficiales de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, los espacios identificados dentro del campo como ámbitos de reproducción y circulación artística circense, eran escasos. Más allá del Galpón Ve,⁶ el Forte Garrizone o algunas fiestas ocasionales,⁷ no había demasiados ámbitos, exceptuando las plazas, donde se podía ver artistas sobre trapecios, realizando malabares o alguna otra destreza asociada a lo circense. A principios de 2000 se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza circense, entre los que cabe destacar a Circo Social del Sur,⁸ El Coreto, Circo Trivenchi, Redes Club de Circo, El Club de Trapecistas Estrella del Centenario, Circo del Aire, entre otros.⁹ En líneas generales, estos espacios serán dirigidos por artistas con amplia trayectoria en las artes circenses. En algunos casos, artistas formados con los hermanos Videla; en otros, artistas callejeros de los años ‘90; en otros, coreógrafos, bailarines o actores, que durante este período se habían especializado en el género circense.

Nuestro interés en el fenómeno de las “nuevas escuelas” se ubica en su vínculo con el proceso de legitimación de las artes circenses y con la ampliación de nichos laborales y de circuitos de circulación de estas artes. No profundizaremos en las dinámicas de funcionamiento de estas escuelas de modo particular. Más bien, centraremos nuestro análisis en la adecuación de las mismas a un nuevo contexto marcado por la dificultad para trabajar en el espacio callejero y, paralelamente, por el comienzo de legitimación del género artístico, que implicará un crecimiento en la demanda de talleres fortaleciendo a la enseñanza como opción de trabajo.

En primer lugar, cabe destacar las innovaciones en los modos de enseñanza o, en otras palabras, el paso de la modalidad de escuela al dictado de talleres, que se da durante este período. Fundamentalmente, los nuevos espacios de enseñanza brindarán talleres de las disciplinas circenses por separado, a diferencia de las escuelas que durante los ‘90 solían ofertar exclusivamente formaciones integrales —de todas las disciplinas circenses: acrobacia, malabares, aéreos que incluyen trapecio, tela, aro, etcétera— apuntando a una formación profesional similar a la de los artistas de tradición familiar.

Por ejemplo, los hermanos Videla en la Escuela de Circo Criollo se resistieron unos cuantos años a incorporar talleres que distinguieran las disciplinas porque, a su modo de entender, el aprendizaje del circo debía ser integral. Argumenta Jorge Videla:

Partimos de la acrobacia, que permite el conocimiento del cuerpo y sus posibilidades, el dominio del equilibrio, etcétera. Los malabares sirven para la concentración y la rapidez en los movimientos. Hay que aprender a maquillarse, a pararse en escena, a proyectar la voz. No podés solo hacer trapecio de un día para el otro. Pero ahora los chicos quieren otra cosa. (Entrevista marzo, 2007).

Comenzado el período que estamos estudiando se registra el ingreso de nuevos agentes interesados en el aprendizaje específico de algunas disciplinas, como el trapecio, la tela o los malabares. De esta manera, se abrió un espacio de oferta y demanda de talleres disciplinares que no requerían una formación integral. Respondiendo a los cambios en la demanda, las “viejas” escuelas mantuvieron la formación integral, avanzada o profesional (de acuerdo al espacio de enseñanza tomará distintos nombres) pero también incluyeron la oferta de talleres diferenciados.

Otro elemento a tener en cuenta se relaciona con la creciente profesionalización de los artistas y la consecuente búsqueda por definir la pedagogía de enseñanza. A diferencia de los inicios en los que la “gente de circo” transmitía los conocimientos en el modo en que ellos los habían recibido, de manera asistemática e imitativa, las nuevas camadas de artistas y docentes comenzarán a generar estilos pedagógicos diferenciales. Una artista, formada principalmente en la Escuela de Circo Criollo, presentaba del siguiente modo las diferencias entre las escuelas:

[En algunas escuelas hay gente que] viene más de gimnasia deportiva y hay algunos que se fueron mechando, que son más callejeros. (...) La Arena tiene un nivel de formación de disciplina mucho más deportiva que artística, (...) más técnica y no tanto el ritual. Como quizás sí pasa en el Criollo... que se cagan en la técnica, que no les importa y para lo único que están es para hacerte sorprender y no importa si les duele, si no les duele, si sufren, si no sufren... Yo veo al Criollo como más un circo de feria. Tiene algo que tiene el artista o el actor... o sea la persona que se pone en escena. (...) [Estás en escena para] entregar... no importa a qué costo se va a entregar... no importa, el hecho es estar en escena y arder en escena y no importa si hago bien técnicamente la piroeta o la hago mal. (...) [Otra cosa que va pasando es que en algunas escuelas] como en el Club de Trapecistas, se va mechando con otras disciplinas (...) como danza o yoga. También porque (...) es tan cruel y rudo el trabajo de la disciplina de circo, a nivel golpe, que yo creo que por eso se va fusionando con otras disciplinas [para] cuidar un poco más el cuerpo y (...) que no esté tan tensionado. (Nani,¹⁰ diciembre de 2008).

La apreciación de esta artista va evaluando diferencialmente las formas de enseñanza: algunas que acentúan en la técnica, otras en “la entrega artística” en escena, algunas más fusionadas con otras disciplinas artístico-corporales. Nuevamente aquí se entrecruzan las experiencias de los artistas locales y los cambios a nivel internacional. Para el período que estamos analizando, tanto Canadá como Francia, ya habían desarrollado experiencias de formación artístico-circense a niveles profesionales. Algunos artistas locales al realizar viajes y estadias de estudio en esos países, las traen a las escuelas que inauguran esas nuevas pedagogías de enseñanza.

Es frecuente que las innovaciones en la pedagogía sean uno de los elementos para distinguir la práctica actual de la del Circo Tradicional. Como planteaba la artista citada, en la Escuela de Circo Criollo “se cagan en la técnica y (...) no importa si duele”. El cuerpo es el instrumento, la herramienta a utilizar para sorprender y “entregar”. Esto debe ser también pensado en relación con que el cuerpo de los artistas en el circo de tradición familiar, era un cuerpo entrenado desde la niñez. Desde las nuevas pedagogías, muchas veces se apunta a un cuerpo que debe aprender de un modo más racionalizado. En palabras de Hochman, “antes se trabajaba con el uso de la fuerza; hoy los artistas explotan el manejo de la energía” (Entrevista en *Revista Nómada*, n° 19, diciembre 2009). Mariana Sánchez, del Club de Trapecistas, comentaba en una nota periodística:

Nosotros trabajamos desde lo musical con mantras, que es una música altamente espiritual, devocional. El sonido mismo del idioma hindú ya hace vibrar determinados centros de energía. (...) Hacer un número aéreo con un mantra no existe en un circo tradicional. Mi maestro de trapecio, que sí venía del circo tradicional, siempre me decía: “Esto está bien pero hay que revisar la música”. (*Página/12*, 25 noviembre 2006).

De este modo, las distintas pedagogías, las maneras de utilizar los cuerpos, la palabra o los recursos expresivos tradicionales en el género, fomentarán modalidades diferenciales de hacer circo. Esto también comenzará a verse replicado en los estilos de las *performances* generadas por estas nuevas escuelas. Porque así como la apertura de nuevos espacios involucró la ampliación de ámbitos de inserción laboral para muchos artistas a través de la docencia, también implicó la diversificación de estilos genéricos. Esto a su vez generó un circuito más amplio de circulación de estas artes ya que en cada uno de estos espacios culturales comenzarán a realizarse espectáculos y muestras.

No obstante, más allá de esta ampliación en los circuitos de circulación de las artes circenses —que se incrementará en la segunda mitad de los 2000— el efecto más notorio de estos nuevos espacios de enseñanza en los primeros años de la

década, fue la apertura de espacios de inserción artístico-laboral. Recordemos que los primeros años del período incluyeron el amplio deterioro salarial postdevaluación, situación que provocó una disminución en las contrataciones de artistas. Asimismo, el espacio callejero dejó de representar un ámbito en el que se podían obtener buenas ganancias económicas –la pasada de gorra en épocas de crisis no resultaba tan redituable como en la coyuntura de la “fiesta menemista”–. Esta retracción de principios de los 2000 tuvo como correlato la apertura de las “nuevas escuelas” y allí los artistas comenzaron a encontrar espacios para garantizar ingresos a través de la docencia, junto a ámbitos donde entrenar y exhibir su arte. Cabe resaltar que para muchos espectáculos circenses es muy difícil encontrar un espacio que reúna las condiciones técnicas necesarias (altura para colgar trapecios y telas, espacio para realizar acrobacias, sobre todo en números colectivos, entre otros requisitos). Por lo tanto, la apertura de los distintos espacios de enseñanza conjugarán estas diversas dimensiones como motivos para comprender su surgimiento y posterior proliferación.

Algunas de las nuevas escuelas y espacios culturales albergarán y actualizarán el discurso transgresor y crítico propio del estilo callejero de los ‘90, pensándose como ámbitos no lucrativos, al menos en el discurso y como ideal. En algunos de estos ámbitos, sobre todo en los primeros años de la década, los talleres y espectáculos se realizaban “a la gorra”. La reedición de los discursos de independencia, autonomía y “transgresión” en el manejo de los espacios se acompañaba con una noción del espacio o centro cultural como ámbito que fomentaría modos de organización y difusión de prácticas artísticas “alternativas”, o vinculadas a cierta concepción de cultura popular en su sentido de “no oficial”.

Por un lado, la idea de democratización del arte que rodeaba la práctica artística callejera fue encontrando en algunos de estos espacios culturales una actualización mantenida por la realización de las actividades “a la gorra”. Asimismo, la idea de compromiso social se actualizaba a través de nuevas modalidades de intervención artísticas: realizar espectáculos o talleres en zonas precarizadas, en cárceles, en fábricas recuperadas, en espacios ocupados, etcétera.

Algunos de los exponentes más destacados de esta línea artística vinculada a “lo social” –retomando la forma que utilizan los artistas para describir este tipo de “usos de la cultura”– son Circo Social del Sur y Circo Trivenchi. El primero de estos grupos se plantea como propósito intervenir artística y socialmente promoviendo el derecho a producir arte entre jóvenes de sectores vulnerables que de otro modo no accederían a esas posibilidades. Trabajan en barrios precarizados de la Ciudad de Buenos Aires, utilizando el arte circense como instrumento de intervención sociopolítica que apunta a la transformación social a través del arte. Profundizaremos en su trayectoria en el próximo capítulo.

El segundo grupo, la actualmente denominada Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi, es un colectivo de artistas que se conformó cuando en 2001 ocuparon un galpón abandonado en el barrio de Villa Crespo, y lo transformaron en un centro cultural abierto a la comunidad. Allí comenzaron a realizarse funciones de circo y talleres “a la gorra”. Sus actividades crecieron durante dos años hasta que en 2003 fueron desalojados y trasladados a un galpón cedido por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ubicado en el barrio de Constitución. Los Trivenchi mantienen un discurso y una estética que recupera lo que suele denominarse movimiento Okupa o Squatter. La acción de ocupar un espacio y transformarlo en centro cultural comunitario está enmarcada en una postura política de reivindicación de derechos culturales. Asimismo, conformarse como cooperativa de trabajo cultural implica un posicionamiento en vínculo con formas horizontales de organización y reclamo de espacios de trabajo.

En una tendencia similar a la mencionada se ubicarán varios artistas que deciden “militar” artísticamente junto al surgimiento de las fábricas recuperadas. Uno de los espacios con mayor protagonismo en los primeros años del período fue el espacio Cultural IMPA, donde se desarrollaron importantes proyectos artísticos vinculados a las artes circenses.¹¹

Cabe destacar que en un contexto como el de los primeros años del 2000, mientras la característica preponderante parecía ser la reducción de espacios de inserción artístico-laboral, lo que sucedía paralelamente era la invención creativa de nuevas opciones. Muchas de las escuelas, centros culturales, y galpones dedicados a las artes circenses debían encontrar las formas de financiar las actividades, por lo que el dinero que ingresaba al espacio por los talleres que se dictaban se debía complementar con otras fuentes de ingresos –fiestas, espectáculos, venta de bebidas y comidas–. Esto generó el desarrollo de un nuevo circuito local de muestra de espectáculos de tipo *variété* por los que comenzaron a circular distintos artistas de las escuelas y los espacios circenses. En un principio, la mayoría de estos espectáculos era también “a la gorra”, actualizando la postura político-ideológica de la democratización del arte callejero.

Esta modalidad de espectáculo involucra la sucesión de números cortos, diferentes, sin relación entre sí y en el caso de las variedades circenses, existe la figura del presentador que generalmente utiliza el humor e hilvana el espectáculo. Asimismo, se fueron sumando a la presentación de ciclos de variedades, algunos espacios del considerado circuito *off* teatral porteño. Lugares como Liberarte, El Vitral, Espacio K, los bares de Palermo Viejo y San Telmo, El Alambre, No Avestruz, El Farabute, Centro Cultural IMPA, El Bululú, Bar Mágico, el Centro Cultural de la Cooperación, albergaron a “la nueva generación de artistas de variedades”, y a los más diversos ciclos dedicados al género. Entre ellos se destacan

Cabaret Edison, Laboratorio, Veladas Temáticas, las Noches de Miércoles, las Fiestas El Deseo y el Club 69, las Varieté de las Plantas, en general, “espectáculos con toda la esencia bizarra de las ferias de variedades y los *side-shows*, donde se vieron las más diversas fórmulas de *clowns*, malabaristas, *freaks* urbanos, *performers*, magos, comediantes y contorsionistas que la escena local pueda mostrar” (Altabás, 2003:47).

La descripción que fuimos realizando incluyó la ampliación del circuito de circulación artística circense extendiendo los espacios de inserción artístico-laboral. El cruce con otros ámbitos artísticos, como por ejemplo con el *off* teatral, denota asimismo, la inserción de una nueva camada de agentes interesados en las artes circenses, entre ellos estudiantes de teatro, *clowns*, bailarines, etcétera. Aún con estas situaciones, el circuito de circulación de las artes circenses continuaba siendo bastante marginal, *off* o *under*. Será recién en el segundo lustro de la década de 2000 que comenzará a afianzarse el proceso de legitimación.

3. “El *boom* del circo”, la incidencia del mercado y los medios masivos de comunicación

La mayoría de los artistas coinciden en señalar al 2004 como el año del “*boom* del circo”. En sus narrativas, se relaciona el crecimiento y diversificación de la oferta y demanda de las artes circenses a la emisión de una tira televisiva en donde la protagonista, Natalia Oreiro, una actriz reconocida en la escena local, realizaba destrezas aéreas en trapecio y tela.¹² Desde allí, “las escuelas se llenaron de chicas que querían ser trapecistas como la Oreiro” (Oscar Videla, entrevista 9 diciembre 2008). En un artículo periodístico el efecto mediático de la telenovela se sintetiza del siguiente modo:

Desde que Oreiro volvió al aire (literalmente), más de 2.000 chicas (y no tanto) que le escapan al gym se incorporaron a distintos talleres de una nueva categoría circense que, en el entorno hipón¹³ en que fecundó, bautizaron simplemente “tela”. (...) “La tela viene de Brasil y es una disciplina derivada de la cuerda indiana”, afirma Mariana Paz, la coreógrafa que entrenó a la Oreiro (...). “Ahora está de moda, me llama todo el mundo”, agita. Y el contexto lo confirma. El Mago, encargado de los cuatro talleres de tela del Circo Trivenchi, dice: “Esto garpa desde que ser *hippie* está de moda. Pero con la novelita se notó un *boom*. Llegan las chicas de zona Norte y en el primer mes se compran todo. Algunas hasta pagan clases particulares”. (Revista *Rolling Stone*, 1 junio 2004).

Más allá de la explicación causal de los relatos, lo cierto es que el efecto mediático de la telenovela mencionada tuvo su anclaje en una coyuntura que

venía registrando cambios en la valoración de las artes circenses. Y por otra parte, amplificó ese crecimiento abriendo los espacios de circulación del arte circense. Como fuimos desarrollando, hasta este período, más allá del ámbito callejero, el arte circense solía estar restringido a espacios *under* y bastante exclusivos para los miembros de la formación cultural. Lo que las narrativas de los artistas resaltan acerca de los efectos mediáticos de la telenovela es justamente la “masificación” que habría provocado en saberes y prácticas que, hasta el momento, eran consumidos y demandados al interior de la formación cultural. Si bien resulta central resaltar el aporte de la telenovela en la antedicha masificación, cabe destacar que las causas de la misma exceden el impacto de la tira televisiva. Como fuimos explorando, para el momento de emisión de la novela ya estaba instalada la diversificación de los espacios de producción y reproducción artístico-circenses en la ciudad, así como dichas artes estaban asentadas como oferta cultural.

No obstante, aún cuando el campo artístico local se presentaba heterogéneo, se evidencia en las narrativas que reelaboran el impacto de la telenovela, la conformación de un “nosotros” con algunas características comunes que provoca que “las chicas de zona Norte” que se acercaron como parte de la repercusión de la tira televisiva, sean colocadas como agentes externos al campo.

Las características comunes que se visualizaban como marcas identitarias de la formación cultural mayoritariamente se vinculaban a la profesionalización de los artistas. En líneas generales la formación cultural hasta esta coyuntura no involucraba un porcentaje importante de artistas que se acercaran al aprendizaje de las técnicas circenses exclusivamente a modo de *hobby*.¹⁴ De este modo, se visualiza desde la formación cultural del momento, el acercamiento de personas de sectores sociales medios o medios altos como una consecuencia del “boom mediático”, y por ende, carente de autenticidad. No obstante, esta moda generó una inyección de demanda y un aumento de posibilidades laborales en torno a la consolidación de la enseñanza a nuevos sectores sociales interesados en el género. Una artista lo sintetizaba en estas palabras:

[En algunas de las nuevas escuelas] se apunta más a gente que quiera hacer circo por una cuestión de dispersión... de *hobby*. Tienen mucha gente, muchos cursos pero que son cursos [de gente] que dice: “Uyyy mirá... quiero hacer esto”. No es tabú ya ser trapecista. O sea se plantean: “Yo también puedo ser trapecista”. Y son trapecistas porque toman un curso, no porque piensan que en algún momento van a laburar de trapecistas.

J: Y salen del trabajo, y en lugar de ir al gimnasio o a natación ¿van a hacer trapecio?

N: Claro... un poco más... excéntricos. Son oficinistas más excéntricos.
(Entrevista a una trapecista, diciembre 2008).

La artista citada, comparando la coyuntura actual con sus inicios en el aprendizaje de las artes del circo a mediados de la década de 1990, plantea que en lo concerniente a formación hoy en día: “Cualquiera hace unas clases de trapecio en lugar de ir al gimnasio”. La apertura de espacios de enseñanza de circo ubicados en barrios de medio a alto poder adquisitivo¹⁵ con talleres que suplen la demanda de niños o jóvenes que aprenden las artes circenses como *hobby*, debe ser comprendida desde diversas aristas: estrategias de ampliación y mejoramiento de condiciones de trabajo; diversificación de propuestas en respuesta a las nuevas demandas; localización de nuevos circuitos de circulación de las artes circenses como correlato de su legitimación.

Mencionamos una tira televisiva pero luego proseguirán diversos sucesos que merecen ser destacados por el modo en que fueron interactuando con la legitimación del arte circense local. En primer lugar, durante 2006 se realiza la primera visita al país del Cirque du Soleil, con el espectáculo *Saltimbanco*. La llegada de una megaempresa como lo es el Soleil con una calidad artística tan destacada a nivel mundial, provocó un gran impacto en el ámbito local. Los medios se encargaron de destacar las personalidades reconocidas que acudieron a los espectáculos, así como la calidad de producción en una escala “nunca vista en el país”. Más allá de la continuidad que el Soleil mantuvo repitiendo sus visitas al país en años posteriores,¹⁶ en las narrativas de los artistas suele marcarse la primera de las visitas como el momento en el que “el público porteño descubrió el circo”. A partir de aquí se afianza la tendencia a la ampliación de las audiencias interesadas en el género artístico circense.

Cabe destacar que nuestro objetivo en este apartado es relatar algunos episodios que, desde la formación cultural local, son evaluados como sucesos que fueron favoreciendo el proceso de legitimación de las artes circenses en la ciudad. Y este proceso que implicará un mayor acceso a espacios de actuación y expandirá los nichos de inserción laboral mantuvo importantes vínculos con la difusión mediática de eventos del tipo mencionado.

Solo parece explicable, pensando en el impacto provocado por la primera visita del Soleil, que al año siguiente (2007), se realizara un *reality show* titulado *El circo de las estrellas* por televisión abierta.¹⁷ Aquí se entrenaban en las disciplinas circenses actores y conductores de televisión, deportistas famosos, cantantes, etcétera, en uno de los programas de más audiencia de la televisión local, protagonizado por una conductora muy popular en el país (Susana Giménez). Los entrenadores que enseñaban las disciplinas circenses a los competidores del *reality*

fueron personajes reconocidos en el campo local (los directores de la escuela de circo El Coreto, Mario Pérez y Gabriela Ricardes). Su participación en el medio masivo fue evaluada de formas diferenciales en el campo circense: desde apreciaciones negativas por su vínculo con lo comercial o “mercantilizado” hasta reconocimientos de las posibilidades de divulgación y popularización de las prácticas artísticas circenses.

El caso mencionado amerita una profundidad mayor en el análisis que no es el foco de este trabajo. No obstante, cabe resaltar aquí que lo que comienza a registrarse en el campo a partir del caso, es una apelación diferencial a la noción de “popular” que implícitamente caracterizaría al arte circense. La tensión se presenta entre una connotación del término vinculada a tradiciones que equiparan lo popular a lo alternativo, impugnador y contestatario (representado, principalmente, en el estilo de Circo Callejero que desarrollamos en el capítulo anterior), frente a la “popularización” de la cultura, en tanto masificación de la oferta cultural en los medios masivos de comunicación. Si bien en ambas posturas existe una apuesta a la democratización del acceso al arte, algunos sostienen que el ingreso de las prácticas populares circenses a una programación de un medio masivo del tipo descripto, implicaría una suerte de abandono de elementos intrínsecos de la noción de “popular” sostenida, que, por ejemplo, serían la crítica y la transgresión. La idea que subyace es que participar de un programa de televisión como el descripto, es “transar” o perder “autenticidad”. Profundizaremos más adelante en estas disputas internas a la formación cultural.

4. La legitimación y ampliación de los circuitos de arte

Los últimos años del período encontrarán una legitimación creciente del género circense que se tornará visible en diversos ámbitos. A lo ya expuesto se suma, en el segundo lustro de la década, un acceso para las artes circenses más facilitado a espacios legitimados de arte en la ciudad. El Complejo General San Martín, el Centro Cultural Recoleta, El Centro Cultural Konex, El Teatro Cervantes, serán escenario para el montaje de obras de este género. Asimismo, las propias escuelas presentarán sus obras acondicionando los espacios culturales a modo de salas.

En 2004, la Escuela de Circo Criollo inaugura su sala Piolita, espacio que será un ámbito de frecuentes presentaciones circenses. Allí, ese mismo año, Circo Social del Sur estrena *Raíz de circo*, que más adelante se presentará en la sala Villa, Villa, del Centro Cultural Recoleta. En 2005, la escuela El Coreto¹⁸ y el Centro de Artes del Circo (dirigidos por Gabriela Ricardes y Mario Pérez) realizan un espectáculo junto a la Escuela Nacional de Artes del Circo de Rosny

de Francia, llamado *Circo efímero* en El Dorrego. En 2006 la compañía La Arena, dirigida por Gerardo Hochman e integrada por artistas profesionales formados en su escuela, estrena *Sanos y salvos*, en la Ciudad Cultural Konex. La obra tiene gran éxito y continuará sus presentaciones durante 2007 en el Auditorio Buenos Aires del Buenos Aires Design. También en 2006, bajo la dirección de Mariana Sánchez, se estrena en el recientemente inaugurado Club de Trapecistas Estrella del Centenario, la obra *Mamushka*, interpretada por el Circo Negro. Desde la escuela de circo El Coreto, se presenta durante este año la obra *Can, Can* dirigida por Mario Pérez y Gabriela Ricardes. En 2007, se estrena *Milagro*, dirigida por Hochman e interpretada por el Grupo Rancho Aparte (egresados de la formación profesional de La Arena) en el Centro Cultural de la Cooperación y luego en el Galpón de Catalinas. Ese mismo año, se estrena la obra *La ventana*, desde la escuela Redes Club de Circo, ideada por sus directoras, Mariana Paz y Roxana Rodríguez. En 2008, desde Circo Negro se estrena *Mandalah*. Entre octubre y noviembre se realizan dos eventos de envergadura: el *Festival vértigo* en el Konex en el que la Compañía de Circo La Arena presenta dos de sus espectáculos más reconocidos y una nueva puesta especialmente concebida para el espacio descubierto de Konex: *Kamuflash*; el *Festival de circo y payasos* en el Teatro Nacional Cervantes, donde participaron reconocidos grupos y artistas circenses locales.¹⁹

La mención de estos espectáculos y eventos, por supuesto incompleta e intencionalmente recortada, intenta ir mostrando el proceso de legitimación del género circense, en tanto acceso a espacios consagrados de cultura de la ciudad e inauguración de nuevos ámbitos de circulación para las artes circenses. Estudiamos cómo en el primer lustro de la década aparecen las “nuevas escuelas” y, para esta altura, ya presentan compañías artísticas con obras del género circense, mayormente enmarcadas dentro del estilo Nuevo Circo. En la segunda parte de los años 2000 surgirán o se afianzarán infinidad de espacios dedicados a la enseñanza y la presentación de espectáculos circenses, ya sean del tipo varieté o muestras de alumnos, fiestas con *performances*, etcétera. En la revista *El Circense - Magazine de circo*,²⁰ en un apartado titulado “Info Circense. Todo lo que hay que saber” se mencionan además de las escuelas que ya presentamos, aproximadamente unos 15 espacios y centros culturales en donde, exclusivamente, se pueden tomar talleres de disciplinas artísticas circenses en la Ciudad de Buenos Aires –y muchas veces ver espectáculos–,²¹ a los que se suman aproximadamente 10 espacios más, en el conurbano bonaerense.

Asimismo, el crecimiento de la actividad circense se verá reflejado en distintas provincias del país, donde se realizan cada vez más encuentros, convenciones o festivales de circo. Cuando se inició esta investigación en 1999,

la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros era el único espacio de encuentro de la formación cultural (al que se sumaba también El Chalupazo, como evento mensual que permitía ver espectáculos del género en la ciudad). Actualmente existen más de 15 encuentros/festivales regionales de circo en distintas provincias de la Argentina (en Catamarca, Tucumán, en Río Negro, Córdoba, Santa Fe, San Luis, San Juan; Mendoza, etcétera) y una trayectoria de convenciones internacionales en países latinoamericanos.²² Estos son datos que no solo muestran el crecimiento y la ampliación de circuitos de circulación de las artes circenses en el país sino también, nuevas estrategias generadas desde los artistas para fomentar la promoción de estas artes. La organización de estos eventos involucra la asociación de los colectivos de artistas locales con responsables estatales, con agentes financiadores de diversa índole, en los que cuentan las experiencias de otros colectivos de artistas. Los nuevos festivales suelen ser promocionados desde la Convención, muchas veces involucran la participación de los artistas que organizan la misma, o algunos artistas reconocidos cuyas trayectorias fuimos recorriendo, y comienza a haber un circuito regional, aunque aún muy limitado, de actuación profesional.

Lo que los datos presentados demuestran es un amplio crecimiento de la actividad circense en la Ciudad de Buenos Aires (y en otros espacios del país) así como el afianzamiento y la diversificación de nuevos estilos genéricos. Por lo tanto, sostenemos que resulta central recorrer qué implicancias denotan las resignificaciones del género y qué disputas se dan en cuanto a las posibilidades de renovación del mismo para comprender más acabadamente el proceso de legitimación del arte circense en la ciudad así como la conformación identitaria de la formación cultural.

NOTAS:

1 Como ya se indicó en el capítulo anterior, las políticas culturales oficiales no solo no aportaron planes de promoción y fomento de las artes circenses sino que además, ante la inexistencia de legislaciones que normen la actividad circense, la respuesta institucional durante los años '90 (situación que continuó en el período vigente) ha sido la persecución/control de las actuaciones callejeras en manos de autoridades policiales.

2 La residencia de estos artistas puede ser tomada como permanente o estacionaria. De todos modos, cabe resaltar que en los primeros años de la década, debido a la gran crisis que se vivía en la Argentina, varios artistas locales se instalaron de manera permanente en ciudades europeas, siendo una de las más destacadas, Barcelona.

3 El circuito europeo cuenta con diversos festivales internacionales, muchos de ellos festivales de arte de calle. Se destacan en estos primeros años del período el Festival de Teatro Callejero de Tárrega (España) y el de Aurillac (Francia) con gran presencia de artistas argentinos.

4 Circovachi es la compañía circense dirigida por el payaso Chacovachi que realizó temporadas veraniegas en la Costa bonaerense, entre los años 1995-2006. Han pasado por la compañía grandes artistas locales, sobre todo, callejeros.

5 Las Convenciones se realizaron anualmente desde 1996 y solo tuvieron una interrupción en 2005, para reanudarse con el 10º encuentro en 2006.

6 Espacio Cultural ubicado en el Barrio de Barracas, donde durante los '90 se dictaron talleres de malabares a cargo de los Malabaristas del Apokalipsis. También allí se realizaban fiestas con *performances* circenses y los artistas de este espacio mantenían fuertes vínculos con grupos artísticos populares como los Diablolmundo que tenían su radio de acción en Temperley.

7 Por ejemplo, Nave Jungla y Ave Porco eran espacios bailables en donde era frecuente encontrar *performances* circenses junto a enanos, *strippers* y una estética *freak*.

8 Trabajaremos con la trayectoria de este colectivo artístico al finalizar este capítulo. Cabe resaltar que si bien comenzaron sus actividades a mediados de los '90, en 2002 se conforman como asociación civil, situación que modificará su modo de funcionamiento.

9 La selección de estos espacios responde a su inicio temprano en el período y a su lugar destacado en el campo artístico. Como iremos recorriendo, a medida que transcurre el período que estamos analizando, se sucede la apertura de espacios de enseñanza de disciplinas circenses y los ámbitos de encuentro de artistas dedicados al circo.

10 Trapecista, alumna de la Escuela de Circo Criollo.

11 Para una profundización del trabajo cultural en los espacios de fábricas recuperadas recomendamos los análisis propuestos por Osswald y Molinari-Uhart en: *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (Wortman, 2009).

12 La tela es una disciplina aérea circense que se realiza sobre acetato que, cortado a la mitad, se convierte en suspensores a ocho metros de altura. La textura flexible permite hacer figuras y caídas.

13 En referencia a la caracterización de la formación cultural, que se apropia, entre otras estéticas, del *hippie*.

14 En este trabajo entendemos por *hobby* a una actividad realizada en el tiempo libre extralaboral.

15 Algunas de las nuevas escuelas que se formaron y consolidaron en este período están ubicadas en el barrio de Palermo. Las transformaciones que se han realizado en este barrio porteño ameritan un desarrollo que excede este trabajo. No obstante, no es un dato menor en relación a la consolidación de un barrio con características particulares que conjugan propuestas innovadoras o alternativas en diseño con circuitos de salidas nocturnas (bares, restaurants, etc.), entre otros.

16 En 2008 la compañía canadiense presentó en Buenos Aires el espectáculo *Alegría* y en 2010 repitieron la visita con el espectáculo *Quidam*.

17 El proceso de legitimación de las artes circenses que se presenta en la mayor participación de estas artes en los medios masivos de comunicación continuará en crecimiento en los años subsiguientes. A partir de 2008 se realizan dos programas del tipo *reality show* (el *Casting de la tele* y *Talento argentino*) en los que participaron artistas reconocidos de la escena local.

18 Ese mismo año 2005, la producción circense de El Coreto titulada *Pasión animal* obtiene el Premio Estrella de Mar 2005 al mejor espectáculo circense. Este espectáculo no será presentado en la Ciudad de Buenos Aires hasta 2010.

19 Estos son algunos de los participantes del mencionado Festival: La banda de la risa, Mariano Pujal y su espectáculo S.D.F. (sin domicilio fijo); el payaso Chacovachi; los Hermanos Videla; Tomate y Naná; Cristina Martí; Cristina Moreira; grupos dirigidos por Gerardo Hochman o Raquel Solkowicz; Los Macocos; Oski Guzmán; Claudio Martínez Bel y Enrique Federman; Marcelo Katz y Carlos Vignola; Javier Zuker, Mariana Zarabozo y Martín Carella del grupo Compañía Ambulante y Héctor Malamud con su *Tango Clips*, entre otros.

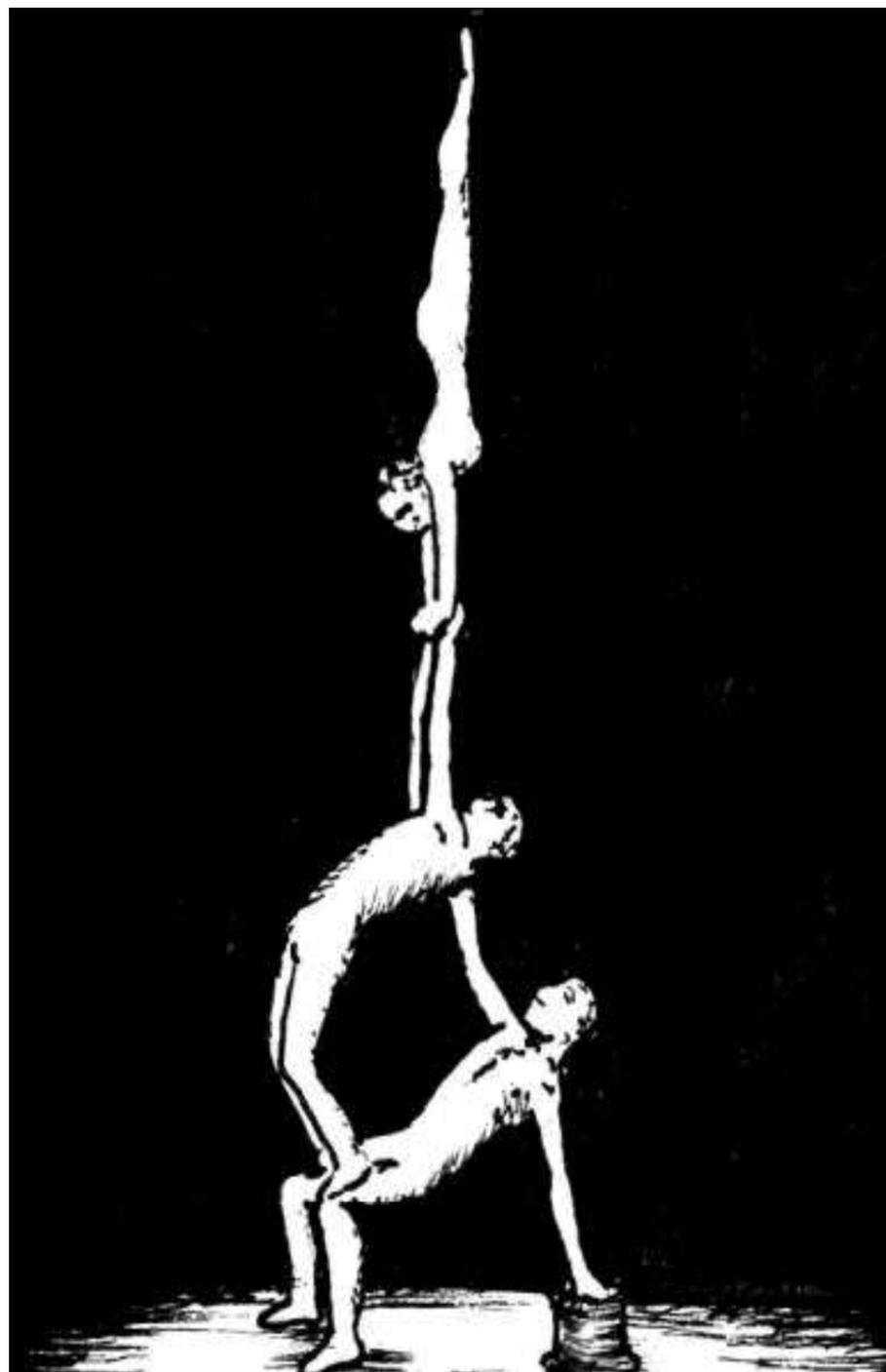
20 Revista virtual que comienza a publicarse mensualmente en noviembre de 2008. Contiene tanto información sobre novedades y eventos del campo artístico circense como entrevistas a reconocidos artistas. Disponible en <http://www.elcircense.com/>

21 Menciona algunos de estos espacios: Entre el Cielo y la Tierra; ArcoYrá, Espacio de arte; Sexto Cultural; Que Tren; La Castorera-dique cultural; Espacio Artístico Play Under; Centro Cultural Guapachoza; La Caravana; Galpón del Bajo; Espacio Cultural Puchenco; Multiespacio El garage; Circodromo; Centro Cultural del Sur; Centro Cultural Lino Spilimbergo; Centro Cultural El Eternauta (los tres últimos dependientes del Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

22 La Convención Argentina de Circo fue la primera de Latinoamérica a la que le siguieron otros países de la región. Actualmente existen gran cantidad de encuentros. En una página de Facebook denominada Ruta de Convenciones de Circo se pueden consultar fechas y lugares de estos encuentros.

**disputas por la definición de
la práctica artística legítima
en tiempos de cambio**

capítulo 4



> capítulo 4

DISPUTAS POR LA DEFINICIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA LEGÍTIMA EN TIEMPOS DE CAMBIO

En este capítulo abordaremos las disputas internas a la formación cultural que evidencian maneras diferenciales de relacionarse con las tradiciones genéricas. Trabajaremos con los debates al interior de esta formación cultural en cuanto a la definición de la práctica legítima, que involucra tensiones en torno a las modalidades de trabajo y la definición de los estilos artísticos. Las maneras en que los artistas se posicionan frente al mercado y las industrias culturales marcarán, en el terreno de las representaciones, algunas distinciones entre “auténticos” y “vendidos” en las que se insertan naturalizaciones que establecen dicotomías entre el arte y el trabajo. Además, las nociones de autonomía que caracterizan a la formación se actualizarán en las posturas de los artistas frente al contexto de legitimación de artes que hasta el momento habían sido sistemáticamente denostadas como artes menores y deslegitimadas.

Por lo tanto, proponemos problematizar el modo en que se debate al interior de la formación cultural, la definición identitaria en tiempo de cambios, marcado por el ingreso de las artes circenses a espacios de legitimación artística. Presentaremos las dimensiones de las antedichas disputas, que si bien se conjugan, demandan un estudio diferencial. Fundamentalmente problematizaremos los disensos en el terreno artístico-estilístico, estudiando las manipulaciones de las formas genéricas tradicionales así como los debates internos ante la legitimación de artes otrora desvalorizadas desde cánones hegemónicos. Esto repercutirá en las evaluaciones de las prácticas artísticas y laborales, antes pensadas como transgresoras. De este modo veremos cómo las disputas en la construcción identitaria atraviesan lo artístico, lo político y lo laboral.

1. “Brechas intertextuales” y tradición

La palabra “tradición” merece mucha reflexión. Esta cuestión de clasificar las cosas es muy compleja y la palabra “tradición” es más compleja. Un viejo cirquero, Pacheco, decía: “El circo es el espectáculo más antiguo y más moderno de todos los tiempos”. Y es muy cierto eso. Siempre se prueban cosas que no entran en el varieté, ni en el teatro. No, esto es para el circo. Está eso de clasificar todo. ¿Qué es, Nuevo Circo, Circo Tradicional, Anticirco?

PAYASO TOMATE, entrevista julio 2001

Partimos de un enfoque del concepto de género artístico que se aparta de su significación relativa a la organización formal como una propiedad normativa y estructurante de los textos. Más bien, nuestro enfoque se enfrenta con los elementos de disyunción y ambigüedad para proponer al género como “un conjunto convencionalizado pero abierto a un espectro flexible e ilimitado de posibilidades” (Bauman-Briggs, 1996: 88).

La propuesta, basada en la etnografía del habla y en las actualizaciones de la perspectiva folklórica, es concebir al género no como un conjunto de reglas objetivas, sino más bien como una agrupación de esquemas y estrategias, como un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos en una estructura unitaria (Hanks, 1987 en Bauman-Briggs, op.cit.: 86). La noción de intertextualidad basada en los planteos de Bajtín, resultó una clave inicial para postular un enfoque alternativo al estudio del género. La idea de que todo texto es generado en relación a un texto anterior, permite acercarse a los sujetos y a cómo se insertan de diversas maneras en el género moldeando la forma, la función, la estructura y el significado del discurso. Este abordaje posibilita, por un lado, contar con un modelo para crear conexión y coherencia para interpretar rasgos particulares propios de un género y sus relaciones –perspectiva sincrónica–. Por otro lado, brinda la posibilidad de centrarse en la reconstrucción que los agentes realizan frente a las formas genéricas anteriores –perspectiva diacrónica– que iluminan, a su vez, negociaciones de identidad y poder (op. cit.).

El interés entonces se ubica en el modo en que los sujetos o grupos, al seleccionar algunos elementos culturales (y dejar otros de lado) legitiman la práctica actual así como la propia identidad, estableciendo las “fronteras de la diferencia”. En nuestro caso, el propio género se instaura como arena de disputa sobre cuáles serían las formas legítimas de hacer circo. Se debate, al interior del campo, hasta dónde se pueden generar variantes o estilos particulares a partir de los recursos comunicativos utilizados y hasta qué punto se puede ampliar la variedad de mensajes. Aún cuando, como citamos en el acápite, la clasificación bajo categorías estrictas como Circo Tradicional, Nuevo Circo (o Circo Contemporáneo) o Anticirco (y Circo Callejero en nuestro país), genere ciertas reticencias, lo cierto es que son categorías que estructuran el campo artístico.

Trabajamos en el capítulo anterior cómo en los ‘90, tanto el estilo de Nuevo Circo como el Circo Callejero fueron manteniendo vínculos con la “tradicición” circense, y cómo se afianzó el segundo en consonancia con un contexto particular que fomentó la identificación de la formación cultural con el trabajo artístico callejero. Como ya fuimos anticipando, lo que irá sucediendo en los años 2000 es el afianzamiento del llamado Nuevo Circo, en relación con un contexto que

evidencia tendencias favorables desde sectores externos a la formación cultural, mayormente desde el mercado y las industrias culturales. El *boom* mediático de la tira televisiva que mencionamos, y las visitas del Soleil, instalaron en el país de modo masivo la existencia de un “nuevo tipo de circo”, distinto al de tradición familiar. Esto pondrá en evidencia las disputas al interior de los grupos por la conformación del “nosotros”. La intención entonces aquí es problematizar acerca de la manipulación de las brechas intertextuales en la búsqueda de renovación del género artístico, analizando las maneras en que los distintos artistas se acercan o alejan de la tradición genérica. ¿Hasta dónde se puede innovar y quiénes están en condiciones de hacerlo? ¿Cómo se valora la creatividad dentro del campo? ¿Qué se recupera del pasado y la tradición vernácula?

De hecho, el proceso de legitimación de las artes circenses no puede ser explicado sin atender a la consolidación de nuevos estilos genéricos en el país, que, sobre todo, favorecerán cambios estilísticos y compositivos en el género, eje para pensar su mayor legitimación. Como recorrimos en el capítulo 1, más allá de una época de valoración del arte del circo ubicada en las postrimerías del siglo XIX, este género se encontraba ampliamente desvalorizado desde criterios hegemónicos de legitimación artística durante gran parte de su proceso de resurgimiento.

Las valoraciones jerárquicas del arte en la Argentina respondieron históricamente a la preponderancia de un canon estético clásico, de búsqueda de perfección y belleza, seriedad y decencia. El circo, desde sus orígenes como género artístico, ha incluido una apuesta que se colocaría en las antípodas de ese ideal clasicista: la apelación a una estética grotesca con cuerpos de dimensiones inhumanas sobre zancos, enanos, *freaks*, mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas. El propósito del arte circense se ha enmarcado en la apelación emocional hacia el espectador, con una intencionalidad de asombrarlo a través del riesgo corporal, la sorpresa, el misterio, lo irracional. Justamente aquello que la modernidad fue arrinconando, aquello que el hombre moderno debía controlar: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación.

Asimismo, cabe destacar la vinculación del arte circense con la apelación a la transgresión: por un lado, desde el traspaso de los límites y posibilidades de los cuerpos humanos; por otro, a través de la crítica social a la visión oficial del mundo. El payaso circense, desde la comicidad, ha recuperado históricamente la figura del bufón o juglar, ese personaje que, entre otras cosas, tenía licencia para poner de manifiesto las injusticias sociales. El arquetípico dúo del payaso astuto (el *clown*) y el tonto (el Augusto o Tony), sintetiza y denuncia las desigualdades sociales; “el rico y el pobre, el sabio y el tonto, el que da y el que recibe las bofetadas, aunque en el juego de opuestos de los payasos, el tonto es el sabio y el vencedor termina vencido”. (Seibel, 1993: 40). La conjunción de estos elementos fue lo que vinculó

a nivel internacional al género circense como un arte “popular”, asociado a la connotación bajtiniana del término.¹ Además, en el plano local estudiamos el enlace del Circo Criollo con los dramas gauchescos y sus justicieros protagonistas, como espacios de “popularidad”.

De este modo, el circo se constituyó como un arte que exploraba zonas desplazadas por la modernidad, donde el azar y el misterio se entrecruzaban con el riesgo, el humor, la crítica, el juego y la fiesta. Todos elementos desjerarquizados por las culturas oficiales. Es desde las valoraciones hegemónicas de un arte serio y decente, intelectualizado y “bello” que el circo se ubicó, históricamente, en una escala valorativa de inferioridad, arte menor o mera curiosidad.

El estilo Nuevo Circo, reconocido a nivel internacional por el Cirque du Soleil, involucró diversas modificaciones en las apuestas artísticas que implicarán mayoritariamente un alejamiento de la estética grotesca a partir del “refinamiento” de las puestas en escena. Consideramos necesario aquí detenernos en algunas precisiones en relación a la idea de “evolución” o “refinamiento” artístico del Nuevo Circo, para comenzar a comprender su proceso de legitimación.

Hemos mencionado que el Nuevo Circo, o también llamado Circo Contemporáneo, prescinde de algunos componentes arquetípicos del género circense. En primer lugar, se descarta la utilización de animales en escena, que había sido una de las marcas de origen del género artístico. Las destrezas ecuestres junto a la doma de animales salvajes, eran uno de los recursos expresivos más característicos del género, colocando al espectador ante al riesgo que implicaba el hombre frente a la naturaleza en su intento por doblegarla. Más allá de las apreciaciones contemporáneas acerca de los derechos de los animales esgrimidas por asociaciones protectoras de los mismos, el uso de animales en el circo se comprende situando el recurso expresivo en la coyuntura histórica. La presencia de animales exóticos en el circo —único medio que acercaba estas imágenes a, por ejemplo, un ámbito urbano— y la posibilidad de domesticar lo salvaje, producían una fascinación poco imitable a través de algún otro recurso expresivo.

Por otra parte, el Nuevo Circo incorporará una nueva estructuración de la *performance*. En el Circo Tradicional, la estructuración se definía por una sucesión de números cortos de destrezas circenses —malabares, acrobacia, equilibrio, aéreos, entre los que se incluyen trapecio, cuerda indiana, cuerda lisa, trapecio a vuelo, aro, entre otros—, sumados a la magia o prestidigitación y a las ya mencionadas destrezas ecuestres y doma de animales. Cada número o escena, con un principio y un fin, era introducida por un presentador o maestro de ceremonias. Asimismo, los payasos podían realizar un número completo de comicidad, o bien arbitrar de separadores entre uno y otro número de destreza, distrayendo la atención del público mientras se recomodaban los elementos necesarios para el siguiente número.

Esta estructuración característica del Circo Tradicional resultaba eficaz al desarrollo de la *performance*, por varios motivos. En primer lugar, el orden de los números y sus intérpretes podían ser intercambiados, renovando el espectáculo con mínimas reestructuraciones. Si pensamos en la trashumancia de esta modalidad artística, resultaba económicamente ventajoso permanecer la mayor cantidad de tiempo en el mismo destino (atenuando los costos del traslado de las carpas y los equipamientos), garantizando la presencia del público con la renovación del espectáculo. En segundo lugar, la figura del presentador y de los payasos resultaban útiles para descomprimir la tensión generada por los números de riesgo. Asimismo, en un espectáculo dirigido a “toda la familia”, la sucesión de las escenas cortas posibilitaba la atención selectiva, situación que facilitaba la presencia de niños. La falta de continuidad en una argumentación a lo largo de toda la *performance* y la alternancia de situaciones y personajes permitían la distensión en los espectadores.

A diferencia del Circo Tradicional la estructuración de la *performance* en los espectáculos vinculados al estilo Nuevo Circo involucra, generalmente, un desarrollo argumental. Los personajes que realizan las destrezas corporales son ubicados en función de esa argumentación, prescindiendo de la figura del presentador. Si bien continúan existiendo escenas delimitadas en tanto presentación de números diferenciales, los mismos intentan mantener interconexiones en función del argumento. Por otra parte, los códigos expresivos utilizados (Stoelje-Bauman, 1988) acentuarán el lenguaje corporal –con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso técnico del cuerpo– y los códigos visuales –escenografía, vestuario– mientras casi no incorporarán el uso de la palabra. El desarrollo argumental, entonces, implica una fuerte apelación a lo metafórico. Asimismo, el código musical acompañará esa *performance* concebida como un todo e implicará una continuidad en el estilo musical. En algunos casos, sobre todo en los últimos años, algunas compañías artísticas han desplazado por completo la apelación a la comicidad y se pueden ver espectáculos de Nuevo Circo que no incluyen la figura del payaso o el *clown*, aunque sí pueden incluir humor desde otras estrategias.

La estructuración *performática* descrita y el cambio en los códigos y recursos expresivos utilizados, es concebida como parte de la “evolución” o “refinamiento” del género. Y esto también responde a un cambio en el público al que se apunta en los espectáculos. En el ámbito local, algunos de los espectáculos de Nuevo Circo, como las ya mencionadas producciones de Gerardo Hochman, dejan de estar destinados a “toda la familia” y pueden apuntar mayormente a un público adulto. Gerardo Hochman lo plantea del siguiente modo: “Al incorporar otras estéticas y partir de cosas más metafóricas y abstractas se aleja de lo que se conoce como un espectáculo infantil”. (Entrevista a Gerardo Hochman, en <http://www.disenios-web.com.ar> 20 julio

2010). Los espectáculos suelen apelar a una estética urbana, y las intertextualidades genéricas resultan más evidentes que en el Circo Tradicional: la fusión con la danza contemporánea, la utilización de música en vivo especialmente compuesta para los espectáculos, etcétera.²

Las modificaciones de las artes circenses, tanto a nivel local como internacional, fueron alejando a las *performances* de varias de sus marcas genéricas: lo grotesco fue abandonándose (no suelen aparecer *freaks* o fenómenos, ni mujeres barbudas); se atenuó el acento en la destreza corporal *per se* buscando transmitir un mensaje que trascienda el foco en el riesgo y las proezas humanas; el espacio escénico se transportó a salas teatrales o a espacios escénicos con condiciones edilicias contrastantes a las de las carpas de circo, con piso de barro y aserrín; los artistas dejaron de formarse exclusivamente en el ámbito familiar, replicando los números de los abuelos o los padres, para pasar a nutrirse de una variedad de recursos de distintos géneros artísticos. Asimismo, el ingreso de nuevos actores sociales provenientes de sectores medios, con mayor acceso a espacios de formación artística, provocará mayores oportunidades para apelar a la creatividad desde la innovación en el cruce con otros géneros artísticos.

Ahora bien, la estructuración de la formación cultural actual, involucra grados diferenciales de apreciación en cuanto a las posibilidades de renovación del género, o en términos teóricos, a la manipulación de las brechas intertextuales (Bauman-Briggs, op.cit.). Algunos artistas apuestan a la maximización de estas brechas, tratando de alejar sus *performances* del estilo tradicional actualizando e innovando en el género. “Algunos creen que el circo es Pepino el 88.³ Yo te digo que Pepino es un hermoso personaje histórico. Igual la materia prima es la misma, lo que cambia es el show. Hoy lo principal es transmitir emociones, más allá de mostrar proezas humanas” (Director de una obra enmarcada en el Nuevo Circo, *Clarín*, 5 febrero 2009).

La estrategia de maximización de las brechas con respecto a las tradiciones genéricas implica una voluntad de alejar al género de su histórica desvalorización. El circo de Pepino el 88 si bien era hermoso, es hegemónicamente representado como ese circo que fue decayendo y que fue históricamente desprestigiado. Por lo tanto, una estrategia válida para acceder a cierta legitimación de la propuesta *performática* de algunos artistas fue, justamente, maximizar la distancia entre el estilo *performático* actual y las tradiciones genéricas.

De todas formas, muchos de los artistas que desde los medios, el mercado y las industrias culturales son considerados “artistas de Nuevo Circo”, aún cuando utilizan esas clasificaciones para promocionar sus espectáculos, también las discuten. Transcribo un fragmento de una nota periodística titulada: “La arena del tercer milenio. Teatro: el fenómeno del Nuevo Circo y la Acrobacia en Buenos Aires” de

febrero de 2009 en donde se promocionaba la conjunción de “tres espectáculos de la cartelera porteña” estructurados sobre la base del Nuevo Circo y la acrobacia.

Está bueno lo que está pasando en Buenos Aires, pero todavía hay mucho de quererse parecer al Soleil, y hay que trabajar más con la propia identidad [plantea Mariana Sánchez]. Es que para Gerardo Hochman, la diferencia entre sus espectáculos y los del Cirque du Soleil es la misma que la que hay entre “una hamburguesa de Carlitos y una de McDonald’s”. “Somos lenguajes parientes, pero el Soleil es una gran empresa que contrata a los mejores del mundo en cada especialidad. Yo no hago eso, sino que trabajo con artistas que me inspiran”. Mariana Sánchez también prioriza ese aspecto: “Lo que cada intérprete da, es irreproducible. Trato de encontrar lo mejor que tiene cada persona para comunicar. Además, con el dinero con el que yo monto un espectáculo, los del Cirque du Soleil almuerzan”, acota Pablo Zarfati, su marido. El *Mono* Silva también destaca la importancia de los grupos, mientras que el Soleil busca artistas por tres años, su “vida útil” estimada: “Yo acá no quiero que nadie se vaya”, dice. Hubo muchos cambios desde aquel viejo circo ambulante, pero el asombro sigue vigente. (Nota periodística, *Clarín*, 5 febrero 2009).

Si bien los espectáculos realizados por los tres referentes entrevistados para la nota de *Clarín*, pueden mantener amplios correlatos con los lineamientos generalmente asociados al estilo Nuevo Circo, los propios artistas se desligan de la categoría. De acuerdo con la propuesta sintetizada por Bauman y Briggs (op.cit.) los estilos –en el caso que estudian, estilos significantes de habla, propuestos por Dell Hymes– “pueden estar asociados con grupos sociales (variedades) con tipos recurrentes de situaciones (registros), con personas (estilo personal), con situaciones específicas (estilos situacionales) o con determinados géneros (estilos genéricos)”. (Bauman-Briggs, op.cit.: 85). Lo que sucede entonces con la categoría Nuevo Circo es justamente su asociación inmediata con los espectáculos y el estilo propuesto por el Cirque du Soleil. Muchos artistas no se encuentran identificados con las particularidades del “estilo Soleil”, que como una megaempresa funciona de manera diferencial a la de los grupos locales. Si bien se reconoce que “con el dinero que los del Soleil almuerzan, acá se montan espectáculos”, también existe una valoración de esas dimensiones diferenciales que fomentan procesos de búsquedas, con mayor creatividad y estilo personal. Mariana Sánchez, en una reciente charla con artistas de una compañía francesa que realizó espectáculos en la ciudad, planteaba: “Tampoco hay que pensar que acá está todo mal. Tenemos estas cosas que son increíbles que hacemos todo de la nada. Inventamos el vestuario de la nada, explotamos la creatividad para suplir la falta de apoyos, tenemos una historia de arte de calle que en ningún lado la tienen”. (Charla junto a Circo Galapiat en Club de Trapecistas, 14 septiembre 2011).

En un contexto desfavorable caracterizado por la falta de apoyos para la creación, se evalúa como ventajoso el espacio de búsquedas creativas que ese contexto favorece. Se evalúa como una suerte de “libertad” para buscar opciones. Frecuentemente, el debate al interior de la formación cultural en cuanto a los modos de recrear el género artístico está atravesado por la ponderación de la creatividad. La noción que subyace tiende a vincular la condición de creatividad a la idea de arte en relación a los conceptos de innovación y autenticidad. Se es artista en tanto sujeto creador. Particularmente, pensando en el género circense y en las escasas posibilidades que brindan las destrezas corporales –un triple giro mortal en doble trapecio se realiza de una manera, no existen demasiados factores para innovar técnicamente– la búsqueda de un estilo creativo, individual o colectivo, que identifique al “nosotros” de la formación cultural local, es uno de los espacios por los que transita la disputa por la construcción identitaria.

Innovar, ser auténtico y genuinamente creativo, implicaría una manera de distinguir la práctica actual del pasado genérico. Los distintos sujetos, entonces, se mueven en un continuum ideal entre dos polos, una forma genérica fija y la innovación (Bauman-Briggs, op.cit.) recuperando y manipulando el género, dando lugar así a procesos de tradicionalización, en los que partes de ese pasado circense se tornan significantes, brindando autoridad genérica a las prácticas actuales. Justamente, el cruce con otros géneros artísticos, como la danza o el teatro propio del Nuevo Circo, involucraría una estrategia para ampliar los recursos comunicativos favoreciendo la innovación. No obstante, muchas veces no existe consenso al interior de la formación cultural para acordar cuáles son los límites para la manipulación del género. En algunos casos, alejarse tanto de la tradición genérica, puede involucrar un abandono de elementos que se consideran arquetípicos del género. En este sentido, cuando la innovación se une a la noción de “evolución” en tanto utilización de mayor complejidad de recursos comunicativos, resulta una estrategia eficaz para disputar reconocimiento y legitimación, ante ciertos parámetros valorativos hegemónicos. No obstante, un comentario frecuente entre los artistas suele ser: “¿Cuánto le queda de popular, cuando se hace un espectáculo en el Konex, para gente de clase media y promocionado por Seven Up?”. (Evaluación de una artista entrevistada en 2008).

Frecuentemente, la disputa al interior de la formación cultural no reside mayoritariamente en las posibilidades de manipulación estilística del género –dada la ponderación de la idea de creatividad vinculada a la innovación– sino en los aspectos concomitantes a la producción artística. En otras palabras, el mensaje que se transmite a través del arte, el contexto de reproducción del mismo, su finalidad (social, democratizante, crítica, auténtica, creativa o legitimada y comercializada).

2. “Antes éramos transgresores”: de “contracultura” a arte legitimado

...¿Cuál es la proyección más reiterada por el público crítico sobre la creación cultural en el mundo moderno? La historia del creador auténtico que se vendió al consumo o que todavía se resiste a él. (...) Se espera siempre del artista una postura innovadora y crítica y esta siempre está amenazada de neutralizarse por el sistema de reproducción de los valores dominantes: desechables, inmediatos, narcotizantes, netamente comerciales.

CARVALHO, 1994:20

La elección por comenzar este apartado con la cita transcrita responde a la necesidad de hacer visible este eje que estructura las disputas al interior del campo artístico circense local. Asimismo, es una “estructura de pensamiento” que atraviesa distintos campos o formaciones culturales y que, como destaca el autor, resulta indispensable reconocer e identificar (Carvalho, op. cit.). Más allá de visibilizarla, lo que para este estudio resulta central es problematizar el modo en que esta distinción en el plano de las representaciones –entre “venderse” y “resistir”– se plantea como arena para disputar la definición de la práctica artístico-laboral legítima, o en otras palabras, para construir las marcas del “nosotros” identitario.

De modo similar a lo estudiado para otras manifestaciones culturales en el país –principalmente el rock nacional en estudios pioneros como los de Pablo Alabarces (1993) y Pablo Vila (1985, 1995)– la disputa separa a los que se consideran “auténticos”, es decir, a los que se mantienen ligados al sistema de valores artísticos del campo particular, y quienes “transan”, aquellos que se rigen por las necesidades –fundamentalmente comerciales– que impone el sistema (Vila, 1995 en Benedetti, 2005). Como bien señala Vila, aún cuando esta división ha perdurado en el tiempo, sería difícil establecer para cada categoría una definición fija. Por un lado, porque los valores cambian con el tiempo. Por otro, porque las propuestas construyen su lugar a un lado o a otro de esta línea, apelando a diversos parámetros: la propuesta político-ideológica, la estética, la relación con la industria, con los medios de comunicación, con los consumidores (En Benedetti, op.cit.).

En el caso de las artes circenses en la Ciudad de Buenos Aires, algunos de los parámetros que estructuran la disputa son, además de la ya analizada relación selectiva con la tradición genérica, algo que podemos englobar bajo la noción de rol social del arte. Es en este sentido en el que se evalúan los mensajes artísticos transmitidos –más o menos transgresores, innovadores, críticos–; los públicos a los que se orientan las actuaciones y los contextos de las mismas (en la calle para “todo el mundo” o en una sala o espacio teatral legitimado, para un público habituado a consumir arte); los modos de encarar la actividad (como opción laboral y de vida o como *hobby*). Más allá de los matices, relacionados con la diversidad de estilos

(personales, sociales, situacionales, genéricos) que ubican a los artistas cerca o lejos de una u otra línea de conceptualización artística, la disputa atraviesa a la formación.

Titulamos este apartado aludiendo a una frase “nostálgica” de lectura sobre el tiempo pasado, “antes éramos transgresores”, que, al mismo tiempo denota la legitimación de la formación cultural. En los últimos años se ha registrado en diversas narrativas una mirada que construye un “nosotros” generacional,⁴ utilizando como diacrítico el rescate de ciertas experiencias sociales significativas de los ‘90 (precarización, hostilidad, falta de reconocimiento a la actividad artística circense, escasez de información). Cito algunos ejemplos:

Somos parte de una generación de artistas de circo que no nos quedamos con los brazos cruzados. Somos parte de una generación de artistas que creció sabiendo las formas y los devenires en la dura decisión de querer expresar algo artísticamente en Sudamérica. (Artista callejero, 2009).

Desde que tuvimos que aprender a hacer malabares para tejer una estrategia de supervivencia para escapar de la desocupación y la miseria que nos ofrecía el menemismo que la tenemos clara. (...) Usamos el circo para divertir y sobrevivir, pero también lo usamos para protestar y luchar, en una combinación única que solo se da en nuestras tierras y que ofrece una particularidad de la que muchos podrían tomar ejemplo. (Fragmento de volante en repudio al Polo Circo, 2009).

Cuando se evalúa que hacer circo ha sido una alternativa o “salida” laboral para “sobrevivir y luchar” y una forma de comprometerse “sin quedarse de brazos cruzados” a partir de llevar el arte a los espacios donde normalmente no llegaba, se está presentando una postura artística e ideológica pero también generacional. Se está retomando esa experiencia pasada para legitimar la construcción identitaria y para distinguir a un “nosotros” de los “otros”, que comenzaron la práctica artística en su período de legitimación. Para ciertos artistas hacer circo en los ‘90 era transgresor, era popular, era un trabajo “elegido” como opción laboral pero también como compromiso ideológico, era inventar el modo de aprendizaje porque había muy poca información. Actualmente, la gran oferta de espacios de enseñanza y el mayor acceso a la información es evaluado por los artistas que empezaron a hacer circo cuando “no había nada”, cuando el aprendizaje era “intuitivo y exploratorio”, cuando “todo estaba por inventarse”, como una diferencia con los “recién llegados”, parafraseando a Bourdieu (1990). Un artista lo plantea sobre la base de la complejidad del acceso a la información:

Había muy poca información. Había un video de TV quality, comienzos de la televisión por cable, que era un programa que se llamaba “Magia y Circo”,

que creo que tenía seis payasos y el que tenía ese video era... te enterabas y te lo pasaban. Había copias circulando de VHS... Y hoy por hoy... uno se mete en Internet y tenés centenas de payasos si querés. Pero en ese entonces no había nada. Entonces ver ese video era genial. (...) Todo eso era muy distinto. Somos pre-digitales en ese sentido. (Tomate, entrevista 4 junio 2009).

La diferencia en cuanto a los grados de información con los que se contaba en los '90 y en la actualidad, en el relato aparece bajo la condición de pensarse como "predigitales". Asimismo, la actual legitimación del género circense es visualizada como un elemento que convierte a la actividad circense en algo más aceptado socialmente. En una entrevista realizada en 2008, con una alumna de la Escuela de Circo Criollo que comenzó su aprendizaje sistemático en el año 2000, surgió la siguiente apreciación:

J: Y cuando viniste... ¿qué opinaba tu familia?

C: Y... como todos, ¿no? Qué lindo que hagas circo, pero... cuándo vas a hacer algo en serio. Y más cuando tu familia no entiende de arte. Porque en mi familia no hay nadie que se dedique a ninguna rama del arte. Mi mamá es maestra, mi papá militar... mis hermanos estudian todos en la universidad, mis primos también, mis tíos también.

J: ¿Y... se esperaba que vos hagas algo universitario?

C: Sí... que estudiara. Aunque sea maestra... algo. Al principio lo cuestionaban, pero (...) porque no lo conocían. Es como un prejuicio. Quizás la nueva generación con todo este surgimiento de circo, de escuelas, no tenga este problema. (...) Quizás si les hubiera dicho que iba a ser bailarina hubieran dicho: "Ay, qué lindo... va a ser bailarina", porque eso está aceptado. (Entrevista a Carola, 18/12/2008).

Actualmente hacer circo es evaluado desde estos artistas como una elección que tiene mayor aceptación social que en períodos anteriores. La mayor legitimación del arte circense provoca un cambio en la representación de la actividad, y en ese sentido, por ocupar un lugar "menos marginal", hacer circo ya no es evaluado como "tan transgresor". La construcción actual del "nosotros" generacional, conlleva la apreciación de una cadena de significantes asociados al concepto de "transgresión": antes se transgredía desde el mensaje artístico –recuperando un arte denostado desde los cánones hegemónicos– así como disputando alternativas (independientes y autónomas) artístico-laborales e inaugurando nuevos espacios de actuación y nuevos proyectos de formación profesional.

El proceso de reconocimiento y legitimación va colocando a los artistas actuales ante ciertos dilemas que nos vuelven a ubicar frente a la “estructura de pensamiento” de la que hablábamos antes: ¿se “resiste” o se “transa” con las industrias culturales, el mercado o el Estado, ahora interesados en las artes circenses?, ¿se negocian los espacios de autonomía?, ¿se puede continuar transgrediendo al ocupar espacios legitimados?

Insertos en este contexto, los artistas suelen evaluar diferencialmente los ámbitos de inserción artístico-laboral. Recordemos que la formación cultural se identifica ampliamente sobre la base de considerarse trabajadores culturales, y que el ingreso de sujetos interesados en el circo como *hobby* es reciente. Por lo cual, dónde y cómo actuar y trabajar es central para la construcción identitaria. Entonces, no se considera equiparable el trabajo callejero a ser contratado para un evento o una promoción; se evalúa diferencialmente formar una compañía o ser contratado para ser parte de un elenco en un circo o en un teatro; la participación en las ofertas laborales brindadas por las industrias culturales (publicidad o cine en donde los artistas son contratados para interpretar una escena y/o personaje) se piensa de modo diferencial a trabajar en medios masivos como la televisión; “dar clases” es representado diferencialmente de acuerdo al espacio y público al que se orienten; cómo gestionar un espacio cultural propio, se pone en debate, ya sea organizándose formalmente en una asociación civil o fundación para acceder a subsidios, o manteniendo autonomía de agencias estatales, buscando fuentes alternativas de financiación.

Lo que Carvalho denomina “estructura de pensamiento” que no deja de ser más que “una nueva versión del mito bíblico de la caída: lo que era puro, original (y por tanto, crítico y rebelde) (...) se vende, se entrega, debido a la ambición desmesurada del artista y a la seducción implacable del mercado” (Carvalho, op.cit.: 20), se evidencia en las representaciones diferenciales de los ámbitos de inserción artístico-laboral: en algunos se “transa” y en otros se lucha por preservar ciertos parámetros relativos a la autenticidad artística, política, ideológica que caracterizaría a la formación cultural. Aún cuando los artistas se identifican ampliamente como trabajadores culturales, suelen registrarse complejidades que devienen de conceptualizaciones hegemónicas que distinguen, casi de manera dicotómica arte/trabajo. Veamos un poco su historia.

3. La naturalización de la dicotomía arte/trabajo y el trabajo artístico

Aún cuando la interrelación entre cultura/arte y economía, otrora pensadas esferas autónomas, resulte cada vez más evidente, los conceptos de trabajo y arte acarrear significaciones que remiten a una larga historia de oposición. Si pensamos

en los sentidos históricos de “trabajo”, en la actualidad se presenta como un término reducido, utilizado casi exclusivamente para designar al empleo regular y estable. Sin embargo, la especialización de “trabajo” como referencia al empleo pago, es el resultado de las relaciones productivas capitalistas. A partir de aquí, tener trabajo o no tenerlo significó ser parte de una relación definida con alguna otra persona que controlaba los medios del esfuerzo productivo (Williams, 2003). “Arte” también es un término que se ha especializado ampliamente. A lo largo de la historia, el significado original para referirse a cualquier tipo de destreza o habilidad fue paulatinamente reemplazado por sentidos asociados a destrezas cada vez más específicas. Siguiendo el recorrido que Williams realiza en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (2003 [1976]), el complejo conjunto de distinciones históricas entre diversos tipos de habilidades humanas y finalidades básicas está relacionado con los cambios en la división concreta del trabajo y con los cambios inherentes a la producción capitalista de mercancías, con su especialización y su reducción de los valores de uso a los valores de cambio.

Quando estas distinciones prácticas se destacan dentro de un modo dado de producción, arte y artista suscitan asociaciones cada vez más generales (y vagas) y se proponen generar un interés general humano (es decir, no utilitario) aún cuando, irónicamente, la mayoría de las obras de arte se tratan efectivamente como mercancías y la mayoría de los artistas, aunque proclamen justamente intenciones muy distintas, son concretamente considerados como una categoría de artesanos o trabajadores calificados independientes que producen cierto tipo de mercancía marginal. (Williams 2003, [1976]: 42).

Este último planteo pone en evidencia la cristalización de unos sentidos sobre otros. De allí deriva cierta invisibilización de la dimensión laboral y económica del arte, así como la complejidad a la que los artistas se enfrentan cuando “trabajan como artistas”. Esto se relaciona con valoraciones contrapuestas alrededor de los términos que estamos analizando. Existirían conjuntos opuestos de sentidos valorativos alrededor de los conceptos de trabajo y arte: el primero con connotaciones positivas en tanto arena dignificante mientras el segundo acarrea connotaciones ambiguas, por momentos negativas en tanto pérdida de tiempo valioso y productivo; por momentos positivas como espacio de creatividad, liberación, emancipación.

Estas valoraciones también tienen su historia. En la Grecia clásica, el trabajo era concebido como una compulsión, tarea obligada y penosa, degradante, extraño a aquello que podría caracterizar lo más elevado de la esencia del hombre como tal. Por ello, el trabajador era esclavo. En la tradición judeo-cristiana el trabajo productivo se presenta como carga, como pena y sacrificio impuestos como

castigos a la caída del hombre en la miseria de la vida terrena (Rieznik, 2001). El calvinismo instala definitivamente la noción de la ocupación mundana como esfera en la cual se debía servir a Dios a través de la dedicación en el propio trabajo. Weber (1993 [1903]) argumenta que cuando las motivaciones religiosas del calvinismo decayeron, el foco en la autodisciplina y el trabajo duro persistió como marca del naciente capitalismo, frente a los ámbitos ociosos como enemigos del trabajo, asociados con la pérdida de tiempo.⁵

De este modo, se fueron cristalizando sentidos hegemónicos que convirtieron al trabajo en el espacio dignificante por excelencia, en el vehículo de ascenso y de salvación mientras que el arte, el juego y el placer se presentaron como ámbitos a limitar. La sociedad industrial generó modelos de éxito en torno al individuo racional y la maximización de beneficios mientras colocó en las antípodas a lo entretenido, lo cómico, la fantasía. Como sintetiza Alicia Martín: “Los cuerpos obreros fueron amaestrados para el balancín; debían subordinar el deseo a la línea de producción”. (Martín, 1997: 9, 10).

De esta manera, las representaciones que oponen arte y trabajo se han consolidado como algo que rodea aquella “estructura de pensamiento” a la que venimos aludiendo. Y es allí donde encontramos, al interior de la formación cultural, que se asientan las complejidades para vincular la práctica artística con la laboral. Por momentos, los artistas con los que hemos trabajado parecen reproducir la noción de que el arte sería un espacio autónomo y desligado de la lógica económica. Si bien la mayor parte del tiempo los artistas realizan diversas estrategias para “vivir” del arte que desarrollan y por ende comprenden sus prácticas como artístico-laborales, frecuentemente en el plano de los ideales hemos registrado una apelación a la noción de “compromiso”, “gusto” o “vocación” en torno a la realización de la práctica artística, en oposición a la búsqueda de ganancias monetarias o al fin utilitarista que enmarcaría al ámbito del trabajo. Entre otras cosas, la falta de organización colectiva de los propios artistas en gremios o agrupaciones que demanden y defiendan derechos laborales, si bien incluye una diversidad de factores, denota la dificultad a la que se enfrentan estos artistas para conjugar arte y trabajo.

4. Hacia una institucionalización del trabajo artístico

Como venimos sosteniendo, la representación de arte y trabajo como mundos antitéticos parece persistir evidenciándose en frases como “se vendió al sistema”, “se hizo comercial”, que podríamos encontrar en los más diversos campos artísticos, desde el rock al circo. Se registra, entre los artistas, una suerte de naturalización y apropiación de esos conjuntos de sentidos valorativos diferenciales

asociados al trabajo y al arte. Esto es lo que reaparece cuando se discuten alternativas para mejorar las condiciones laborales.

Luchar por garantías legislativas o subsidios para morigerar la intermitencia de la práctica artística, convenios colectivos que marquen montos a cobrar por el trabajo –por mencionar algunas de las cuestiones que por ejemplo reglamenta sin demasiadas contradicciones ideológicas el sindicato de actores– implicaría para estos artistas reconocerse como trabajadores asalariados, y acá empiezan a reeditarse las representaciones dicotómicas de las que hablamos con anterioridad sobre el trabajo y el arte. En estos debates, el arte por momentos vuelve a aparecer exclusivamente asociado a la búsqueda de valores como la “belleza” o la “autenticidad” en contraposición a los valores asumidos en el mundo de la economía (racionalidad e instrumentalismo) (Du Gay, 1997). El ideal de artista autónomo e independiente, resistiendo y transgrediendo, se desvanece cuando se debate la organización colectiva en pos de demandar legislaciones y reconocimientos, por ejemplo, al Estado.

En la 14ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros realizada en noviembre de 2010, se llevó a cabo un espacio de debate en el que se comentaron algunos proyectos tendientes a acordar criterios comunes para asesorar el armado de espectáculos callejeros en las temporadas de veraneo de los sitios turísticos del país. La idea era arribar a lineamientos consensuados para demandar un otorgamiento de permisos de un modo más organizado que el que se realiza actualmente. Cabe destacar que en todos los sitios turísticos en donde los artistas realizan temporadas de verano en el país, en la actualidad se requieren permisos para actuar en el espacio callejero. Los requisitos para los mismos son estipulados por los responsables de las áreas de Cultura y/o Espacio Público de cada localidad o municipio. No existen criterios unificados y suelen depender de “la buena voluntad” o la “formación” del responsable de turno. El payaso Chacovachi comenzó la charla comentando sus ideas al respecto:

En Villa Gesell, hace dos años que hay una directora de Cultura, que la verdad es alguien con quien se puede hablar, que escucha, que es inteligente, (...) entonces, me parece que es un contexto en donde estaría bueno que yo tenga un consenso al que acordamos desde la Convención de cómo organizar los espectáculos de calle. (Congreso de Artistas Callejeros, 14ª Convención, 2010).

Luego pasó a comentar cuáles eran sus ideas que involucraban la necesidad de contar con espacio para los “artistas golondrina, que son los que llegan sin permisos, que están unos días y se van a otro pueblo”. Planteó la necesidad de que exista algún espacio para artistas locales, que se aprovechen de distinta forma los

tiempos de los permisos: “En Villa Gesell, te daban el permiso de 9 de la noche a 2 de la mañana. Ahí hay 6 horas, nadie trabaja 6 horas en la calle seguido” entonces, se pueden implementar turnos diferenciados. Algunos de los artistas presentes, sobre todo los más jóvenes, comenzaron a poner en duda si “institucionalizar” el arte callejero con permisos para actuar en el espacio público, no representaba una contradicción con lo que sería el “espíritu del artista callejero” relacionado con “la libertad de llegar a cualquier plaza y trabajar”.

Se generó un debate en el que se dieron disputas en relación a la dinámica desatada por los “recién llegados” a un campo, en términos de Bourdieu (1990). Aparecieron cuestiones relativas a los recorridos profesionales de los artistas, en los que los más “viejos” retomaban la experiencia personal de trabajar sin permisos, debiendo defender los espacios frente a autoridades policiales que podían y pueden impedir el desarrollo del mismo. Aquí, algunos de los artistas más jóvenes planteaban el temor de perder independencia, y los más viejos esgrimían que la organización colectiva y la institucionalización podían llevar a situaciones en las que se lograran mejores condiciones de trabajo, con mayores garantías y hasta situaciones en las que se pudiera empezar a pensar en derechos laborales que nunca se habían tenido en cuenta, como contar con obra social, tener aportes jubilatorios, etcétera.

La importancia del debate recalca en que nos sitúa claramente ante un contexto de “institucionalización de la formación cultural” en términos de Williams (1981). La mayor legitimación de las artes circenses habilita la posibilidad de pensar efectivamente en interlocutores institucionales que fomenten situaciones más favorables para el desarrollo de la actividad artístico-laboral.

Asimismo, los artistas que en los ‘90 eran jóvenes de 20 años, a fines de los 2000 están acercándose a los 40. Entonces existe, por un lado, un componente propio de nuestra sociedad occidental capitalista, que va cargando a los distintos períodos de la vida con ciertas expectativas de acumulación de logros y bienes. En la charla que mencionamos, los artistas más viejos les decían a los más jóvenes que entendían el temor frente a la institucionalización pero que tenían que comprender que: “Ahora tenemos hijos, queremos tener obra social...”.

La charla descripta pone de manifiesto el proceso de legitimación así como el paso del tiempo en la formación cultural inicial. En ese proceso las prácticas artístico-laborales y sus representaciones fueron cambiando. En los ‘90 la autonomía o la independencia aparecían dentro del campo artístico circense como los ejes que convertían a este tipo de trabajo en terreno de gratificación para los jóvenes, inmersos en un contexto de alta precariedad laboral. Muchos jóvenes que actualmente se acercan a las prácticas circenses y comienzan a

integrarse a un “nosotros”, se identifican ampliamente con aquellos artistas que se han convertido en referentes de la formación cultural. Esos artistas, que en el contexto neoliberal de los ‘90, habían encontrado en el arte una forma de “resistencia” cultural a través de la que se disputaron valores y modos alternativos de trabajo y de vida. Como analizamos en el capítulo anterior, el trabajo callejero precario, marginal, sin garantías laborales, sin permisos, era en aquel contexto evaluado como un ámbito que no presentaba demasiadas desventajas comparativas con los otros trabajos a los que se podía acceder. Asimismo permitía la autonomía y la independencia, como atributos que consolidaban el “nosotros” identitario.

En la coyuntura actual, muchos de aquellos artistas comenzaron a registrar cambios no solo concernientes al propio campo, sino también a un contexto histórico que los trasciende. En un período que se vislumbra más auspicioso en comparación con el contexto neoliberal de los años ‘90, comienzan a aparecer ciertos atributos como la estabilidad, organización, permisos y beneficios sociales, como características centrales asociadas con un trabajo “digno”. No obstante, continúan registrándose contradicciones al interior de la formación para demandar a las agencias estatales el reconocimiento de estos derechos.

5. Continuidades y emergencias en las políticas culturales y juveniles

La hegemonía es un proceso que se renueva, en muchos casos incorporando prácticas marginales, “contraculturales”, o *under*. El modo en que Williams aborda la dinámica de este proceso demuestra que la hegemonía no puede reducirse a una mera cuestión de instituciones formales (Estado, escuela, medios de comunicación) sino más bien a un proceso de negociaciones entre instituciones y formaciones. (Williams, op.cit.).

El análisis del período de legitimación de las artes circenses en este capítulo y el anterior muestra que, a medida que las artes circenses fueron cobrando mayor relevancia en la escena local, ciertos espacios culturales oficiales o consagrados generaron respuestas tendientes a incorporar y promover el desarrollo de estas artes, seleccionando algunos estilos y desplazando otros. Asimismo, en consonancia con dinámicas internacionales en las que las artes circenses circulan en mercados altamente rentables, las mismas comienzan a registrarse como oferta cultural de la ciudad. Hemos analizado la dinámica de negociaciones entre la formación cultural y las diversas instituciones (mercado, medios masivos, Estado) que, durante este período, funcionan como promotores de estas artes ampliando los circuitos de circulación de las mismas.

En líneas generales, a lo largo del período trabajado, las acciones en materia de políticas culturales oficiales con respecto a las artes circenses continuaron siendo ambivalentes y poco planificadas. Los centros culturales del Programa Cultural en Barrios (PCB), respondiendo a la creciente demanda de opciones de aprendizaje de disciplinas circenses, ampliaron su oferta de talleres. Existen cada vez más centros culturales que incorporan una creciente cantidad y diversidad de espacios de enseñanza de disciplinas artísticas circenses. Asimismo, como fuimos desarrollando, se registra una apertura de espacios culturales oficiales hacia las artes circenses, ponderando los estilos “renovados” de algunas compañías de Nuevo Circo. No obstante, no existirán políticas tendientes a favorecer, por ejemplo, las actuaciones callejeras, ni líneas de subsidios para el género específico. Muchas de las obras que mencionamos, estrenadas en espacios reconocidos de arte de la ciudad o en los nuevos espacios culturales (las nuevas escuelas devenidas en salas) han funcionado gracias a la obtención de subsidios para la creación desde entes destinados a otros géneros artísticos como Pro-teatro o Pro-danza. Los artistas suelen evaluar estas cuestiones como incongruencias: “Es una locura que tengamos que competir por un subsidio como obra de teatro, porque no lo somos. Te piden, por ejemplo que desgloses el guión y muchas veces es complejo desarrollarlo porque tenés que explicar los trucos que vas a hacer”. (Charla con artista circense, agosto 2010).

Algo similar se registra al interior del campo en cuanto a la complejidad por habilitar los espacios de enseñanza y actuación. Mariana Sánchez comentaba las dificultades a las que se enfrentó al intentar habilitar el Club de Trapecistas. “No hay legislación que contemple un galpón para enseñar y exhibir circo, entonces lo tuve que habilitar como espacio de enseñanza de un aula” (Charla junto a Circo Galapiat en Club de Trapecistas, 14 septiembre 2011).

Durante el período, no existirán planes integrales ni organismos específicos dentro de la acción gubernamental porteña destinados a estas artes. Por lo tanto, frente al crecimiento de las prácticas circenses se darán ciertas superposiciones y desconexiones entre diversos programas, estrategias, direcciones dependientes de distintas áreas gubernamentales que crecientemente irán incorporando estas artes a sus líneas de acción. Aunque a lo largo del período se comenzará a registrar al interior de la formación cierta demanda de promoción y reconocimiento oficial, los artistas no generarán organizaciones colectivas ni grupos que presionen y negocien dicho reconocimiento estatal. Por lo tanto, no recibirán demasiada respuesta, la cual llegará recién al finalizar los años 2000 con el lanzamiento del programa de política oficial de fomento de las artes circenses Polo Circo. El mismo será trabajado en el próximo capítulo. En definitiva, el proceso de legitimación,

implica un paulatino “descubrimiento” del circo como esfera digna de intervención estatal que quedará plasmada al finalizar la década estudiada. No obstante, durante los años 2000 encontraremos diversos programas oficiales así como distintas organizaciones civiles que fueron accionando, a veces de manera conjunta o cogestionada, con agencias estatales.

Uno de nuestros puntos de partida para pensar las políticas culturales es reservar el concepto de “políticas culturales oficiales” para analizar las actuaciones estatales. De este modo diferenciamos las mismas de las “acciones” que, en materia cultural, son llevadas a cabo por distintos grupos sociales además del Estado. En este sentido, señalamos la necesidad de abordar el terreno de las políticas culturales como una arena de negociaciones y de disputas entre agentes diversos y desigualmente posicionados (Estado, organizaciones civiles, organismos internacionales, empresas) que se apropiarán diferencialmente del “recurso de la cultura”. En un contexto en el que las identidades devinieron herramientas para la participación política resaltamos la importancia de problematizar el juego de apropiaciones diferenciales que se dan en el terreno cultural.

Ya desde la década del ‘90, aunque con más fuerza en la del 2000, se amplían las dimensiones de actuación de las políticas culturales oficiales. Más allá del “sentido restringido” de la cultura, se extienden las líneas de acción cultural hacia su vinculación con la noción de desarrollo, reconociendo la diversidad y fomentando el uso de la misma como herramienta de intervención social. “La cultura” podrá utilizarse para luchar contra el riesgo social o para promover inclusión o transformación social, dependiendo del posicionamiento ideológico desde donde se la retome. Asimismo, será frecuente la conjunción de las políticas culturales con las representaciones de los jóvenes de este período. Se presenta a las culturas juveniles resaltando su carácter exótico y diverso. En este contexto, los abordajes de las políticas serán diferenciales: mientras que para algunos jóvenes habrá tolerancia y respeto para la diversidad de sus expresiones culturales, los grupos juveniles asociados con sectores pobres urbanos, se presentarán como blanco del accionar de control y gestión del riesgo social (Murillo, 2006).

Como desarrollamos para el caso específico de la formación cultural circense en Buenos Aires, la idea de apropiarse del recurso de la cultura para intervenir a favor de una mayor democratización artística era característica identitaria en la conformación de los ‘90. Fuimos mostrando que a partir de las complejidades para la actuación callejera del final de esta década y principios de los 2000, algunos grupos buscaron otros modos de intervención basados en la noción de arte como una herramienta para luchar por alternativas de organización social

que disputarán el ideal neoliberal (participando en fábricas recuperadas; haciendo alianzas con organizaciones comunitarias barriales; interviniendo con sectores vulnerabilizados).

En este sentido, la trayectoria de Circo Social del Sur es ejemplificadora de diversas características del período que estamos estudiando. Este colectivo artístico comenzó sus acciones a principios de los años '90 con un taller de zancos en la zona sur del Gran Buenos Aires. Para mediados de la década continuaron sus acciones en la Villa 21-24 de Barracas.⁶ Con el tiempo, el proyecto social y circense fue creciendo y se planificó la creación de una escuela de circo social.⁷ El GCBA aportó la construcción de un galpón en 1999, pero luego de diversos conflictos (no había fondos suficientes para mantener los sueldos de una escuela de circo como la que estaba funcionando) el galpón Escalando Altura quedó como un espacio en el barrio con algunos talleres de circo. Los artistas que desarrollaban sus acciones como docentes no formales contratados por el GCBA, ante estos conflictos, decidieron conformarse como asociación civil sin fines de lucro, a finales de 2002. En sus palabras:

[Frente a una] real imposibilidad de trabajar (...) se plantea la necesidad de conseguir una autonomía con respecto al Estado. La creación de una asociación civil dará la posibilidad de independizarse del Estado y de poder gestionar de manera más organizada la colaboración y el apoyo de particulares, empresas, organismos, y hasta de las propias agencias estatales. (Documento realizado por Circo Social del Sur en 2010).

Las complejidades del funcionamiento estatal en tanto desarticulación, negligencia, burocratización pueden ser consideradas como una característica en este período relevada en diversas apreciaciones de los artistas. En un ciclo de charlas realizado en 2008 bajo el título “La ciudad posible: prácticas culturales y desarrollo comunitario”,⁸ Circo Social del Sur participó junto a otros colectivos artísticos en el panel denominado “Teatro comunitario y arte popular”. Compartimos distintas intervenciones que se sucedieron en el mismo, en torno al ámbito de las políticas culturales oficiales del GCBA:

A: Antes nos ignoraban y ahora les es imposible ignorarte, pero no te apoyan completamente... Las nuevas gestiones inventan cosas nuevas y no miran lo que ya hay, te piden que hagas cosas... entonces uno como organización se recarga. A veces sentimos que el Estado es como una gran burocracia que no te permite tiempo para todo lo demás...

B: En algunos casos hay negligencia pura... en otros no hay malas intenciones... simplemente no tienen idea.

C: Es que hay que tener en cuenta que muchas veces la política cultural es

expulsiva de gente capaz... quieren hacer sin recursos, sin presupuesto (Panel: "Teatro comunitario y arte popular", 1 septiembre 2008)

La dificultad por encontrar interlocutores en el Estado que conozcan y respondan a las necesidades de los colectivos artísticos es la lectura generalizada que suele registrarse como motivo central para la organización autónoma. Muchas veces la defensa de la autonomía y la independencia no se condice con una postura antiestatal, sino más bien con el deseo de generar intervenciones artístico-sociales tendientes a la transformación social que no pueden esperar los tiempos estatales.

La directora de Circo Social del Sur (CSS) lo planteaba en los siguientes términos:

No queremos que nos banque exclusivamente una ONG internacional. Yo creo que el Estado debe hacerse cargo de la cultura y la educación. (...) Tenemos, como actores socioculturales, la obligación de defender ese lugar en el Estado y si bien no queremos dejar de trabajar con el Estado, tampoco podemos estar a merced de los cambios políticos... porque nuestro centro son los pibes" (Mariana Rúfalo, directora Circo Social del Sur, entrevista abril 2008).

En un contexto caracterizado por la dificultad de los artistas para trabajar con el Estado, la posibilidad de funcionar de manera autogestiva y autónoma implicó la necesidad de buscar otras formas de financiación para garantizar la continuidad de las acciones. De este modo, a lo largo del período Circo Social irá generando diversas estrategias. Por ejemplo, gestionar recursos de fundaciones u organizaciones internacionales aprovechando la coyuntura que (impulsada por los lineamientos de organismos internacionales) instala la "utilidad" de la cultura como recurso para paliar los efectos de las crisis producto del neoliberalismo.

Los "usos de la cultura en la era global", parafraseando a Yúdice (2002a), implicarán conceptualizaciones disímiles del concepto de "cultura como recurso".

Cuando el autor citado estudia a colectivos artísticos como Afro Reggae y Olodum,⁹ sostiene que si bien resultaría idealista pensar que las acciones de estos grupos generan cambios que puedan debilitar las desigualdades estructurales de las sociedades latinoamericanas, lo cierto es que logran resultados concretos. En este sentido, las acciones de Circo Social del Sur tendientes a utilizar al arte como herramienta de intervención artística y social, promueven el derecho a producir arte entre jóvenes de sectores vulnerabilizados que de otro modo no podrían acceder a esas posibilidades.¹⁰

Las acciones de esta organización pensadas como un modo de intervención sociopolítica que apunta a la transformación social a través del arte, se insertan en un contexto impulsado por diversas agencias internacionales,¹¹ en el que esta línea de intervención es promocionada. Desde el análisis que proponemos, la cultura se convierte en un terreno de demanda, resistencia e intervención socio-política con la que los grupos se construyen y afirman identitariamente. A través de estos usos politizados de la cultura, este tipo de grupos y colectivos logran resultados concretos, muchas veces presionando al Estado a asumir su responsabilidad como garante de derechos, a veces entrando en colaboración con él, en una interfase entre la sociedad civil organizada y los gobiernos. Desde estos enfoques, la cultura deja de ser considerada un acervo de ideas y valores, propiedad de los individuos o grupos, para pasar a considerarla un mecanismo de diferenciación que funciona como un recurso de disputa.

Debemos dar cuenta de las cuotas diferenciales de poder de los diversos agentes involucrados en el terreno de lo cultural. Por lo tanto es requisito demostrar que son diferentes los discursos de la cultura como recurso en la voz de los representantes de los circuitos dominantes donde circula el poder, que en la voz de las organizaciones civiles, los movimientos sociales, las comunidades indígenas, los colectivos culturales, etcétera. La cultura puede ser un recurso para la reconstrucción de identidades negadas o acalladas y para el impulso de la transformación social, o bien puede estar dirigida a construir y mantener hegemonía.

Las apropiaciones de conceptos, discursos y prácticas deben ser complejizadas desde sus múltiples dimensiones, sin privilegiar el análisis de los sistemas que ejercen poder sobre los sujetos pero tampoco desconociéndolos. Debemos dar cuenta del modo en que mediante distintas maneras de hacer (De Certeau, 1979), distintas tácticas o *performances*, los sujetos pueden actuar dentro del espacio organizado y modificar su funcionamiento, pueden disputar e imaginar otras experiencias posibles. En estos procesos, los sujetos generan agencia rearticulando las voces de otros. Yúdice sugiere pensar en el tipo de agencia que Bajtín (1992 [1979]) atribuyó al lenguaje, que nunca es enteramente propia. Un discurso siempre está basado, se nutre y se reapropia de otros discursos, de otras voces. Desde esta concepción dialógica y polifónica del lenguaje, se puede abordar la agencia en tanto los individuos o grupos hacen suya una multiplicidad de discursos mediante los cuales negocian y disputan sus acciones.

Sostenemos que estos procesos en los que la cultura deviene recurso deben ser abordados desde el prisma de la apropiación selectiva de reivindicaciones de sectores históricamente postergados así como desde la

activación de canales de participación de los mismos, que demandarán el reconocimiento de sus identidades y prácticas culturales. En este sentido, nuestro enfoque pretende dar cuenta de las estrategias utilizadas por los colectivos de artistas que, por ejemplo, pueden apropiarse y resignificar discursos hegemónicos para lograr financiación y recursos. La noción de la cultura como herramienta de lucha contra el riesgo social (muchas veces personificado en los sujetos juveniles “desintegrados”) promovida por diversos organismos internacionales, puede ser reformulada, agregando aquello que frecuentemente desde dichos organismos es silenciado: la desigualdad, el poder y el conflicto. Así, una estrategia de intervención sociocultural desde el arte puede instaurar canales de crítica, resistencia y cambio social, promoviendo el reconocimiento de determinados derechos y deberes.

Lo que hemos registrado en el caso estudiado es, justamente, que muchos de los colectivos artísticos que habían iniciado sus actividades en los años ‘90 a través de la práctica artística callejera, concebida como democratizadora, autónoma, transgresora y crítica, con el paso del tiempo, fueron actualizando sus discursos y prácticas en cuanto a los grados de tolerancia para negociar la financiación de sus acciones con agentes externos a la formación cultural.

Profundizaremos en el próximo capítulo cómo el ingreso de estos artistas a dinámicas estatales, no genera necesariamente una retracción del control de los grupos sobre sus definiciones identitarias. Más bien, habilita disputas por dichas definiciones, donde se reinstaura el debate por la autonomía e independencia de las prácticas artísticas.

NOTAS:

1 Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1985 [1941]) aborda a la cultura popular como inversión de “lo establecido”, como cultura de subversión y oposición a “la cultura oficial”. Según este autor, durante la Edad Media existían diversos ritos y espectáculos que constituían la cultura cómica popular. La característica fundamental de estos festejos, de los cuales el carnaval se podría considerar su expresión más intensa, era la subversión del orden social, o sea, la oposición a la visión que la Iglesia y el Estado daban del mundo. Más allá de críticas y valoraciones que se han hecho sobre la obra de Bajtín, el vínculo entre cultura popular y transgresión, liberación y oposición a la cultura oficial será uno de los sentidos más extendidos al pensar contemporáneamente “lo popular”.

2 Cabe destacar que las valoraciones de las “novedades” incorporadas por el Nuevo Circo se asientan en una evaluación de las performances propias de la coyuntura de retracción del Circo Tradicional. Cuando nos situamos en las épocas de esplendor de los circos, muchas veces los espectáculos contaban con orquestas que acompañaban a los artistas en escena o incorporaban la actuación teatral en las obras de la segunda parte, en el Circo Criollo. Las

compañías eran muy numerosas, las escenografías y los vestuarios implicaban una gran elaboración y calidad.

3 El ya mencionado payaso interpretado por José Podestá a fines del siglo XIX.

4 El concepto de generación ha presentado complejidades en el terreno de las investigaciones sociales por su tendencia homogeneizadora, en el sentido de construcción de estereotipos sobre, por ejemplo, la gente joven de determinada época (la “generación perdida” o “generación X” para referirse a la de la década de los noventa) (Alpizar y Bernal, 2003:11. En Ghiardo 2004: 31). No obstante, se reconoce algo de identidad y pertenencia que hace que los que atravesaron un mismo período histórico en un momento semejante de sus vidas se sientan parte de un nosotros y además se reconozcan y presenten en sus discursos como una generación. Diversos autores que han abordado el “problema de las generaciones” plantean que la situación generacional –como también la de clase– suele circunscribir a los individuos en un campo de posibilidades determinado y favorecer así un modo específico de experiencia, de pensamiento y de intervención en el proceso histórico (Mannheim 1928 [1993]; Criado 1998: 36). La cuestión generacional no se trataría de una cuestión meramente cronológica, que involucre a toda la sociedad en una coyuntura particular de la misma manera, sino más bien se trata de compartir experiencias sociales significativas, y “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 (Kropff, 2008: 18). Lo que nos interesa aquí es justamente problematizar el modo en que en las narrativas actuales, los artistas recuperan ciertas experiencias sociales para la construcción identitaria.

5 Cabe destacar que las complejidades y significaciones diversas del concepto de trabajo exceden el propósito de este libro. Existe una enorme cantidad de bibliografía especializada en la temática sobre la cual no nos detenemos en virtud del recorte realizado aquí, tendiente a problematizar la oposición entre arte y trabajo y visibilizar las dimensiones laborales del arte. Lo mismo sucede con el concepto de arte. No es nuestro objetivo recorrer la diversidad de acepciones del término; más bien analizarlo en relación/tensión con el de trabajo.

6 Barrio precario ubicado en la zona Sur de la Ciudad de Buenos Aires.

7 Las artes circenses como herramientas de trabajo con niños y jóvenes de sectores vulnerables son utilizadas en diversas partes del mundo. El Cirque du Soleil, desde lo que presentan como una concepción de empresa exitosa con responsabilidad social, ha creado a mediados de los '90 al Cirque du Monde, el programa de acción e inclusión social que el Cirque du Soleil realiza en varios países alrededor del mundo con niños y jóvenes en situación de riesgo. Circo Social del Sur funciona como enlace local del Soleil en sus visitas al país.

8 Encuentro organizado por la Red de Cultura y Desarrollo Social y el Instituto de Cooperación Económica Internacional (ICEI) de Italia, del 1º al 6 de septiembre de 2008, en la Ciudad de Buenos Aires.

9 Colectivos artísticos que, desde sus propuestas de activismo cultural frente a conflictos y desigualdades sociales y económicas en las favelas brasileñas, actúan a través de la utilización de las artes. El autor estudia cómo sus gestiones, se distribuyen en complejas redes de colaboración entre instituciones públicas, privadas, ONGs y asociaciones sociales y culturales. Así, planteará que la identidad de estos grupos se configura en esta compleja coproducción que adjunta lo local, lo nacional y lo internacional. Y también en estas intersecciones entre lo económico, lo político y lo cultural. Yúdice destaca que el tipo de acciones que generan estos grupos están lejos de cambiar la desigualdad estructural de las sociedades latinoamericanas, las relaciones de producción y acumulación. No obstante, estos grupos culturales han logrado éxitos en tanto consiguen intervenir social y políticamente en contra de, por ejemplo, los abusos policiales en las favelas, recuperando el territorio de los barrios frente a los narcotraficantes. Aún cuando las acciones de estos grupos corren el riesgo de ser cooptadas, los mismos tienden a resignificar el discurso de, por ejemplo, los organismos internacionales para lograr financiación y recursos.

10 Para profundizar en las acciones y resultados que Circo Social del Sur logra con los jóvenes destinatarios de sus acciones, consultar: Infantino, 2008; 2011b.

11 Desde organismos internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) o el Fondo Monetario Internacional (FMI) entre otros, “la cultura” se ha promocionado como recurso invaluable, no solo para promover el desarrollo de los países empobrecidos sino también para fomentar la cohesión social y el control del riesgo producto de las desigualdades estructurales. Para una crítica de estos usos de la cultura ver el capítulo 2 de mi tesis doctoral (Infantino, 2012).

**el circo y la política
cultural oficial**

capítulo 5



> capítulo 5

EL CIRCO Y LA POLÍTICA CULTURAL OFICIAL

En este capítulo analizaremos el ingreso de las artes circenses a dinámicas estatales a partir de la creación de un programa integral de política oficial destinado al fomento de estas artes en la Ciudad de Buenos Aires en 2009. Mostraremos las diferentes posturas que tomaron los artistas circenses ante el lanzamiento de dicha política, los conflictos que se suscitaron al interior del campo, así como los modos de negociación de los protagonistas de las artes circenses en la ciudad al momento de gestionar espacios de legitimación para sus prácticas.

Los procesos generados a partir de la intervención oficial permitirán hacer visibles las disputas internas a la formación cultural abordadas en los capítulos anteriores. Sin embargo, será necesario en este capítulo analizar algunos de los lineamientos en materia de políticas culturales que tomó la gestión gubernamental del período 2007-2011. Las tendencias a la “mercantilización/espectacularización” de la cultura serán uno de los ejes de análisis junto a las evaluaciones diferenciales que los artistas fueron esgrimiendo frente a dichas tendencias. Asimismo, analizaremos el modo en el que se presenta el recurso de la cultura en los discursos de actores dominantes. Algunos de los argumentos que las autoridades locales utilizan para fomentar las artes circenses apelan a la cultura para favorecer el desarrollo de una zona desfavorecida de la ciudad y para fomentar la inclusión social de jóvenes de sectores vulnerables. Ante la intervención estatal se evidenciarán grados disímiles de tolerancia para la negociación con agentes externos a la formación cultural y fragmentaciones al interior del campo local sobre la base de posturas político-ideológicas, estéticas y artísticas disímiles.

1. Características de la política cultural porteña a partir de 2007

A partir del 10 de diciembre de 2007, se inició en la ciudad de Buenos Aires una nueva gestión gubernamental.¹ Desde su comienzo, en materia de políticas culturales ha sido cuestionada por diferentes sectores sociales debido a intentos de recorte presupuestario (algunos frustrados y otros logrados), atraso en el pago de salarios, planes de reestructuración de políticas, cierta tendencia privatizadora de los espacios culturales y sucesivos intentos de desalojo o clausuras a espacios considerados alternativos o populares.

Nuestra intención aquí no es recorrer las medidas propiciadas en el terreno cultural en general, durante esta gestión gubernamental en la ciudad. Más bien, pretendemos brindar algunos datos que posibiliten una comprensión más cabal del clima desaprobatorio que se venía registrando con respecto a la acción gubernamental en materia cultural para 2009, momento del lanzamiento de la política oficial de fomento de las artes circenses en la ciudad.

Una de las marcas de la gestión gubernamental fue fomentar la cultura como recurso “rentable” de la ciudad, en función de absorber la fuerte demanda del turismo extranjero. Cabe destacar que esta tendencia no es inaugurada por la gestión gubernamental que estamos analizando. La creciente vinculación de la cultura con el turismo extranjero se registra en la ciudad desde principios de los años 2000 (Crespo-Lander, 2001), incrementada luego del fin de la convertibilidad monetaria en diciembre de 2001. Paralelamente, convertir a la cultura en “el” recurso de desarrollo porteño se conjuga, entre otras cosas, con la tendencia creciente a la espectacularización y centralización de la cultura en megaeventos, que serán una marca de la oferta cultural porteña de la última década. Ejemplo de ello es el crecimiento de los festivales porteños (tanto la envergadura de los mismos como su diversificación, teniendo en cuenta la creciente cantidad de géneros artísticos cubiertos por esta modalidad de política cultural) situación que llevó a la creación de áreas específicas implementadas para organizar y ejecutar los festivales que componen la agenda cultural del GCBA.²

El vínculo, ya destacado desde inicios del 2000, entre política cultural, megaeventos, rentabilidad turística y mercantilización de la cultura, se verá acentuado en la actual gestión gubernamental. En primer lugar, la elección del jefe de Gobierno porteño Mauricio Macri de designar en el cargo de ministro de Cultura a un referente del campo turístico (Hernán Lombardi) responde ampliamente a esta lógica. Como señala Hernán Morel (2011) en su estudio sobre el tango porteño, este tipo de prácticas culturales son representadas como recurso privilegiado para el desarrollo económico de la ciudad, tendencia que se irá tornando cada vez más explícita en la gestión cultural iniciada en 2007.

El tango no solo representará el “producto” o “marca” patrimonial más significativa que posee la ciudad sino que llegará a entenderse como “la soja porteña” [en palabras de Mauricio Macri], dada la rentabilidad extraordinaria que este negocio representa (...). A partir de las palabras del último jefe de Gobierno vemos el fuerte –casi inusitado– sentido utilitarista que busca acentuar la actual gestión de gobierno sobre las actividades del tango. (Morel, 2011: 169).

El sentido utilitarista que Morel destaca respecto del tango porteño, no solo se vio expresado en los discursos sino también en acciones concretas. Ejemplo de ello fue la reestructuración de la fecha y los espacios de realización del Festival BA Tango, que se desplazó en el calendario a una fecha evaluada como más conveniente en relación a la afluencia de turistas extranjeros. Del mismo modo es problematizado en el caso del tango el privilegio hacia la espectacularización y la centralización en megaeventos en detrimento de instancias que prioricen la participación social en actividades de carácter barrial y descentralizado (Morel, op. cit).³

Asimismo, un amplio sector del campo cultural porteño desaprobó la política cultural que restringía las actividades culturales autogestivas e independientes y desvalorizaba los programas oficiales asociados dentro del campo a una idea de cultura democratizadora y participativa, como el Programa Cultural en Barrios (PCB), entre otros. En este sentido, comenzado el primer año de gestión cultural de Hernán Lombardi, se anuncia el cierre de más de 500 talleres gratuitos del PCB, por supuestas “irregularidades” en su funcionamiento. Desde el discurso oficial se argumentó que

se cobraba un bono para participar en talleres que debían ser gratuitos (...) [y que] había docentes con más horas cátedra asignadas que las que podían dictar en los horarios de los centros culturales. También se afirma que se adulteraron las planillas de asistencia, consignando una retención de alumnos del ciento por ciento de marzo a diciembre. (*Clarín*, 8 abril 2008).

Ante estas acciones y denuncias los docentes y trabajadores del PCB convocaron a una protesta que se realizó el 7 de abril de 2008 frente al Ministerio de Cultura porteño, denunciando despidos, atraso sistemático en el pago de salarios a los docentes del programa, así como sus históricas contrataciones precarias. Más allá de la resolución de este y otros conflictos a partir de aquello que podríamos pensar como una característica de la gestión (el anuncio de medidas, desde recortes presupuestarios, despidos o designaciones fallidas de funcionarios, y su posterior contramarcha) este tipo de acciones instalaron un clima de descontento y desaprobación frente al inicio de la gestión de Lombardi en un amplio sector del campo cultural.

De manera paralela, se fue instalando un clima que sustentaba la idea de persecución a espacios culturales populares de la ciudad. Este tipo de ámbitos independientes y autogestivos suelen sostenerse sobre la base de un discurso y un posicionamiento político-ideológico desde los que se disputaría el ideal mercantilizado de cultura predominante en el discurso hegemónico. Como afirma el recientemente creado Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA).⁴

No somos bares ni boliches, no somos locales comerciales. Somos espacios que desde la autogestión fomentamos el desarrollo de una cultura popular, brindando un lugar a las expresiones artísticas que se ven expulsadas del circuito cultural oficial, donde la única lógica que predomina es la rentabilidad. (Fragmento del Manifiesto de MECA, 2011).

Los diversos tipos de Espacios Culturales y Artísticos que para 2011 se conformarán colectivamente en el movimiento mencionado, venían sufriendo una serie de restricciones para desarrollar sus actividades desde años previos a la asunción del nuevo ministro de Cultura porteño. Como consecuencia de los hechos ocurridos en República Cromañón, tragedia en la que murieron 194 jóvenes en diciembre de 2004,⁵ se generaron en la ciudad una serie de acciones de estricto control para la habilitación y funcionamiento de todo tipo de espacios, y, sobre todo, recintos bailables o ámbitos en donde se presenten músicos o *performances* de cualquier género artístico. Los acontecimientos que se suscitaron en República Cromañón pusieron en evidencia la connivencia que existía entre inspectores, funcionarios políticos y policía, que, bajo un sistema corrupto, habilitaban lugares que no respondían a las normativas de seguridad vigentes.

Asimismo, los acontecimientos relatados visibilizaron la inexistencia de medidas legislativas que permitieran la correcta habilitación de recintos con características singulares, como la mayor parte de los espacios culturales autogestionados, los centros culturales y sociales, los ámbitos de enseñanza y exhibición artística, entre otros. En el capítulo anterior mencionábamos la complejidad a la que se enfrentaban los artistas circenses al momento de habilitar las escuelas, los galpones, los espacios de enseñanza y exhibición artística circenses sobre la base de la inexistencia de legislación que reconozca y ampare las particularidades de estos espacios.

Al inicio de la gestión presidida por Mauricio Macri, la combinación de acciones tendientes a ponderar la rentabilidad de la cultura junto a sucesivas clausuras e intentos de desalojo de diversos espacios culturales autogestivos de la ciudad, agudizaron el clima de descontento y temor, instalando la idea de persecución a las expresiones culturales populares.

Lo que veremos a lo largo de este capítulo es la combinación de diversos factores que provocarán, por un lado la crítica a la gestión gubernamental en materia cultural (y específicamente, al proyecto oficial de fomento de las artes circenses Polo Circo) y por otro, la consolidación de espacios de lucha y resistencia a dicha gestión. Mostraremos cómo la actitud de crítica se irá complejizando y traspasará la mera denuncia para convertirse en propuestas

políticas colectivas de reivindicación de derechos culturales y de demanda al Estado por garantizarlos.

2. Programa estatal de fomento de las artes circenses contemporáneas - Buenos Aires Polo Circo

2.1. *Etnografía del lanzamiento de una política oficial y conflictos suscitados*

Buenos Aires Polo Circo es el Programa del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires dedicado al fomento de las artes circenses, que inició sus actividades con la realización del I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires entre el 29 de junio y el 5 de julio de 2009. Este evento fue el lanzamiento oficial del plan de fomento de las artes del circo porteño. El proyecto fue encargado por el ministro de Cultura de la Ciudad a Gabriela Ricardes, artista y gestora cultural, propietaria de El Coreto, una de las nuevas escuelas que presentamos en el capítulo anterior, fundada en el año 2000.

El programa oficial fue creado por una resolución del Ministerio de Cultura del GCBA (Resolución n° 423 – MCGC/09), Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires 9 marzo 2009.⁶ Fue presentado en marzo de 2009 en la Casa de la Cultura por Hernán Lombardi y Mauricio Macri, junto al embajador de Francia en la Argentina, Frédéric Baleine du Laurens.⁷ La revista cultural *Ñ* lo explicitaba del siguiente modo:

Buenos Aires Polo Circo (...) incluye un espacio en el barrio de Parque Patricios para reunir en red los más de 40 talleres de técnicas existentes y constituir un lugar de referencia y capacitación para estudiantes. El nuevo polo estará emplazado en el predio delineado por las calles Pichincha, Garay, Brasil y Combate de los Pozos, justo frente al Hospital Juan P. Garraman, donde tradicionalmente se instalaban los circos y pretende estimular la creación local y el perfeccionamiento de estudiantes y artistas. (Revista *Ñ*, 19 marzo 2009).

El lanzamiento oficial del programa fue realizado el 18 de marzo de 2009 y lo que se registraba en distintos ámbitos circenses locales (el trabajo de campo de esta investigación se encontraba en pleno desarrollo para el momento) era un total desconocimiento de la propuesta. En líneas generales, no se conocía quiénes serían los responsables de la política pública ni cómo se organizaría. Comenzaron a aparecer comentarios en páginas Web, en foros, o como respuestas a los anuncios o que mostraban la desconfianza frente al proyecto.

¡Que hipocresía! ¿Por qué no apoyan lo que ya está? (...) Quisiera leer los nombres de las personas capacitadas para este proyecto y su trayectoria y

conocimientos sobre el circo en la Argentina... ¿O será que van a meter primos, sobrinos, amigos? No leo en este artículo gente reconocida en el ambiente... no sé a quién le pagarán sueldos por organizar esto. (Comentario virtual en respuesta al anuncio gubernamental, publicado en Agencia Comunas.com, 10 abril 2009).

Luego de unas semanas de desconcierto, para fines de marzo, apareció información en la página oficial del Ministerio de Cultura del GCBA. Se expusieron las directrices prioritarias del Programa oficial que, además del Festival Internacional, involucraría cuatro líneas de acción. Transcribimos dicha información tal como apareció en la página oficial a partir del 30 de marzo de 2009:

Buenos Aires Polo Circo está estructurado a partir de 4 ejes:

. La formación. El Polo Circo organizará el trabajo en red de los más de 40 talleres de técnicas del circo que tiene la ciudad, relevando las actividades existentes, promoviendo la capacitación de los formadores que están a cargo de los estudiantes, definiendo perfiles y alcances de cada taller y detectando los alumnos con potencial para articular su inserción profesional.

. Los espectáculos. El espacio del Polo Circo está diseñado para poder realizar espectáculos propios y recibir a otras compañías nacionales e internacionales, incluso a las que posean su propia carpa. Así, el Polo Circo ofrecerá una programación permanente de espectáculos y actividades especiales (talleres familiares abiertos, muestras, exposiciones, etcétera). También se fomentarán los intercambios con otras estructuras similares en el mundo y las coproducciones con diversas instituciones: centros de creación, asociaciones de difusión, etcétera.

. La creación. El Polo Circo promoverá el apoyo a la creación de espectáculos de pequeñas y grandes compañías que presenten un proyecto con espíritu de búsqueda, renovación y superación técnica a través de diferentes tipos de ayudas (capacitación, experimentación, espacios de ensayos, etcétera). De esta manera desde el Polo Circo se generarán las nuevas producciones, como referentes del proyecto en el territorio nacional e internacional con el fin de difundir el trabajo realizado y confrontarlo con la creación circense actual.

. La documentación. Buenos Aires Polo Circo creará el Primer Centro de Documentación Latinoamericano en Artes del Circo, con acceso a documentación histórica y de actualidad nacional e internacional que permitirá el acceso a documentos, bibliografía, filmografía, ediciones especializadas, legislación, etcétera. (Información disponible en el sitio oficial del Ministerio de Cultura del GCBA durante 2009).

Si bien el Programa resultaba un tanto ambicioso, “prometía” un involucramiento estatal activo para la promoción de las artes circenses en la ciudad, luego de décadas de inexistencia de ámbitos oficiales de valoración. No obstante, aún cuando en el campo artístico local se evidenciaban demandas por un planificado involucramiento estatal en la promoción de las artes circenses, la intencionalidad propuesta por Polo Circo por agrupar los talleres circenses brindados en la ciudad, fue ampliamente rechazada.

El propósito oficial mediante el eje de Formación pretendía integrar los “más de 40 talleres de técnicas de circo que tiene la ciudad”. No obstante, en este terreno la iniciativa oficial se topó con una realidad de funcionamiento interno de las acciones gubernamentales en materia cultural que parecía desconocer. Como fuimos desarrollando a lo largo de este libro, la incorporación de espacios de enseñanza de las disciplinas circenses en ámbitos oficiales fue paulatina, y fue creciendo a medida que estas artes fueron afianzándose en la ciudad. Dicha incorporación no devino de un proyecto oficial e integral de política pública tendiente a revalorizar las artes circenses, sino de la gestión individual de los artistas y de ciertos agentes estatales (coordinadores de programas, directores de centros culturales), insertos en un contexto de funcionamiento de programas/estrategias de política pública de características peculiares.

Los estudios que analizan, por ejemplo, el desarrollo del Programa Cultural en Barrios (del que dependen gran parte de los talleres de circo ofertados en la ciudad) dan cuenta de que el funcionamiento del mismo a lo largo de sus más de 20 años de existencia fue habilitando una suerte de desarrollo informal y relativamente autónomo de la unidad central representada por el actual Ministerio de Cultura (antes Secretaría) (Haurie, 1991; Winocur, 1996; Rabossi, 1997; Alonso, 2005). De hecho, la propia informalidad del Programa había permitido desde su gestión, bajo una estructura flexible de contratación, la incorporación de propuestas no académicas. Así, se efectivizaba la contratación de artistas circenses, pero también murgueros, músicos populares, tangueros, incorporando saberes populares a la oferta de talleres oficiales. Por un lado, la informalidad del Programa y su relativa autonomía fue lo que posibilitó la continuidad del mismo, aún en situaciones inestables, con formas de trabajo precarias, que por momentos se confundían con el voluntariado. (Rabossi, 2000). Este tipo de estrategias permitieron la “supervivencia” del PCB frente a los cambios en las gestiones gubernamentales porteñas y sus formas organizativas, las luchas por el poder político y las profundas crisis económicas. Tamara Alonso utiliza el concepto de “prácticas culturales institucionales emergentes” para problematizar las acciones de los centros culturales territoriales que reproducen y al mismo tiempo disputan sentidos con las políticas culturales públicas diseñadas por la unidad central representada por el Ministerio de Cultura de la Ciudad (Alonso, op.cit.).

Entonces, partiendo de esta descripción del funcionamiento de ciertos programas culturales oficiales (como el PCB u otros programas y/o estrategias de las que fueron dependiendo los talleres de artes circenses de la ciudad, que no presentan sustanciales diferencias en cuanto a su modo de funcionamiento),⁸ se destaca que la dinámica de funcionamiento y de trabajo propiciada para los artistas contratados por el Estado local, había sido históricamente independiente de una figura de control externa. De este modo, la propuesta del Polo Circo en su intencionalidad de coordinar y agrupar las acciones llevadas a cabo en la ciudad en materia de disciplinas circenses se topó con una trayectoria de funcionamiento informal y relativamente autónomo de gran parte de los talleres que pretendían coordinar en red. Asimismo, los espacios de enseñanza que se intentaban integrar dependían de distintos programas, con intereses variados y con destinatarios disímiles, situación que complejizaba aún más el intento de coordinación.

Cabe destacar que la hostilidad que fomentó el proyecto de la política oficial de involucrarse con las artes circenses estuvo reforzada por el tipo de política que impulsó la nueva gestión desde sus comienzos. Recordemos que tan solo un año antes del lanzamiento del Polo Circo, iniciada la gestión del nuevo ministro de Cultura, se habían intentado recortar 500 talleres del PCB. Comparto un comentario de un artista circense, trabajador contratado como tallerista (docente no formal) por el GCBA:

Nos reunieron a todos [los talleristas de circo] planteando que iban a definir los alcances de cada taller y que la cosa había que organizarla y que todo tenía que pasar por Polo Circo. Y uno sentía... si nunca habían hecho nada, si no entienden nada, no saben las historias de los espacios, cada centro cultural es distinto. No es lo mismo en Caballito o en La Boca o el taller que das en la villa. Y además, históricamente uno había trabajado solo, o con la dirección del programa, pero que te venga a controlar alguien de afuera era inaceptable. Además, siempre con la cuestión de apropiarse de lo que uno viene haciendo hace años. Uno generó el espacio, formó a los pibes y después ellos quieren ponerle el sello del Gobierno de la Ciudad. (Entrevista agosto 2009).

La narrativa citada muestra la desconfianza por parte de los artistas ante la propuesta oficial. Por un lado, se evaluaba que la intencionalidad centralizadora del nuevo proyecto no tenía en cuenta las trayectorias y propósitos disímiles de los espacios culturales oficiales de la ciudad. Por otro lado, los artistas percibían que la propuesta oficial limitaría la relativa autonomía que habían logrado en gestiones anteriores. Desde esa trayectoria “autónoma”, los centros culturales conllevaban una histórica representación que los valoraba como espacios logrados a partir de las

estrategias de lucha para garantizar la continuidad de ámbitos desvalorizados desde la cultura oficial. Estas situaciones generaron una fuerte identificación de los artistas y trabajadores con los espacios. Lugares con historias de más de dos décadas, ámbitos que en muchos momentos se sostuvieron por el compromiso de sus trabajadores más que por una decisión de política de Estado. En este contexto, el intento de una gestión gubernamental por imponer un nuevo ordenamiento generó un automático rechazo.

A lo largo del trabajo de campo, fue frecuente recabar apreciaciones que descalifican a la política oficial (tanto en las gestiones gubernamentales anteriores como en la actual) por basarse en la búsqueda de rédito político (por ejemplo, a partir de la realización de megaeventos al estilo de los festivales porteños) en oposición a la vocación o la militancia que caracterizaría a las acciones de los artistas y trabajadores que se comprometen con “llevar el arte a los barrios” y “garantizar espacios de formación y producción artística de alta calidad para todos”. Se evalúa que desde los responsables de las unidades centrales de diseño de políticas públicas, el objetivo perseguido no se condice con lo que una política cultural debiera garantizar. Cabe destacar que si bien estas apreciaciones sobre la política oficial se pueden hacer extensivas al campo cultural en general, qué se entiende por derechos y políticas culturales es algo ampliamente debatido. Las disputas que se han generado al interior de la formación cultural circense a partir de la intervención oficial ponen en evidencia disensos en cuanto a qué se entiende por democratizar la cultura y garantizar derechos culturales. Seguiremos analizando estos sentidos disputados a lo largo del capítulo.

Volviendo al lanzamiento de la propuesta oficial y a los contenidos de la misma, los otros ejes anunciados del proyecto (el fomento a la creación, el espacio para espectáculos locales, el centro de documentación) generaban mucha expectativa e incertidumbre al interior de la formación cultural. “¿Cómo hago para presentar un espectáculo con mi compañía? ¿Cuándo se va a abrir la convocatoria de las ayudas para la creación? ¿Va a haber subsidios para los artistas?”. Este era el tipo de preguntas que se escuchaban en las escuelas y galpones que frecuentaba durante el trabajo de campo.

Por otra parte, cuando fue lanzada la convocatoria para participar en el I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, la novedad del involucramiento estatal en el sector circense dejó a muchos sorprendidos. Se publicaron las bases de la convocatoria para participar en el Festival de modo similar a lo que sucede en otros festivales porteños, en los que los artistas locales debían completar una ficha y enviar un video con su actuación desde el 30 de marzo hasta el 26 de mayo de 2009.⁹ Durante los casi dos meses entre que se lanzó la propuesta y se cerró la convocatoria al Festival, lo que sucedía en el campo incluía desconocimiento de los

responsables del diseño de la política pública (y por ende, de quiénes serían los evaluadores de las propuestas), desconfianzas, recelos, desconcierto. Resultaba llamativo que en una gestión gubernamental criticada por diversas acciones restrictivas del crecimiento cultural “popular” se fomentara a las artes circenses, luego de tantos años de desvalorización.

Una situación que agregó desconfianza al lanzamiento del proyecto oficial fue que para el momento en el que se estaba presentando el mismo, la Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi¹⁰ recibió una orden de desalojo. Al interior de un sector de la formación cultural esto se interpretó como una acción premeditada del Ministerio de Cultura, a través de la cual se evidenciaba la intencionalidad de cercenar espacios autogestivos y populares mientras se promocionaba a las importantes compañías francesas de Nuevo Circo que visitarían la ciudad para el I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires.¹¹ En el sitio de Internet de esta cooperativa aparecieron comentarios contestando a los anuncios de la página oficial.

Transcribimos parte de estas controversias. Desde el Programa Polo Circo se argumentaba del siguiente modo la presencia central de Francia en el Festival:

En los últimos veinte años, en Francia y Canadá, países hoy referentes de producción circense de alta calidad, esta tendencia [en referencia al deterioro artístico y técnico de las producciones artísticas circenses a nivel mundial] comenzó a revertirse a partir de la incorporación del circo en las políticas públicas. Esto posibilitó la formación de nuevos artistas contemporáneos y la producción de espectáculos de alta calidad artística y excelencia técnica que permitieron rescatar al circo de su deterioro y rescatar el espíritu de espectáculo inclusivo por excelencia, innovador, itinerante, embajador del arte y la cultura. (Información de presentación del Proyecto Oficial Polo Circo, disponible en la página oficial de Cultura del GCBA en 2009).

En el blog de la cooperativa apareció una respuesta que criticaba la preponderancia de artistas extranjeros en detrimento de los locales:

¿Qué nos vienen a dar clases de originalidad y de historia? ¿A nosotros? Nosotros conocemos muy bien la originalísima historia del circo urbano en Buenos Aires y hemos dado sobradas muestras de creatividad al tener que inventar y reinventar permanentemente formas de trabajo y de organización para enfrentar el mundo devastado por las privatizaciones. (...) Tenemos mucho para contar y aportar, de hecho lo venimos haciendo sin necesidad de festivales internacionales de los que tendríamos que ser anfitriones, no excluidos espectadores. (...) Entonces si van a hacer un festival internacional de circo en Parque Patricios, peguen un chiflido que con ese mismo

presupuesto nosotros (...) hacemos maravillas durante todo el año. (Información publicada en el blog de la Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi, 2009).

Entre rumores y enojos que caracterizaron los meses transcurridos desde el lanzamiento del Programa (marzo) a la realización del I Festival (junio) la mayor parte de los grupos de artistas y escuelas, no realizaron demasiadas acciones para exigir algún tipo de cambio en el contenido del proyecto oficial. Se hicieron algunos encuentros en el galpón de los Trivenchi para “resistir el desalojo”, que finalmente no fue llevado a cabo. Una de las escuelas locales (Redes, Club de Circo) participó de la programación del I Festival y algunos artistas individuales fueron seleccionados para su participación en la gala de cierre del mismo.

Una vez comenzado el evento, la mencionada preponderancia de artistas extranjeros, sobre todo franceses (de los 11 espectáculos internacionales, uno era español, otro de Brasil y otro de Israel, el resto de Francia) generó más descontento en el campo local. Asimismo, la gran participación de alumnos de las escuelas y centros de formación vinculados a la directora del Programa oficial, instaban a pensar en cierto favoritismo para la selección de los protagonistas del Festival. Veremos más adelante que este ha sido uno de los ámbitos de mayor crítica hacia la gestión del Programa oficial.

La Cooperativa Trivenchi organizó una protesta a realizarse durante el Festival a la que adhirieron algunas escuelas y espacios culturales. En la misma, que se hizo en la puerta del establecimiento de Polo Circo el día de su inauguración, se repartieron volantes que caracterizaban al proyecto como:

“Facho Circo: un golpe a la cultura popular” [donde se planteaban argumentos como los siguientes]: “Desde hace varios años el circo ha adquirido un lugar importante dentro de la cultura popular de la ciudad (...) numerosas agrupaciones independientes desarrollaron vínculos donde no había. (...) Hoy viene un gobierno como el de Mauricio Macri a querer decirnos cómo se hace esto, a ignorar el trabajo ya hecho, negando la verdadera cultura de la ciudad e imponiendo una forma” (Fragmentos del folleto repartido en la Protesta ante el Polo Circo realizada el 3 julio 2009).

La idea que se fue instalando a partir del I Festival fue que la política gubernamental, al fomentar un evento mayoritariamente extranjero, estaba ignorando a los artistas locales. Una de las críticas más importantes que recibió la propuesta oficial, luego del I Festival, de parte de un sector importante del campo artístico local fue la de no incorporar a la mayoría de los protagonistas más

reconocidos y con más trayectoria de la escena local. La propuesta oficial no solo no contempló la participación activa de ciertos protagonistas centrales en su diseño sino que el evento de lanzamiento de la misma, que se suponía involucraría la promoción del arte circense local, contó con notorias ausencias. Por un lado, muchos de los artistas más renombrados del estilo de Circo Callejero, durante la época en que se llevó a cabo el Festival, se encontraban realizando temporada en el verano europeo. Otros, ya tenían compromisos previos al lanzamiento de la propuesta oficial. Recordando que la misma fue tan repentina, muchas compañías locales no podían presentarse en las fechas propuestas. Algunos artistas destacados en el campo simplemente no fueron seleccionados.

La argumentación de la directora artística del Festival y del Programa en general, que justificaba la no inclusión de diversas compañías locales, se basó en la escasez de tiempo y recursos humanos para el armado de la propuesta oficial. En una entrevista realizada luego de finalizado el I Festival planteaba lo siguiente:

No se acercó mucha gente y tampoco yo tenía el tiempo en esta edición del festival para llamar a todo el mundo, porque viste cómo son las cosas en la Argentina... si no lo hacemos ahora no lo hacemos más, si no se compra la carpa ahora, no va a haber guita el año que viene. Pero es un camino que recién empieza. (...) Creo que es un espacio que está, que por primera vez está. Que lo podemos ayudar a que crezca o que lo podemos destruir porque no es exactamente como yo quiero o no estoy incorporado como me hubiera gustado” (Entrevista Gabriela Ricardes, 21 agosto 2009).

Consideramos que los conflictos desatados a partir de la intervención estatal sintetizan de manera interesante varios disensos que se generaron alrededor de la política oficial. La narrativa citada nos permite visualizar el modo en que se conceptualiza el diseño y la concreción de políticas de Estado. Frecuentemente, debido a requisitos de la gestión estatal –tiempos, presupuesto, burocracia– solemos enfrentarnos a ciertas contradicciones entre la intención de generar políticas culturales democráticas mientras se atribuye su diseño a algunos especialistas que seleccionarán e identificarán las prácticas culturales dignas de recibir atención estatal (Chauí, 1985). Muchas veces estas situaciones inhabilitan la participación de algunos sectores del campo artístico particular que será promocionado desde el Estado. Algo de esto sucedió con el caso que estamos analizando; la convocatoria al Festival fue abierta pero no hubo una conformación de, por ejemplo, un jurado representativo del campo artístico local ni se promocionó la participación de los artistas en la toma de decisiones, o sea, en el diseño mismo de la política cultural. Situación que, según los responsables del

diseño del proyecto oficial, se debió mayormente al escaso tiempo con el que se contó para la ejecución de la propuesta que no permitió consensuar estrategias y mecanismos de participación más horizontales, a lo que se sumó la negativa de muchos sectores del campo a participar en un proyecto lanzado por una gestión gubernamental tan cuestionada.

Cabe destacar que un sector importante del campo circense local no solo mantuvo una postura crítica frente a la política oficial por su asociación con un gobierno cuestionado. Se sumó a ello la histórica adscripción identitaria anclada en un discurso trasgresor que valoró la independencia, la autonomía, la autogestión, identificación desde la cual se deslegitimaba la alianza con el Estado. Asimismo, dicha identificación consolidó cierto individualismo en la práctica que llevó a la inexistencia de organizaciones colectivas, al estilo de gremios o asociaciones representativas de las lógicas y demandas de los artistas. Esta situación se tradujo en la inexistencia de grupos organizados de presión que puedan o hasta quieran demandar al Estado para ser parte de su política cultural. De hecho, esto fue algo de lo que sucedió a partir del lanzamiento del Programa oficial. Hubo rechazos, enojos, pero poca participación y organización en función de lograr representatividad en la política pública.

Ahora bien, las críticas al proyecto oficial también exponen el conflicto que se genera entre lógicas disímiles de producción de la práctica. De este modo se enfrenta una lógica artística particular, que por lo que fuimos desarrollando en este libro se gestó de manera independiente, en los márgenes de los circuitos oficiales y de manera completamente informal, y una lógica estatal que apunta a una modalidad más profesional exigiendo ciertos requisitos formales. En la entrevista ya citada con la directora y gestora del proyecto oficial surgieron comentarios en relación a las dificultades con las que se enfrentó en este intento de unir un sector tan ampliamente informal y en sus palabras “anárquico” como lo es el del circo, con una política de Estado que se implementó en una gestión tan cuestionada. Por ejemplo, la directora de Polo Circo comentó que dentro del eje de documentación, se intentó registrar la gran cantidad de espacios culturales dedicados a las artes circenses que existen en la ciudad a través del llenado de una ficha con el propósito de generar una base de datos, pero gran parte de los artistas se negaron a brindar esa información. Claramente, dentro de una gestión que había comenzado intentando el cierre de talleres del PCB por supuestas irregularidades en su funcionamiento, lanzando órdenes de desalojo a espacios culturales reconocidos en el campo artístico (entre otras acciones interpretadas en el campo como “restrictivas” de la actividad artística local), gran parte de los artistas se negaron a censarse. Pero por otra parte, sin la posibilidad de relevar las actividades existentes se torna complejo generar una política representativa. La directora del proyecto comentó al respecto:

Al principio me enojé mucho porque el Polo Circo ni había empezado y ya estaban llamando en un blog para protestar en contra. Después entendí que genera desconfianza, resquemor... Y encima en el gobierno de Macri. (...) Yo le presenté proyectos en relación al circo a Gustavo López, a Silvia Fajre, a Telerman...¹² Por eso creo que gran parte del quilombo pasa por esto también, porque si hubiera pasado en la gestión de Telerman no sé si se daba tanta crítica. (Entrevista Ricardes, 21 agosto 2009).

Al interior de la formación cultural circense se evaluaba como paradójico el interés del Ministerio de Cultura por un arte “popular” que conllevaba tantos años de desvalorización. No obstante, la narrativa citada evidencia los intentos que ya se venían realizando desde algunos sectores de la formación demandando a las agencias estatales la elaboración de políticas de promoción de las artes circenses. Por otra parte, se presentaba la situación coyuntural del arte circense como una de las pocas actividades artísticas de la ciudad sin una política de promoción integral que lo atendiera. Por lo tanto, un nuevo gobierno buscando una marca de gestión en materia cultural encontraba a este sector como uno de los largamente postergados, además de presentarse hacía años como una oferta cultural fortalecida y en crecimiento en la ciudad. Asimismo, de acuerdo con una tendencia global de inserción de estas artes en mercados altamente rentables, se presentaba como un área vacante para promover a la cultura como motor de desarrollo de una zona periférica y postergada del sur de la Ciudad de Buenos Aires. Proponemos a continuación analizar el discurso de las autoridades gubernamentales en relación al lanzamiento y los propósitos del Proyecto oficial.

2.2. El recurso de la cultura en el discurso oficial: el circo como herramienta de inclusión social y desarrollo urbano

Sostenemos que es necesario hacer ciertas distinciones entre los distintos agentes que utilizan el “recurso de la cultura” (Yúdice, 2002a). Frecuentemente en estos usos y apropiaciones se condensan intereses disímiles y formas diferenciales de entender a la misma. Por un lado, las instituciones políticas pueden utilizar la “promoción de la cultura” como recurso expeditivo en su búsqueda de rédito político o en las estrategias de apaciguamiento de problemas sociales. Por otro, se erige una situación diferencial cuando grupos de la sociedad civil, por ejemplo los artistas con los que hemos trabajado, utilizan la cultura como herramienta para legitimar sus prácticas y así obtener más recursos económicos y simbólicos, o bien como medio para intervenir proyectando cambios en la sociedad. Entonces, en este acápite proponemos revisar el modo en que se apeló al recurso de la cultura en el discurso de las autoridades gubernamentales porteñas en relación al proyecto de política cultural oficial Polo Circo. Asimismo, mostraremos cómo estos discursos

han sido una de las fuentes disparadoras de conflictos al interior de la formación cultural, fortaleciendo el rechazo a la “apropiación” oficial de los saberes y prácticas con los que dicha formación se identificaba.

El proyecto estatal fue anunciado por las autoridades de gobierno como herramienta para fomentar la inclusión de sectores postergados, justificando de este modo la ubicación del Polo Circo en un barrio periférico del sur de la ciudad.

Citamos algunas frases del jefe de Gobierno porteño con las que se lanzó el proyecto:

El arte del circo puede convertirse en una alternativa profesional y además cumple con el compromiso de promover la cultura en nuestros barrios y especialmente en el sur de la ciudad. (...) Queremos que las cosas de calidad estén en todos los lugares de Buenos Aires. (...) Este es un trabajo innovador que abre otro capítulo y una nueva posibilidad para que nuestra juventud pueda desarrollarse, ponerle pasión a una nueva actividad y vincularse con la sociedad y el mundo.(Nota periodística-Agencia Comunas, 23 marzo 2009).

O como sostuvo el ministro de Cultura de la ciudad: “Esto tiene que ver fundamentalmente con la búsqueda continua de vanguardia y excelencia y, además, con entender la cultura como herramienta de inclusión”. (Nota periodística-adn.es/Cultura, 20 marzo 2009).

En las palabras de las autoridades gubernamentales, el circo se presentó como una posibilidad de encontrar en la cultura una herramienta para el desarrollo de un territorio, la zona sur de la ciudad, que suele ser representada como zona de inseguridad, de exclusión, de hostilidad y de escaso acceso a la cultura. Partiendo de una noción de política pública como herramienta que suele responder a “cuestiones socialmente problematizadas” (Oszlak-O’Donnell, op.cit.), en la gestión gubernamental porteña analizada se ha apostado fuertemente a la construcción del “sur de la ciudad de Buenos Aires” como “problema”. Con la colaboración de los medios masivos de comunicación, el sur de la ciudad aparece como sector postergado en su desarrollo, por lo tanto, territorio fértil para el crecimiento de la delincuencia generalmente adjudicada a los jóvenes de sectores precarizados.¹³

Nuevamente las palabras del ministro de Cultura, Hernán Lombardi: “Un vecino, un barrio, una ciudad, pueden sentir la influencia de un proyecto público que cambia hostilidad por hospitalidad, inseguridad por pertenencia, exclusión por inclusión y confirmar así, que en la pista de circo como en la vida, una nueva realidad es posible”. (fragmentos extraídos del Programa oficial del II Festival Internacional de Circo de Buenos Aires-Polo Circo).

Entonces, un proyecto que se propone llevar “entretenimiento, cultura y desarrollo” a una zona tan hostil como el sur de la ciudad, se presenta como una posible solución a estas problemáticas sociales.¹⁴ Estos discursos presentan a “la zona sur de la ciudad” como un territorio vacío de cultura, al que hay que llevarle un proyecto como Polo Circo. Citamos al jefe de Gobierno porteño Mauricio Macri:

Polo Circo es una muestra de nuestro compromiso, no solo con un arte tan rico y tan dinámico como es el circo, sino también con los chicos y con los vecinos del sur de nuestra ciudad. Llevar entretenimiento y cultura a cada rincón de Buenos Aires es uno de los grandes desafíos que nos hemos propuesto. Llegar a todos los barrios, acercar a los vecinos espectáculos, expresiones artísticas, actividades deportivas y eventos culturales. (...) Buenos Aires Polo Circo **brilla hoy en el sur de la Ciudad, como un faro que vigoriza una zona que había sido olvidada y relegada** durante mucho tiempo. Es un espacio que funciona no solo para el entretenimiento, sino además para la formación y perfeccionamiento de nuestros jóvenes. (Fragmento de presentación de Mauricio Macri en programa del II Festival Internacional –nuestro resaltado–).

Los discursos gubernamentales que rodearon la promoción de la política oficial invisibilizaron la trayectoria de muchos artistas que tienen larga historia en la actividad circense en esa zona de la ciudad. Si tuviéramos que mapear la misma en busca de espacios de encuentro, reproducción y circulación de las artes circenses, esta zona de la ciudad es una de las más antiguas. Existen escuelas y centros culturales en los alrededores del predio donde se instaló Polo Circo que cuentan con más de diez años de trayectoria.¹⁵ Al utilizar frases como las citadas, que presentan al proyecto oficial como “la herramienta” para “llevar cultura” a donde no habría, para “vigorizar una zona olvidada”, para cambiar la “hostilidad, inseguridad y exclusión” que caracterizan la zona, las autoridades gubernamentales negaron las trayectorias de decenas de iniciativas autogestivas y hasta de programas dependientes del propio Ministerio de Cultura de la Ciudad que actúan en la zona.

Cabe destacar que estos discursos se articulan sobre una base de realidad en tanto, aún cuando existan diversos espacios culturales de arraigo y trayectoria en la zona, la oferta cultural de la misma se encuentra altamente precarizada al igual que otros importantes aspectos. La zona sur de la ciudad ha sido postergada y se encuentra precarizada en lo económico, en salud, en educación, en vivienda. La cuota de realidad en la que encuentran anclaje estos discursos complejiza la interpretación de los mismos.

La apelación desde el discurso gubernamental al “circo” como la herramienta para el desarrollo se conjugó con la idea de fomentar la “inclusión” social de jóvenes “vulnerables” que, como se habían encargado de mostrar los medios masivos de comunicación, abundarían en esta zona de la ciudad. Sin desmerecer o rechazar este tipo de políticas que intentan no solo fomentar la cultura sino también convertirla en una vía de crecimiento¹⁶ en general estas políticas de promoción cultural oscurecen las condiciones estructurales de reproducción de la vulnerabilidad. En estos discursos se desdibujan las condiciones políticas y económicas que subalternizan a esos grupos sociales y a esos territorios, y en los mismos la cultura se presenta como herramienta para cubrir falencias estructurales (Infantino-Raggio, op.cit.).

Ciertas tendencias de políticas de promoción cultural, conjugan históricas prácticas y reivindicaciones de movimientos sociales y colectivos artísticos¹⁷ con lo que algunos autores denominan “gestión del riesgo social” (Murillo, op.cit.) en manos de poderes constituidos. El discurso de las autoridades gubernamentales para fomentar el proyecto oficial de promoción de las artes circenses en la ciudad incorporó la idea de “inclusión social” de jóvenes vulnerables a partir de la cultura, con una soterrada intencionalidad de gestionar el “riesgo social”. La idea que se evidenciaba en los discursos de las autoridades gubernamentales al momento de lanzamiento del proyecto era la intencionalidad de “transformar un barrio riesgoso”. En palabras del ministro de Cultura previas al lanzamiento del I Festival: “Si esto nos sale bien, transformamos el barrio. Es un barrio de paco... si lo conseguimos va a estar buenísimo” (apreciación de Lombardi, publicada en el blog informal del GCBA “Aire y Luz”).

Más allá de la simplificación que parecen impulsar los discursos del jefe de Gobierno y el ministro de Cultura porteños, en tanto el circo se presenta como una solución a problemáticas sociales, económicas y políticas que abarcan infinidad de complejidades, lo que generó amplio rechazo en sectores del campo circense local fue justamente la apropiación de un discurso que venía identificando a la formación cultural. Como fuimos problematizando, la formación cultural circense estuvo identificada en un principio con la idea de democratizar el acceso al arte a través de la práctica callejera, en sectores que de otro modo no lograrían dicho derecho cultural recuperando y resignificando un arte popular deslegitimado desde las jerarquizaciones valorativas hegemónicas. Más tarde, diversos colectivos artísticos fueron desarrollando acciones que se proponían intervenir sociopolíticamente a través del arte para fomentar “la transformación social”, en tanto promover el acceso al consumo pero también a la producción cultural en sectores vulnerabilizados. Algunos grupos, como Circo Social del Sur, desarrollaron estrategias de intervención a través del arte

circense, que se proponen garantizar también la formación profesional de jóvenes de sectores precarizados, que, acompañados por la organización, se niegan a ocupar los nichos laborales a los que estarían destinados por su procedencia social y apuestan a otras opciones de trabajo, como por ejemplo, el trabajo artístico (Infantino, 2008a; 2011b).

La complejidad de este tipo de estrategias de intervención socio-política, que como muestran las trayectorias de los grupos, demandan grandes esfuerzos individuales e institucionales, parecían no estar registradas en los discursos gubernamentales ni tampoco en los lineamientos de la promocionada política oficial. ¿Cómo se fomentaría la “inclusión”? ¿Cómo se vigorizaría la zona? ¿Cuáles eran las estrategias para transformar “un barrio de paco”? Los artistas y trabajadores que intervienen desde el arte en sectores desfavorecidos saben que “fomentar la inclusión social” no es una tarea sencilla, que demanda la conjunción de diversas dimensiones sobre las que intervenir (salud, alimentación, familia, condiciones laborales y de vivienda, etcétera). De hecho, varios de los colectivos artísticos que trabajan en estas líneas no hablan de “inclusión”, sino más bien de “transformación social a través del arte”.¹⁸

Por lo tanto, lo que se evaluaba frente a los discursos gubernamentales desde algunos de estos grupos era una utilización por parte de las autoridades de un discurso inclusivo que, además, se apropiaba de conceptos y estrategias de trabajo sin convocar a los artistas y trabajadores que venían llevándolas a cabo en el territorio, sin una verdadera intencionalidad de promover dicha inclusión. Se apreciaba que las verdaderas intenciones de las autoridades gubernamentales estaban dirigidas a otros propósitos: distribuir arte de buena calidad en un megaevento (que, en el caso del circo había que traerlo de Francia o Canadá), llegando a los “buenos vecinos” del sur de la ciudad y obteniendo el rédito político que implicaría generar una política pública “novedosa y vanguardista”, atendiendo a uno de los géneros artísticos más postergados en cuanto estrategias de promoción estatal.

La problematización que realizamos de los discursos oficiales deja entrever, desde nuestro criterio, algunas cuestiones fundamentales. Lo que nos muestra el caso específico que estamos estudiando, son “usos diferenciales” del concepto de cultura. Susan Wright (1998) alerta acerca de la necesidad de distinguir dichos usos en los casos empíricos, dando cuenta de que “la cultura” puede usarse con consecuencias disímiles de acuerdo a quién tenga el poder de definirla y con qué fines. No obstante ello, las diferencias entre unos usos y otros muchas veces se encuentran borronadas, los sentidos se entrecruzan, se solapan.

La “apropiación” del recurso de la cultura desde el discurso oficial se asienta en reivindicar formas de intervención sociopolítica desde el arte, con las que se

identificaba gran parte de la formación cultural. Asimismo, este tipo de estrategias venían siendo promocionadas desde organismos internacionales de diversa índole. Según el prisma desde el cual analicemos la cuestión, estas intervenciones sociopolíticas desde el arte pueden ser llevadas a cabo con el objeto de transformar las desigualdades sociales o de “gestionarlas”. De hecho, por momentos resultan innegables las reminiscencias de algunas de estas estrategias con el clásico modelo de promoción del “uso adecuado del tiempo libre” que marcó la tendencia mundial de políticas juveniles desde los años 1950, focalizado en actividades físicas deportivas. Las políticas más recientes de fomento de la cultura (sobre todo de “artes populares” como circo, murga, rock, hip-hop) como elemento de inclusión social o recurso ante la vulnerabilidad de los jóvenes de los sectores populares, articulan de manera compleja dichas tendencias. Sin embargo, los colectivos artísticos que se identifican y asientan sus estrategias de intervención sociopolítica a través del arte, frecuentemente disputan los lineamientos hegemónicos articulando, a su vez, los mismos discursos. Planteábamos con anterioridad que una estrategia válida para problematizar estas temáticas se asentaba en pensar al concepto de “agencia” retomando una concepción dialógica y polifónica del mismo. El discurso siempre se nutre y reapropia de otros discursos. Así, los grupos retoman voces ajenas, articulando una multiplicidad de conceptos mediante los cuales negocian y disputan sus acciones.

2.3. La continuidad de la política cultural oficial: las negociaciones en el segundo y tercer festival

Si se analiza la estrategia de la dirección artística y coordinadora de la política oficial Polo Circo, se evidencia el propósito central del proyecto que, desde su inicio, fue legitimar las artes circenses en la ciudad de un modo similar en que las mismas se encuentran legitimadas en otros países considerados pioneros en este rumbo, como Francia y Canadá. De hecho, al generar eventos de gran escala y visibilidad,¹⁹ trayendo a las mejores compañías circenses a nivel mundial, según los artistas locales, lo que se ha intentado es modificar las condiciones de circulación características del arte circense en Buenos Aires. Como mostramos en los capítulos anteriores, durante las más de dos décadas de su desarrollo, los ámbitos de producción y reproducción de estas artes fueron los espacios callejeros y espacios alternativos o *under*, a los que acude un público reducido. Vimos cómo en el segundo lustro de los años 2000 algunas compañías locales reconocidas fueron accediendo a espacios culturales más consagrados en la ciudad. No obstante, aún transitando un claro proceso de mayor legitimación, evidenciamos que las artes circenses continuaban, en líneas generales, ocupando espacios desprestigiados de cultura. Entonces, lo que evidencia el análisis es que desde la dirección de la política oficial se apuesta a

la modificación de los espacios de circulación de estas artes. Al ofertar un megaevento al estilo de lo que el público porteño está acostumbrado para otras artes, se espera posicionar al circo como un arte legítimo en la ciudad.

García Canclini (1987) en su clasificación de tendencias en las políticas culturales, describe como “democratización cultural”, a la distribución de la cultura atacando la desigualdad de acceso a los bienes culturales, pero no a las formas de producción de los mismos. Los megaeventos al estilo de los festivales masivos con los que cuenta la ciudad de Buenos Aires para distintas ramas artísticas, aunque tengan más objetivos y efectos, suelen ser ubicados dentro de este tipo de tendencia: modifican la circulación de los bienes culturales, garantizando un acceso masivo y por ende democrático a los mismos. No obstante, no garantizan aquello que García Canclini denomina “democracia participativa”, esto es, la generación de políticas culturales que involucren y promuevan la participación popular en la producción cultural (García Canclini, op.cit.). Desde los sectores del campo artístico que critican al proyecto oficial, se evalúa como improbable que el Programa Polo Circo promueva la participación popular y espacios para la producción cultural, dentro de la gestión oficial actual signada por recortes a espacios públicos considerados populares.

Aquí se evidencian cuestiones relativas a cómo suelen comprenderse y realizarse las acciones estatales. Frecuentemente, suelen involucrar poca horizontalidad por lo que desde una gestión de gobierno, en ciertas ocasiones, se convoca a algún representante del campo artístico pero no suele brindarse espacio para gestar políticas participativas. De hecho, esto es algo de lo sucedido en el caso que estamos analizando: un gobierno local procura generar un megaevento realizando un festival internacional que genere visibilidad y rédito político, mostrando las tendencias más vanguardistas del circo. Para esto se convoca a una representante del campo artístico local que negocia con el Estado los lineamientos que la política oficial debiera tener. Según la directora de Polo Circo: “Ellos me llamaron solo para hacer el festival. Y nosotros logramos tener además del festival, las carpas de circo montadas durante todo el año, líneas de ayuda a la creación, talleres y espectáculos durante el año. Eso costó muchísimo porque solo querían el festival una vez al año” (Entrevista Gabriela Ricardes, agosto 2009).

Si bien es cierto que el proyecto oficial, gracias a la disputa que planteó la directora y creadora del proyecto, logró más líneas de acción que se apartarían de la idea distribucionista de cultura promoviendo espacios para la participación de los grupos locales, continúa habiendo casi nula horizontalidad en el plano de la toma de decisiones. De este modo, la responsabilidad y autoridad en el diseño de la política pública recae sobre individualidades (como en este caso en la directora del Programa oficial, única responsable de la toma de decisiones sobre el mismo y

única contratada de modo permanente por dicho Programa) que seleccionarán la línea que consideran pertinente para la política pública.

Mencionamos que gran parte de la crítica al proyecto oficial en su lanzamiento se debió a la falta de participación de artistas locales. De hecho, el I Festival se realizó en junio de 2009, fecha en la que la mayoría de los representantes del estilo callejero de circo se encontraba realizando temporadas de trabajo en Europa. El II y III Festival modificó su fecha de realización para abril. En estas ediciones se dieron más instancias de interlocución entre artistas reconocidos de la escena local y el Programa oficial. En los subsiguientes Festivales participaron espectáculos a cargo de La Arena, la compañía de Gerardo Hochman y de la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, organización que, por realizar encuentros anuales desde 1996 y nuclear al campo circense local, tiene gran representatividad, sobre todo del estilo de circo callejero en el país.

El cambio de estrategia desde la dirección artística del Festival, incorporando reconocidas compañías y artistas locales subsanó, en parte, las críticas iniciales a la política oficial.²⁰ No obstante, por ejemplo, en algunos sectores del campo la participación de los artistas de la Convención fue criticada. Subyace una evaluación desaprobatoria hacia los representantes de estos encuentros, que, luego de años manteniendo una postura que valoró la “independencia” y “autogestión” en el modo de organización de los mismos, deciden ser parte de un evento proveniente de la política oficial. De hecho, esto es algo que apareció en varias entrevistas que evaluaron críticamente la participación de estos artistas en el proyecto de política oficial. Comparto una de ellas:

A mí no me pasa nada con el Polo Circo, nada... Me parece genial que exista. Pero me parece un absurdo en este contexto. (...) Nunca fui, pero vi cómo ha cambiado ideologías. De decir que se está en contra a decir: “Bueno, voy a actuar al Polo Circo”. Y yo digo: Pero cómo? (...) Y me pasó un montón esto. Me pasó de punks enajenados trabajando en la tele y (...) decir: “No la puedo creer, este pibe que era re punk, que laburaba en la calle y que era ultracontestatario haciendo crystal vestido de angelito [refiriéndose a una técnica de malabares realizada con pelotas transparentes que simulan ser de cristal]”. Bueno, con el Polo Circo me pasó lo mismo. No sé... la Convención hizo una variedad en el Polo Circo y decís: ¿Qué pasó? ¿Qué pasó? A mí me pregunto: ¿Dónde estamos? (...) No sé si la Convención necesitaba hacer una variedad en el Polo Circo con lo que eso significa... (Fragmento de entrevista a un artista circense, 26 junio 2010).

La narrativa citada vuelve a estar atravesada por lo que en el capítulo anterior problematizamos como una “estructura de pensamiento” que caracteriza al campo artístico: la distinción entre los que “resisten” y los que “se venden” (Carvalho, op.cit.). Cabe destacar que esta diferencia no es tajante al tiempo que es fluctuante. Algunos artistas por momentos resisten y en otras situaciones cambian sus estrategias. El colocar al “otro” como “vendido” se relaciona con la disputa sobre la legitimidad de la identidad artística circense. En estos discursos también se perciben disputas por espacios de reconocimientos y recursos simbólicos y materiales.

Desde un sector del campo la participación de los artistas agrupados por la Convención en el Festival oficial fue evaluada de modo negativo. No obstante, para los responsables de estos encuentros se evalúa como una estrategia válida continuar manteniendo un espacio de autonomía como lo es la Convención Argentina, y participar en un megaevento como el Festival Internacional Polo Circo. El payaso Chacovachi, director de las Convenciones y protagonista de espectáculos tanto en el II como en el III Festival Internacional lo planteaba con las siguientes palabras:

Para mí los espacios hay que pelearlos desde adentro. Yo recibí un montón de críticas por participar en el Polo Circo. Y la verdad es que no estoy de acuerdo. Tampoco estuve de acuerdo en hacer una protesta en la puerta del lugar porque ahí estaban actuando artistas, que te pueden gustar o no gustar, pero que son artistas y merecen respeto. Para mí ocupar ese espacio, o sea, que la Convención esté presente en el Festival Internacional mostrando un estilo nuestro de hacer circo era fundamental. (Chacovachi, charla octubre 2010).

De este modo, los responsables de la Convención, aún pudiendo no coincidir con la línea político-ideológica de la actual gestión gubernamental, valoran la importancia de ocupar un espacio en la política oficial. Mientras tanto, desde la reciente fundación que han creado (Fundación Humor y Circo Argentino para el Mundo) se proponen: “Promover el humor, las artes circenses y los espectáculos de calle, [garantizando que] cada vez más personas que nunca podrían acceder a un teatro, puedan presenciar un excelente espectáculo ‘a la gorra’ en una plaza con la herramienta del humor y la risa” (Fundamentación de la Fundación). Desde sus responsables no existiría una contradicción ideológica entre la participación en el Festival oficial y una postura política-ideológica que continúa luchando por generar espacios “populares” y “alternativos” a los megaeventos propuestos por la gestión gubernamental actual. Otra de las líneas fundamentales de rechazo a la política oficial desde algunos sectores del campo, que persistió luego del lanzamiento de la misma, se relaciona con una noción de “incompatibilidad” entre el gasto público en un megaevento y la desinversión en otros sectores públicos

del ámbito cultural. Citamos la apreciación de un artista en una entrevista realizada luego de la segunda edición del Festival Internacional:

A mí me parece genial que venga una compañía de Francia que está buenísima (...) pero mientras, miro el Centro Cultural del Sur²¹ que tiene la sala cerrada, (...) [nadie] recibe subvenciones, ningún cirquero ganó un centavo por nada, ni para arreglar una lona (...) [en este contexto] a mí me parece una locura que exista el Polo Circo. A ver, no me parece una locura que exista el Polo Circo, me parece una locura que exista todo lo demás. Es como... si tenés un plasma en tu casa y más o menos tenés que tener una heladera que enfríe. No podés tener un plasma y no tener heladera. Entonces tenés que arreglar las cosas básicas. Que primero funcione el circo acá, para que eso tenga más efecto también” (Entrevista a artista circense, 26 junio 2010).

Centro Cultural dependiente del GCBA que funciona en un edificio histórico. Por falta de presupuesto para el mantenimiento del inmueble, al momento de la realización de esta entrevista una de sus salas principales se encontraba clausurada por sus malas condiciones edilicias.

El artista citado intenta alejarse lo más posible de la política oficial porteña, porque la interpreta como una política que impulsa ciertas selecciones mientras recorta presupuesto hacia lo que considera espacios representativos del arte circense en la ciudad. Desde una postura ideológica que piensa al arte circense callejero como transgresor por ocupar los espacios públicos, aquellos espacios donde el arte no llegaba, y por ende pensarlo como popular, muestra un amplio rechazo frente a las características del proyecto oficial.

La crítica desde un sector importante del campo artístico circense suele dirigirse a evaluar negativamente el gasto excesivo de dinero público en el megaevento, en lugar de distribuir ese dinero en el arreglo y mantenimiento de los espacios ya existentes o, por ejemplo, en una línea de subsidios a pequeños grupos locales.

Con el dinero que se gastaron en traer semejantes compañías de Francia podrían haber creado una línea de subsidios para los grupos de circo de la ciudad. Yo creo que con \$15.000 un grupo de circo callejero podría mejorar su sonido, su vestuario... Le das el subsidio a 100 grupos que pueden hacer todo el año sus espectáculos en cada plaza de la ciudad y gastás menos de lo que se gastó. (Entrevista a artista circense callejero, 10 agosto 2010).

La narrativa citada permite entrever los sentidos disputados acerca de las selecciones realizadas desde un ámbito de toma de decisiones, como lo es la

dirección del Festival, al mismo tiempo inmersa en una gestión gubernamental que pretende darle cierta tendencia a la política cultural de su gestión. La decisión de llevar a cabo un programa oficial que invierta importantes sumas de dinero en un megaevento con compañías de circo prestigiosas parece oponerse a las conceptualizaciones que pretenden una apuesta más popular y democratizadora, llevando cientos de espectáculos callejeros a las plazas porteñas.

Hemos analizado a lo largo de este libro cómo las nociones de “democratización” del arte y de “arte popular” han atravesado a la formación cultural desde sus inicios. Las diferentes referencias de sentido atribuidas a cada uno de estos conceptos enmarcan la disputa por la definición de la política pública. Para la directora del Programa oficial de fomento de las artes circenses en Buenos Aires, la direccionalidad que va tomando año a año el Programa oficial, cubre los requisitos de democratización y popularización. En el II y III Festival han visitado el país las compañías de circo más prestigiosas a nivel internacional, y estos espectáculos fueron gratuitos o con entradas a precios accesibles. Traer espectáculos de calidad para que los pueda disfrutar un público masivo en el marco de una política pública es comprendido por la dirección del Festival y por un sector del campo artístico circense como un gran paso hacia la democratización y popularización, así como un aporte para promover la revalorización del género artístico en el país. Mientras en otro sector del campo los contenidos de esa pretendida democratización son inaceptables si no se generan espacios de promoción artística para los grupos locales. La idea de tener “100 buenos espectáculos callejeros en cada plaza pública durante todo el año” entra en tensión con la tendencia del Programa oficial a centralizar la exhibición de espectáculos artísticos en el megaevento anual.

Cabe destacar que estamos planteando posiciones contrapuestas para mostrar los extremos entre los que circulan los posicionamientos de los diversos grupos artísticos porteños. Entre la idea de democratizar el acceso al arte circense y promover canales para su promoción y puesta en valor a través de un megaevento o a través de espectáculos en cada plaza pública, hay muchas posiciones intermedias.²² La disputa que caracteriza al campo acerca de qué es popular y que no lo es vuelve a escenificarse en la crítica al proyecto oficial. Cuando se esgrime que la popularidad pasa por ser transgresor, contestatario y crítico actuando en una plaza pública, no se evalúa de la misma manera congregarse en un Festival, por ejemplo, a grupos franceses que presentan un estilo particular de Nuevo Circo que se considera alejado de dicha cualidad. En cambio, cuando se piensa en la posibilidad de popularizar el acceso a espectáculos de gran calidad, desde un programa de política pública, en un contexto de modernas y bellas carpas de circo, se apela a un sentido diferencial de lo popular.

Más allá de la contienda en cuanto a qué estilos artísticos se promocionan y seleccionan desde la política oficial, lo que el proceso de intervención estatal fue instituyendo fue una disputa al interior del campo por apropiarse de recursos materiales y simbólicos para legitimar el arte circense en la ciudad. Se puede observar aquí cómo el terreno de las políticas culturales acarrea, además de relaciones de poder, una disputa por instaurar nociones acerca de qué es “la cultura”. En definitiva, cuáles son las manifestaciones y actividades culturales que merecen ser consideradas como “cultura”, o sea, cuáles serán seleccionadas por los expertos que legislan, regulan y administran a las mismas (Rabossi, 1997).

Planteamos que las políticas culturales son un campo de negociaciones y, si bien cabe destacar que los poderes constituidos cuentan con mayores porciones de poder y recursos para imponer qué se selecciona, resulta central destacar cómo esas selecciones se disputan. Analizaremos las estrategias de algunos colectivos de artistas, que, a partir de la intervención estatal en el campo artístico local, generaron líneas divergentes para financiar y promover las prácticas artísticas.

2.3.1. ¿Hasta dónde y con quiénes se negocia?

Hemos planteado que gran parte de los artistas que se habían acercado a las artes circenses en los años ‘80 y ‘90 con un discurso transgresor y crítico, pensando al arte como un derecho al que todos debían acceder y por ello democratizándolo a través del arte callejero, fueron encontrando otros modos de intervención en los últimos años. Han peleado el reconocimiento y la legitimación de estas artes desde estrategias diversas: ya sea colaborando con agencias estatales en la elaboración de políticas públicas, o bien intentando mantener autonomía buscando modos diversos de solventar las acciones culturales que realizan.

La intervención estatal en la promoción de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires y las contiendas desatadas por los modos de gestión de la política oficial, provocaron, entre otras cosas, que algunos grupos de artistas intenten alejarse de la política oficial porteña, buscando estrategias diversas para negociar con otros agentes la financiación y promoción de las prácticas artísticas.

Lo que se ha registrado en los últimos años en el campo artístico circense local fue una tendencia a evaluar distintivamente con quiénes se realizan acuerdos y frente a quiénes se mantiene distancia. En este sentido, qué concepciones de cultura se manejan desde las diferentes agencias estatales, se torna relevante. Algunos grupos de artistas comenzaron, por ejemplo, a realizar acuerdos con agencias estatales con las que consideran tener más afinidad. Y hasta se distinguen las líneas políticas disímiles al interior de una misma gestión gubernamental. Observemos estas afirmaciones a través de algunos casos.

Ya hemos desarrollado en el capítulo anterior cómo Circo Social del Sur decidió conformarse como asociación civil, luego de diversos conflictos con el GCBA por la falta de recursos para sostener la creación de una escuela de circo social. Cuando se preguntó a sus responsables el modo en que financiaban sus actividades mencionaron que trabajaban con la IAF (Interamerican Foundation), que es presentada en su página Web como “entidad independiente del gobierno de los Estados Unidos que otorga donaciones para programas de autoayuda innovadores, participativos y sostenibles, en América Latina y el Caribe”.²³ A esta financiación sumaban una local proveniente del Ministerio de Desarrollo Social del GCBA a través de un convenio como asociación civil con el Programa Adolescencia. Aquí brindan talleres de iniciación al circo, junto a otras propuestas artísticas, para más de 200 adolescentes. Además, mencionaron como un gran aporte para la organización, la posibilidad de promoción que ofrece la asociación que mantienen con el Cirque du Soleil como enlace local desde su primera visita en 2006. Estas son las fuentes de financiación y promoción que, como asociación civil, reconocieron en el año 2010.

No obstante, varios de sus integrantes a su vez son empleados desde hace años del GCBA como docentes no formales del Programa que actualmente se denomina Inclusión Cultural Arte con todos, dependiente de la Dirección General de Promoción Cultural del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien esta no es considerada una financiación recibida por la organización, cubre algunas de las acciones que los integrantes de la misma realizan.

Aquí se presenta un conflicto interesante en cuanto al límite de lo que la organización está dispuesta a negociar con el Estado local. Desde Circo Social del Sur distinguen entre el área de Desarrollo Social y la de Cultura del GCBA. Esta distinción proviene de la disputa por el galpón Escalando Altura, ubicado dentro de la villa 21-24 en Barracas, donde los artistas pertenecientes a la organización comenzaron sus acciones a mediados de los ‘90. Una de sus artistas planteaba: “El problema es que ellos [refiriéndose a los responsables del área de Cultura] piensan que el galpón es de Cultura y nosotros sostenemos que le pertenece a la comunidad. Aunque lo hayan construido desde el Gobierno es de la comunidad que lo ocupa y lo sostiene”. (entrevista a Vanesa, agosto 2010).

Desde la organización hay una escisión de sus trabajos como docentes no formales cuyos sueldos provienen del Ministerio de Cultura, y las acciones de Circo Social del Sur como Asociación Civil que puede promover convenios con distintos agentes financiadores, sean estos fundaciones internacionales como la IAF o el Cirque du Soleil, o áreas estatales locales como Desarrollo Social. Entonces, en esta coyuntura particular el área de Desarrollo Social, al manejarse desde un convenio con la asociación civil, conforma una instancia de negociación con el Estado local

que les permite mantener cierta autonomía. En sus palabras: “El Programa Adolescencia es un programa que tiene como uno de sus objetivos el fortalecimiento de las organizaciones de la sociedad civil. Uno también sabe que desde la gestión de [el jefe de Gobierno] Macri lo que se está haciendo es tercerizar el trabajo... pero por ahora no cooptan”. (Entrevista a Vanesa, agosto 2010).

Justamente el tipo de gestión asociada que les brinda el convenio con Desarrollo Social le permite a la organización trabajar junto al GCBA, pero manteniendo distancia de sus lineamientos político-ideológicos. Y así, conservando autonomía pueden distanciarse del proyecto oficial Polo Circo. En 2011 participaron en Tecnópolis²⁴ con dos espectáculos, uno de ellos *Salto* desarrollado por los jóvenes pertenecientes a la formación profesional que brindan como organización. Asimismo, llevaron adelante un convenio con la Municipalidad de Pehuajó junto a Crear Vale la Pena²⁵ para brindar un curso de capacitación y formación en circo social.

Más allá de las particularidades de las gestiones de Circo Social del Sur, una de las tendencias que se viene registrando en los últimos años, es la realización de espectáculos, talleres, cursos, encuentros y festivales en diversas localidades y provincias del país, en donde participan grupos de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires. Aquí se conjugan diversas cuestiones a tener en cuenta. Por un lado, la profesionalización y trayectoria de los grupos locales junto con la escasez de información que todavía existe en distintos puntos del país, en donde no se accede a espacios de formación en las artes circenses. Así, muchos grupos y artistas de la ciudad de Buenos Aires encuentran un modo de intervención que se condice con la característica identificación de la formación cultural, en tanto participación sociopolítica democratizando no solo el acceso al consumo cultural sino también el derecho a la formación y producción artística.

En esta línea podemos mencionar al Circo de Variedades Escénicas-Galpón Ve, colectivo artístico que ha desarrollado actividades durante más de 15 años en un galpón ubicado en el barrio de Barracas (referente para las artes circenses en la ciudad). Durante 2009 y 2010, generó dos festivales en Luis Beltrán, provincia de Río Negro. Corriendo al Corro se proponía, en palabras de sus impulsores, “llevar cultura a donde no suele llegar” con el propósito de democratizar el acceso a la misma, pero también generar espacios para la producción cultural. Por ello el Festival estaba pensado sobre tres ejes: el artístico, ofreciendo espectáculos a la comunidad; el social, realizado a partir de talleres con niños y jóvenes de los barrios periféricos; el académico, pensado como una instancia de formación comunitaria. En sus palabras: “Intentamos que a la gente le queden recursos. Por ejemplo, que un docente de Educación Física pueda aprender a dar un taller de circo social, para

que después puedan replicar espacios de formación artística en sus pueblos” (Entrevista Martín, 26 junio 2010).

Ahora bien, para realizar todas estas acciones, han tenido que conformarse en asociación civil y asociarse a diversos entes financiadores que posibiliten la realización de esas actividades de intervención sociocultural. Es aquí donde los grupos presentan sus “grados de tolerancia” en cuanto a qué negociar y con quiénes. Las dos ediciones de los Festivales se realizaron sobre la base del trabajo conjunto entre la Municipalidad de Luis Beltrán, la Tecnicatura de Gestión Cultural dictada en dicha localidad y la asociación civil Circo de Variedades Escénicas. Asimismo, obtuvieron un subsidio de la Dirección Nacional de Juventud (DINAJU).

Los ejemplos de este tipo de acciones están comenzando a multiplicarse. Además de las ya mencionadas convenciones y encuentros que comenzaron a realizarse en distintas provincias con el apoyo, difusión y/o asesoramiento de la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, podemos mencionar también otras iniciativas. Muchos artistas locales están encontrando espacios que garantizan la continuidad artístico-laboral en distintas localidades del país que, desde sus áreas de cultura, comenzaron a demandar docentes de disciplinas circenses y espectáculos. Los artistas pueden ser contratados para dar talleres de circo y/o para brindar espectáculos tanto por organizaciones sociales, como por los municipios o en el marco de convenios con programas dependientes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.²⁶

Este es el caso del Programa Chocolate Cultura,²⁷ del que han participado diversos artistas y grupos circenses reconocidos de la Ciudad de Buenos Aires. En septiembre de 2011 se realizó el 1^{er} Encuentro Nacional de Trapecistas y Amigos del Aire, en la ciudad de Santa Fe. En convenio con las autoridades de Cultura de dicha ciudad, la Escuela de Circo La Arena, la Compañía Vai Ven y la coordinación del Mono Silva, se realizó un encuentro que, como propósito central, tuvo la intención de difundir un espacio de encuentro y de formación en disciplinas aéreas, para artistas de todo el país. La Fundación Humor y Circo Argentino para el Mundo, integrada por los artistas que promueven las Convenciones Argentinas, ha organizado durante 2011 el Festival Nacional de Circo Callejero, gestionado conjuntamente con la Dirección de Cultura y Educación y la de Deportes y Turismo de la Municipalidad de Laprida. El Festival, que tiene el asesoramiento de Roque Niklison como integrante de la Fundación, incluyó la actuación de renombrados grupos porteños de Circo Callejero junto a talleres para todas las edades con actividades integradoras para padres, niños y abuelos.

Cabe destacar que esta ha sido una enunciación necesariamente recortada de ejemplos de diversas estrategias que agencian colectivos de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires. Lo que las mismas tienen en común, es justamente, presentarse como alternativas novedosas de acción sociocultural por parte de protagonistas renombrados de la formación cultural local, en co-gestión con dependencias privadas y estatales, nacionales e internacionales, que exceden la política cultural oficial de la ciudad de Buenos Aires.

Fuimos problematizando cómo los artistas, para realizar sus acciones y promocionar sus prácticas, se van asociando con distintas instancias de financiación y van marcando sus límites en la negociación. Algunos de los colectivos de artistas mencionados, se alejan de la política oficial porteña, ya que evalúan que su identidad vinculada a lo autogestivo y alternativo se vería distorsionada si, por ejemplo, participaran en la política oficial macrista. Sin embargo, los integrantes de algunos de estos grupos no consideran en riesgo su identidad al trabajar, por ejemplo, con un municipio de Río Negro, o de Laprida o de Santa Fe o con programas dependientes del gobierno nacional. También analizamos cómo Circo Social del Sur no considera riesgoso para su identidad como organización realizar convenios con dependencias estatales locales o con fundaciones internacionales, mientras estiman central mantener distancia de la línea político-ideológica de la gestión actual de Cultura en la Ciudad de Buenos Aires.

Presentamos cómo la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros toma una estrategia que conjuga posibilidades de negociación con una política estatal gubernamental (aún perteneciente a una línea político-ideológica con la que no congenian) y al mismo tiempo, de defensa de la autonomía para seguir manejando la Convención Argentina y gestionando nuevos espacios. En la coyuntura actual, para algunos colectivos de artistas no es lo mismo negociar con el GCBA que con el Gobierno Nacional, no es lo mismo hacerlo con el Ministerio de Cultura que con el de Desarrollo Social, no es lo mismo quedar asimilado al gobierno local [de Mauricio Macri] participando en el Festival Polo Circo que no hacerlo. Mientras que desde la dirección del Festival Polo Circo, aunque se reconozca que gestionar un proyecto oficial automáticamente genera una asimilación a la política gubernamental, se pondera la posibilidad de lograr una política pública para promocionar las artes circenses. Política que no existía de manera planificada, ni con un espacio específico dentro de la estructura del GCBA.

En este sentido 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 atentos en cuanto a no pensar al Estado como una maquinaria homogénea que detenta 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 dinámicas estatales y mercantiles.

2.4. Después del III Festival: la organización colectiva para demandar una política cultural más inclusiva

Como cierre de este capítulo, analizamos la reciente conformación de un colectivo de artistas, Circo Abierto, que se formó a mediados de 2011 con el objetivo central de debatir el funcionamiento de la política oficial porteña, promoviendo cambios y aportes hacia la misma. Más allá del reclamo particular, nos interesa problematizar el modo en que el mismo se focaliza hacia la demanda al Estado en su función de garante de derechos culturales. Mostraremos entonces, a través del caso particular, cómo la evaluación del modo en que debiera funcionar una política pública y la delimitación de cuáles deberían ser los derechos culturales a garantizar por el Estado para promover las artes circenses en la ciudad, condujo a un interesante proceso de politización de la formación cultural.

Una vez finalizado el III Festival Internacional de Circo Buenos Aires Polo Circo, una considerable cantidad de artistas circenses de la ciudad, disconformes con el modo en que se estaba gestionando la política oficial, se unieron por “la necesidad de debatir y organizarnos para defender, difundir y mejorar el arte circense. La idea es formular y llevar a cabo proyectos culturales, así como proponer soluciones al mal funcionamiento del Programa Polo Circo del Gobierno de la Ciudad”. (Presentación en el blog de Circo Abierto, 2011).

Presentada como una “iniciativa democrática y participativa”, desde el incipiente colectivo²⁸ se generó un documento escrito al que adhirieron unos 500 artistas circenses porteños, presentado como carta en el Ministerio de Cultura porteño en la que manifiestan la “disconformidad” con la aplicación del Programa Buenos Aires Polo Circo. Si bien el eje del reclamo fue más amplio, en el mismo se denuncia que la iniciativa, “parece haberse convertido en un espacio de uso privado con financiamiento público”, en referencia a la preponderancia que tendrían alumnos y espectáculos de ciertas escuelas vinculadas a la directora del Programa oficial. En una nota en *Página/12*, se enuncia del siguiente modo el conflicto:

Según la carta, la aplicación del Programa no concreta lo que la Resolución que le dio origen hace casi tres años pondera como el reflejo “de las diversas manifestaciones culturales existentes en el ámbito público” y la consecuente integración de los “distintos sectores socioculturales” de la comunidad porteña. Al contrario, “en la práctica, durante todo el año solo acceden los alumnos de la escuela El Coreto y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)”, dice el manuscrito, que además implica que ambas instituciones

de aprendizaje están vinculadas con la directora del Polo Circo, Gabriela Ricardes (de la primera, es titular y cofundadora; en la segunda, coordina la aún novedosa carrera Artes del Circo, a través de una alianza entre El Coreto y esa casa de estudios). Ella, por su parte, desmintió las inculpaciones: “El Coreto estuvo programado solo en el primer Festival Internacional de Circo, en reemplazo de una compañía que no se presentó. Y la Untref y la Universidad Nacional de San Martín (que ofrece una diplomatura en Artes Circenses en su campus) siempre van a estar programadas porque son las escuelas de formación superior públicas y gratuitas, únicas en la Argentina;”²⁸ el Polo tiene por misión la articulación con ellas”. (*Página12*, 7 julio 2011).

El reclamo frente al modo de llevar a cabo la política pública, implicó en primer término, la denuncia de una gestión y una estructuración programática que favorecería un manejo discrecional de la misma. Más allá de la veracidad o no de los hechos denunciados,²⁹ lo que consideramos central es justamente, que el reclamo se basó en denunciar el actual funcionamiento de la política pública demandando modificaciones en la misma. Transcribimos un fragmento del escrito en cuestión, titulado: “Carta de reclamo en referencia al mal funcionamiento del Programa Polo Circo”.

Si bien en algún momento se nos ha requerido información en nombre de un “relevamiento de los espacios y escuelas de circo de la ciudad”, esto no ha redundado en contacto alguno hacia nosotros. No nos llega ningún tipo de información, sea convocatorias para el festival, para participar en la programación de funciones u otras actividades que propone la Resolución n° 423 (...). ¿Dónde está entonces el espacio para la participación y difusión de las creaciones de los diferentes grupos y compañías a que se refiere la Resolución de creación del Programa? En consecuencia reclamamos:

. Que se abra a concurso de propuestas para el festival internacional y para la programación anual, dando la posibilidad de participación a todos, como así también para el “Apoyo a la creación”, parte fundamental del Programa Polo Circo, que aun no se ha puesto en marcha.

. Que se realicen las convocatorias pertinentes para los diferentes apoyos ofrecidos dentro del Programa: Residencias de Producción, Residencias de Investigación, Acompañamiento Técnico, Acompañamiento Artístico, Acompañamiento Administrativo.

. Que las convocatorias se realicen por medios masivos de comunicación con la debida antelación para poder presentar espectáculos de calidad, logrando alcanzar, de esta manera, uno de los objetivos principales de este Programa, que es el reconocimiento a nivel internacional.

. Que la evaluación y selección final –tanto para el Festival como para la programación anual y el Apoyo a la Creación– se realice por medio de un jurado de jerarquía, cuyos miembros no estén involucrados directamente en los proyectos presentados.

. Que se abra a su vez, una convocatoria para ocupar los cargos de docentes de circo, para dictar los talleres abiertos a la comunidad que se desarrollan durante el año en Polo Circo.

. Que se cumplan, en fin, los objetivos para los cuales fue creado el Espacio POLO CIRCO y de esta manera sea este el espacio público de comunión entre las múltiples manifestaciones artísticas circenses y la comunidad que con muy buen criterio el gobierno de la ciudad propuso. (Carta de reclamo, disponible en: <http://circoabierto.blogspot.com/p/reclamo-polo-circo.html>).

De hecho, es real que El Coreto (la escuela privada fundada por Ricardes) solo estuvo programado en el 1er Festival, mientras que en los otros Festivales se programaron, entre otros artistas locales, espectáculos pertenecientes a los alumnos de la formación en Artes del Circo de la Untref. Lo que sucede es que muchos de los actuales alumnos de la carrera universitaria, cursaron su formación inicial en El Coreto, por lo cual, son identificados dentro de la formación cultural como “alumnos de Ricardes o de Mario Pérez, que es el socio de Gabriela”, como lo ha comentado una de las responsables de Circo Abierto en una charla informal.

Los puntos reclamados en el fragmento citado permiten entrever una valoración positiva de las líneas prioritarias para las que fue creado el Programa oficial, en tanto instancia de fomento y promoción de las artes del circo en la ciudad, pero también una enfática desaprobación al modo de gestión y ejecución del mismo. De hecho, se puede apreciar que el reclamo exige la generación de mecanismos que garanticen transparencia y una mayor participación en la política oficial. Como ya hemos mencionado, la estructura misma del Programa creado por Resolución ministerial, está centralizada en la figura de Dirección Artística del Festival y Coordinación del Programa Polo Circo –ocupada por Gabriela Ricardes– sobre la que recae la responsabilidad de determinar qué propuestas cumplen con los requisitos para presentarse en las carpas de circo montadas de modo permanente dentro del predio de Polo Circo. El reclamo de Circo Abierto plantea precisamente que lo que debe modificarse es esta modalidad individualizada de ejecución de la política pública, para garantizar que los propósitos anunciados desde la Resolución que dio inicio al Programa sean cumplimentados.

Luego de un mes de presentado el reclamo ante el Ministerio de Cultura porteño, la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, la Embajada de Francia y el Polo Circo, los artistas obtuvieron respuesta a través de la ya citada nota de *Página/12*. En la misma, la responsable del Programa oficial de Fomento de las Artes del Circo, respondía tanto a las denuncias como a los reclamos de los artistas. Algunos de sus planteos fueron que, desde el Programa oficial estaban “siempre (...) con ganas de recibir propuestas”. La directora de Polo Circo enumeró en dicha nota los requisitos con los que debían contar los espectáculos: “Tienen que ser interesantes y pertinentes, se deben poder sostener en el tiempo y sus compañías deben poseer personería jurídica”. Asimismo, argumentó que “en lugar de esta carta [en referencia al reclamo presentado por los artistas], hubiera sido más fácil presentar una propuesta; hubiera sido una acción para construir” (Ricardes, en *Página/12*, 7 julio 2011).

Ante la falta de respuesta oficial desde funcionarios pertenecientes a las distintas dependencias en las que fue presentado el reclamo, la nota publicada por *Página/12*, fue evaluada por los artistas como “la única respuesta obtenida”. Más allá del no reconocimiento de “la propuesta” realizada por Circo Abierto (sus integrantes argumentaban que los puntos que se exigían en la carta elevada a las autoridades correspondientes, eran propuestas para un funcionamiento “más horizontal, transparente y participativo” del Programa oficial) los mismos decidieron continuar realizando acciones que tendieran a promover la mejora en las artes circenses en la ciudad y extender el movimiento a escala nacional.

En principio, las líneas prioritarias de acción propuestas por el Programa oficial porteño son reconocidas por gran parte del campo circense como positivas. Por lo cual, la “letra” del Programa público se considera acertada. Asimismo, los convenios logrados con los mayores centros de referencia en la formación circense a nivel mundial (como las Escuelas Nacionales de Francia y Canadá que participaron en el Programa oficial porteño) se reconocen y valoran como gestiones fundamentales de la Dirección del Programa público. Una de las promotoras de Circo Abierto lo enunciaba de esta manera:

En sí, el Programa está buenísimo, porque en el circo no tenemos un Instituto Nacional del Teatro ni un Prodanza. Estamos más solos y desprotegidos. Para muchos espectáculos circenses es muy difícil encontrar un espacio que reúna las condiciones técnicas necesarias. Las salas de teatro quedan chicas y los galpones no suelen estar habilitados. Una ley de un tiempo atrás prohíbe las carpas en la ciudad, por eso los circos tradicionales funcionan fuera de Capital. Las carpas del Polo hacen que todos los artistas de circo porteños podamos trabajar y que la gente pueda acceder a vernos a un costo accesible. (Cecilia Martinese, en *Página/12*, 7 julio 2011).

A diferencia de algunas de las críticas analizadas como respuesta al lanzamiento de la política oficial, el reclamo luego de tres años de funcionamiento de la misma, recae en un pedido de mayor participación de los artistas locales en el proyecto oficial. Empero, se considera que dicha ampliación debe lograrse a partir de una mayor horizontalidad y transparencia en el manejo de la política pública así como desde una mayor organización colectiva para luchar por la promoción de las prácticas circenses en la ciudad y en el país. De este modo, Circo Abierto propone la transformación de la Resolución del Ministerio del Cultura del GCBA, que diera origen al Programa Polo Circo, en un Proyecto de Ley que garantice la continuidad del programa oficial más allá de la gestión gubernamental actual. Asimismo, intenta impulsar la promulgación de Leyes a niveles provincial y nacional que garanticen el desarrollo y la promoción estatal de las artes circenses.

Para ello, Circo Abierto se ha planteado como uno de sus objetivos, la realización de un relevamiento circense a nivel nacional. Desarrollaron un formulario, que a modo de encuesta estructurada, pretende registrar las condiciones de funcionamiento de las escuelas y espacios culturales así como la situación individual de los artistas en relación al acceso a los espacios de formación circense, sus modalidades artístico-laborales, el porcentaje de artistas agremiados,³¹ las posibilidades de acceso a instancias financiadoras de las prácticas artísticas circenses que llevan a cabo. A través de este Relevamiento Circense a nivel nacional, que aún no ha sido aplicado, Circo Abierto se propone “conocer la condición actual de la actividad circense” para contar con “información que sustente y dé fuerza a la formulación de un Proyecto de Ley a Nivel Nacional que apoye el fomento de dicha actividad en todas sus etapas y formas de manifestación”.

Cabe destacar que más allá del reclamo particular que dio origen a la conformación de Circo Abierto, en el proceso de disputa política, los objetivos del colectivo fueron creciendo. Asimismo, se conjugaron con una tendencia relevada en el campo cultural en general, propensa a demandar crecientemente al Estado a que cumpla con sus obligaciones en materia de garantía de derechos culturales. Al principio de este capítulo mencionamos la conformación, para el mismo momento en que se genera Circo Abierto, de otro colectivo de artistas con demandas similares: el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA). Varios de los espacios culturales que conforman este último colectivo, son espacios de enseñanza de Artes Circenses, que vienen registrando diversos impedimentos para funcionar debidamente habilitados. De hecho, MECA también se origina sobre la base de una demanda al Estado por garantías de desarrollo de derechos culturales. En sus palabras:

Entendemos que la no existencia de la figura de Centro Cultural y Social en ninguna normativa vigente, y la ausencia de una política de concertación y promoción de los espacios multidisciplinares de esta índole, expresa un problema central de la política cultural vigente: la marginalización de las prácticas culturales no oficiales, y la obstrucción de los principios de universalidad y de acceso a la cultura y al arte. En tanto y en cuanto no exista en la ciudad una ley que reconozca que es imprescindible la promoción y el fomento de la cultura, entendiendo a esta como base de la identidad de nuestra sociedad, y otorgue derechos a los centros culturales y sociales, nuestra existencia dependerá siempre del ánimo del inspector o funcionario de turno. (Fundamentación de MECA en: <http://reddecentros culturales.blogspot.com/2011/06/>).

En un contexto en el que se entrelaza el rechazo de la gestión actual de Cultura de la ciudad hacia espacios no oficiales, y en el marco de una inexistencia de amparos legislativos que reconozcan el trabajo realizado por diversos emprendimientos culturales, muchas son las iniciativas para modificar esta tendencia. En agosto de 2011, se realizó en el hotel Bauen el 1er Encuentro Nacional por los Puntos de Cultura, con el objetivo de generar en dicho encuentro un Proyecto de Ley que garantice un apoyo anual estable del Estado a lo que sus participantes denominaron como “experiencias populares comunitarias de cultura o comunicación, desde radios comunitarias a centros culturales, o grupos de artistas, etcétera”.

Mencionamos este tipo de iniciativas ya que consideramos que el actual desarrollo tanto de Circo Abierto como de distintas iniciativas al interior de la formación cultural circense, mantienen relación con un ambiente o clima de época, que instala la posibilidad de demanda al Estado en materia de garantía de derechos culturales. En este clima propiciatorio, los colectivos han pasado de la crítica o la mera denuncia a la demanda organizada sobre la base de proyectos políticos como la formulación de Proyectos de Ley. Decíamos previamente, que en los procesos de disputa por el reconocimiento de las prácticas que identifican a los grupos culturales, los mismos comprueban que mediante la organización colectiva pueden demandar acciones de impulso y promoción así como presionar al Estado a asumir sus responsabilidades.

En el caso de la formación cultural circense, la politización de la misma, en términos de organización colectiva para demandar reconocimiento estatal, ha desembocado en un importante proceso de revisión del estado de la política pública, local y nacional, en torno a estas artes. Es aquí donde se evidenció la necesidad de contar con un órgano específico y eficiente de promoción de las artes del circo. Como citábamos anteriormente en palabras de una de las

promotoras de Circo Abierto: “En el circo no tenemos un Instituto Nacional del Teatro ni un Prodanza. Estamos más solos y desprotegidos”. Es sobre la base de la inexistencia de organismos de reconocimiento y promoción así como de legislación que se articuló la demanda de los artistas.

Cuando planteamos en este libro que el Estado es uno de los principales promotores de versiones de identidad, estamos también refiriendo al poder con que cuentan las agencias estatales para crear marcos de derechos, obligaciones y restricciones que limitarán y/o fomentarán el desarrollo de determinadas prácticas artísticas. La histórica desvalorización y desprestigio de las artes circenses en el país se encontrará plasmada en parte en la antedicha inexistencia de legislaciones o en la inadecuación de las mismas.

NOTAS:

1 El Jefe de Gobierno porteño es Mauricio Macri perteneciente a un nuevo partido que se denomina Unión PRO, de tendencia centro-derecha. Forma parte de la oposición al gobierno nacional. Cuando se hable de política “macrista” o “macrismo” también se está haciendo referencia a la actual gestión gubernamental, que en julio de 2011 ha sido reelecta con un alto caudal de votos.

2 En 2002 se crea, a través del Decreto n° 834, el PROFECI –Programa Festivales de la Ciudad–. El crecimiento de estas actividades obligó a formar, tan solo dos años más tarde en 2004, por medio del Decreto n° 2.049, la Dirección General de Festivales y Eventos Centrales de la Ciudad (a la cual se le transfiere el Programa Festivales de la Ciudad) dependiente del ahora Ministerio de Cultura porteño (antes Secretaría) (Morel, 2011).

3 El autor señala que a partir del III Festival BA Tango realizado en 2001, si bien comienza a desarrollarse la estrategia oficial tendiente a la espectacularización y centralización en el megaevento, de modo paralelo se programaban actividades en diversos espacios barriales, apuntando a la participación y al protagonismo de instituciones, vecinos y ciudadanos de distintos barrios de la ciudad. Esta doble estrategia se verá ampliamente reducida en la actual política oficial (Morel, op.cit.).

4 MECA es un movimiento recientemente conformado que, durante 2011, presentó dos anteproyectos de Ley para garantizar el funcionamiento de los centros culturales y sociales de la ciudad de Buenos Aires, propiciando una figura habilitatoria para los mismos y una serie de medidas para fomentar el desarrollo y crecimiento de dichos espacios. Profundizaremos más adelante acerca de esta iniciativa y sus vínculos con la organización colectiva en el campo circense local.

5 La noche del 30 de diciembre de 2004 se produjo un incendio de importantes dimensiones. Allí se desarrollaba un recital de una banda de rock llamada Callejeros. “Según consta en la causa judicial, el local funcionaba bajo una habilitación irregular y no contaba con las garantías de seguridad requeridas por la normativa municipal vigente tales como salidas de emergencia habilitadas, materiales ignífugos, etc. En la causa judicial iniciada por el incendio, se comprobó que el dueño del local había pagado sobornos a inspectores municipales y policías para poder operar el lugar en esas deficientes condiciones.” (Zenobi, 2010:625).

6 La Resolución n° 423 con fecha 25 febrero 2009 crea el Programa Buenos Aires Polo Circo bajo la órbita de la Dirección General de Festivales y Eventos Centrales. Luego, con fecha 19

marzo 2009, aparece una enmienda (Resolución n° 678), que modifica la reglamentación original, colocando al programa oficial bajo el manejo directo de la Jefatura de Gabinete del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

7 Cabe destacar que la presencia del embajador francés se debió fundamentalmente al patrocinio que dicho país brindó al Programa oficial. El mismo, en la edición del I Festival, contó con el apoyo de diversas agencias francesas como Culturesfrance, la Embajada de Francia en la Argentina, La Ville de Paris, la Ville de Nantes y la Alianza Francesa.

8 Aún cuando gran parte de los talleres circenses dependieran del PCB, también existían desde hacía tiempo talleres provenientes de otras áreas de cultura de la ciudad pertenecientes a Promoción Cultural, como por ejemplo, el programa actualmente denominado Inclusión Cultural-Arte con todos. Asimismo, existen proyectos especializados en las artes circenses desde los diferentes grupos que actualmente pertenecen al Programa gubernamental de Teatro Comunitario.

9 La convocatoria se dividía en dos categorías: amateurs y profesionales. La primera categoría a su vez se subdividía en Niños/Jóvenes/Adultos, mientras que los profesionales podrían participar, en caso de ser seleccionados, con números y espectáculos a través de tres modalidades: Números (entre 5 y 14 minutos de duración); Creaciones cortas (entre 15 y 40 minutos); Espectáculos (más de 40 minutos).

10 Hemos recorrido la trayectoria de este colectivo de artistas en el capítulo anterior. Cabe destacar que luego de que los desalojaran del galpón que habían ocupado en Villa Crespo, el espacio que les fue cedido por el GCBA se encuentra ubicado a escasas cuadras del predio donde se ubicaría Polo Circo.

11 Hay que reconocer que las interpretaciones esgrimidas por parte del campo en cuanto a evaluar el intento de desalojo hacia esta cooperativa de artistas como “una acción premeditada del Ministerio de Cultura”, no resultan reales. La orden de desalojo provenía del Ministerio de Desarrollo Social del GCBA y no tenía ninguna conexión con el Programa Polo Circo. No obstante, era complejo pretender que los artistas no evaluaran estas acciones como contradictorias y, por consiguiente, como “una política conjunta”, que marcaba una tendencia de intervención gubernamental.

12 En referencia a los responsables del área de Cultura de gestiones gubernamentales porteñas anteriores.

13 Para profundizar en la asociación entre jóvenes de sectores vulnerables, delincuencia e inseguridad y el tratamiento mediático de la temática se puede revisar, además de autores que se han convertido en referentes en la temática (Kessler, 2004; Míguez, 2004) el trabajo desarrollado por el Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata, así como las producciones del Observatorio de Adolescentes y Jóvenes, del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

14 Como iremos demostrando en el desarrollo de este acápite, los discursos gubernamentales evidenciaron una notable imprecisión en relación con el modo en que planificaban promover el desarrollo en una zona desfavorecida. Asimismo, mostraremos la ambigüedad con la que en los antedichos discursos se connota al concepto de “desarrollo”. Frecuentemente, cuando se utiliza este concepto se lo hace en referencia a desarrollo social y/o económico. Aquí, se apelará a una vinculación lineal y mecánica entre la cultura y el desarrollo, por lo cual, no quedará claro qué entiende la gestión gubernamental por “desarrollo” ni tampoco sus estrategias en materia de políticas públicas para lograrlo.

15 Mencionamos algunos de ellos: Escuela de Circo Criollo, Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi, Circo Social del Sur, Centro Cultural del Sur, Galpón V, Grupo de Teatro Catalinas Sur.

16 En el caso de las artes circenses, existen diversas experiencias (organizadas por los propios artistas) de formación profesional para jóvenes de sectores postergados, que es potencialmente transformadora de situaciones de vulnerabilidad.

17 De acuerdo al planteo de Yúdice (2002a) el estudio de la relación de la cultura con los movimientos sociales tiene una larga historia. A principios de los sesenta se desarrolló en

Latinoamérica la “práctica de la ‘concientización’, cuya estrategia era retar a la política estatal, las instituciones elitistas y la estratificación social legitimadas por el conocimiento institucionalizado, y su objetivo era propagar la causa de los sectores populares, creando instituciones alternativas” (Yúdice op.cit.: 342). El autor menciona el carácter multidisciplinario del movimiento que abarcó la pedagogía (Freire), la economía política (el marxismo), la religión (la Teología de la Liberación), el activismo (fuertemente arraigado en comunidades eclesiales de base constituidas por trabajadores urbanos, campesinos y estudiantes), la etnografía, el periodismo, la literatura y otras prácticas culturales.

18 Algunas de estas organizaciones están agrupadas en redes, como la Red Argentina y la Latinoamericana de Arte y Transformación Social. Son miembros de estas redes colectivos artísticos que utilizan específicamente el circo como herramienta de intervención (Circo Social del Sur) o diferentes lenguajes artísticos populares (circo, murga, música, baile, teatro) como los grupos de Teatro Comunitario (Circuito Cultural Barracas, Grupo de Teatro Catalinas Sur) o los colectivos Crear Vale la Pena, El Culebrón Timbal, entre otros.

19 Por ejemplo, la segunda edición del Festival Internacional de Circo - Polo Circo tuvo una masiva repercusión: 60.000 personas acudieron a los espectáculos ofertados según la información brindada en la página Web del GCBA. Disponible en: <http://www.festivalpolocirco.gov.ar/>

20 En el II y III Festival no se generó convocatoria para la participación, como tampoco se realizaron llamados abiertos en los años posteriores al lanzamiento del Programa oficial para las otras líneas con las que fue anunciado el mismo. Veremos posteriormente que esta fue una de las críticas centrales luego del III Festival que suscitó la organización colectiva para demandar mayor transparencia en los procesos selectivos.

21 Centro Cultural dependiente del GCBA que funciona en un edificio histórico. Por falta de presupuesto para el mantenimiento del inmueble, al momento de la realización de esta entrevista una de sus salas principales se encontraba clausurada por sus malas condiciones edilicias.

22 Recordemos que los objetivos del Polo Circo, además del megaevento anual, incluyen la programación de espectáculos durante todo el año y la ayuda a la creación artística. Algunos colectivos artísticos valoran inmensamente los lineamientos de la política oficial en tanto generó un espacio privilegiado para exhibir espectáculos, como lo son las carpas de circo montadas durante todo el año, pero reclaman un manejo diferencial al que se le da en la actualidad. Veremos al finalizar este capítulo que justamente la conformación de una organización colectiva en el campo circense local, surge del reclamo por una mayor transparencia en el manejo del Programa oficial.

23 La Fundación Interamericana (IAF) financia principalmente alianzas entre organizaciones de base y sin fines de lucro, empresas y gobiernos locales, dirigidas a mejorar la calidad de vida de la población pobre y a fortalecer la participación, la responsabilidad y las prácticas democráticas. Información disponible en: http://www.iaf.gov/index/index_en.asp

24 Tecnópolis es una megamuestra de Ciencia, Arte y Tecnología organizada desde el Gobierno Nacional como un “lugar para conocer el legado de la generación del Bicentenario” desde el cual “seguir recuperando lo que fuimos y avanzar en lo que somos capaces de hacer entre todos. Para recorrer la república que se construye con el talento, la creatividad y el conocimiento argentinos” (Presentación de la muestra en su sitio oficial).

25 Crear Vale la Pena, es una organización que promueve la “educación artística, la producción artística y la organización social a través del desarrollo y el acompañamiento de acciones territoriales, programas de formación de formadores y construcción de redes y alianzas multisectoriales” (Información disponible en: http://www.crearvalelapena.org.ar/prod_escenicas.htm).

26 Cabe mencionar que el Gobierno Nacional y el de la Ciudad de Buenos Aires responden a partidos opuestos. Asimismo, esta diferenciación de tendencias políticas se puede presentar entre las distintas provincias y municipios.

27 Bajo el lema de que el derecho al juego y a la recreación debe llegar a todos los sectores de la población, promoviendo valores como la solidaridad, la diversidad, la creatividad y la identidad, este programa garantiza espectáculos de primer nivel para divertir a los niños y niñas con el mayor grado de excelencia artística, interpeándolos como espectadores, pero también y fundamentalmente

como actores. Información disponible en: <http://www.cultura.gov.ar/programas/?info=detalle&id=1>

28 Cabe resaltar la importancia que la apropiación de las nuevas tecnologías genera en la difusión de acciones colectivas. En principio Circo Abierto funcionó a través de una cadena de correos electrónicos a partir de los cuales se fue contactando a distintos artistas, alumnos y productores relacionados con las artes circenses en la ciudad. Más adelante, realizaron un blog en el que anunciaron las reuniones abiertas a todo artista que se interesara en participar y en el que también relataban lo discutido en dichas reuniones y las acciones a seguir. En este sentido, la “iniciativa democrática y participativa” pretende asegurar el acceso a la información y promover los canales para la participación colectiva en el proceso de demanda de políticas de promoción de las artes circenses.

29 Las dos Universidades Nacionales mencionadas (UNTREF y UNSAM) anunciaron para 2009 la creación de carreras universitarias de Circo. El funcionamiento de las mismas y sus particularidades exceden ampliamente nuestro trabajo. Cabe destacar que ambas fueron estructuradas sobre la base de convenios con los espacios de enseñanza privados mencionados (El Coreto y La Arena, respectivamente), es por ello que las carreras de dichas Universidades suelen estar asociadas en el campo artístico a dichos espacios de enseñanza.

30 De hecho, es real que El Coreto –la Escuela privada fundada por Ricardes– solo estuvo programado en el 1^{er} Festival, mientras que en los otros Festivales se programaron –entre otros artistas locales– espectáculos pertenecientes a los alumnos de la formación en Artes del Circo de la Untref. Lo que sucede es que muchos de los actuales alumnos de la carrera universitaria, cursaron su formación inicial en El Coreto, por lo cual, son identificados dentro de la formación cultural como “alumnos de Ricardes o de Mario Pérez, que es el socio de Gabriela,” como lo ha comentado una de las responsables de Circo Abierto en una charla informal.

31 Gran parte de los artistas profesionalizados del rubro circense, se encuentran agremiados en la Asociación Argentina de Actores. La Unión Argentina de Artistas de Variedades se debilitó ampliamente en los años ‘80 y ‘90. Al momento de escritura de este trabajo se encuentra abierta la inscripción para la actualización de los datos del padrón del gremio, recientemente reimpulsado.

reflexiones finales



> reflexiones finales

1. El estudio de procesos socio-históricos desde una perspectiva antropológica

El pasado permanece mudo hasta que es “elegido” en relación con un problema del presente. (...) Es el momento clarificador y preparatorio de la nueva historia.

DE MARTINO, 2000 op.cit.

No resulta casual que el cierre de este libro comience haciendo referencia a la historización. Es un trabajo que no solo tuvo como objetivo central “analizar usos diferenciales de la cultura entre distintos agentes (Estado, mercado, artistas) a través del proceso de reactivación y resignificación de las artes del circo en la Ciudad de Buenos Aires desde los años postdictatoriales hasta la actualidad”, sino que, paralelamente, al recorrer las trayectorias de muchos de los personajes que protagonizaron estas páginas, lo que intentamos hacer fue realizar un aporte a una historia poco conocida. Una historia sin demasiados registros escritos ni intelectuales interesados en contarla, sin fuentes sobre la base de las cuales reconstruirla más allá de las brindadas por las trayectorias de sus protagonistas. Un arte desprestigiado, cuyo desarrollo había permanecido “mudo”, o quizás silenciado, transitando en los márgenes.

Al tener en cuenta las relaciones de poder y de conflicto según las posiciones en que se encuentran los distintos agentes de esta historia, los concebimos como sujetos activos que se apropian, negocian y transforman, o bien, reproducen sus condiciones históricas y sociales. En definitiva, en este tipo de procesos los artistas, en ocasiones consiguen sus objetivos, mientras que en otras, no logran mejorar sus condiciones de existencia.

Fue desde este abordaje procesual a partir del cual problematizamos “usos diferenciales de la cultura”. Aquí emergieron lo que podríamos denominar “contextos epocales”, en el sentido de períodos distintivos que promovieron tendencias así como habilitaron un campo de acciones posibles –y, también, de restricciones– para los protagonistas del resurgimiento de las prácticas artísticas circenses en la Ciudad de Buenos Aires. Trabajar con períodos o contextos de época diferenciales se presentó como una estrategia teórico-metodológica para estudiar procesos, teniendo en cuenta las continuidades e innovaciones que pueden acontecer en los antedichos períodos.

Tanto desde la teoría como desde la empiria, en el trayecto analítico estudiamos las interrelaciones que se establecen entre los diferentes tipos de instituciones y formaciones que intervienen en la producción, reproducción y distribución de los bienes culturales característicos de un campo (Williams, 1977, 1981; Bourdieu, 1990). Por lo cual, analizamos los modos históricamente diferenciales de funcionamiento de las formaciones e instituciones relacionadas con las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires. En este proceso nos topamos con contextos de época distintivos que marcaron apropiaciones y usos particulares de las artes que estudiamos. Tal enfoque problematiza los diversos y desiguales agentes involucrados en dichos contextos, articulando niveles micro y macrosociales (Menéndez, 2010). En este sentido, este libro no fue un estudio de políticas estatales, ni de prácticas culturales juveniles, ni de estilos artístico-laborales, ni de usos políticos de la cultura. Más bien, problematizó relaciones entre agencias estatales, jóvenes artistas, y contextos epocales.

Cabe destacar que cuando hablamos de períodos diferenciados estamos siempre pensando en “lo que persiste en lo que cambia y el cambio en la persistencia” (Reguillo, 2010: 13). Qué hay de viejo y qué hay de nuevo en cada momento histórico, qué se retoma, qué se resignifica, qué y quiénes se resisten a los cambios. El enfoque utilizado complejizó el modo en que prácticas y saberes artísticos que la modernidad había desplazado, fueron retomados en distintas coyunturas históricas con intereses variados.

Hablar de resurgimiento y reactivación de las artes circenses a partir del contexto postdictatorial de los años ‘80, refería al proceso más amplio de desvalorizaciones y revalorizaciones que habían transitado estas artes en el país. Exploramos la conformación de un subgénero artístico representado en el Circo Criollo iniciado con aquellas primeras actuaciones de los Podestá, interpretando el drama gauchesco hablado de Juan Moreira.

En este sentido, la valoración transitoria del Circo Criollo se erigió como ejemplo de construcción de tradiciones selectivas, como parte de un proceso activo de hegemonía (Williams, 1981). La apreciación positiva del Circo Criollo desde algunos sectores de las élites dominantes en el país, se asentaba en la esperanza de fundar la autenticidad nacional en las artes. No obstante, fue raudamente desestimada y el circo volvió a ocupar ese espacio residual, de inferioridad en la jerarquización de las artes en el país. A partir de principios del siglo XX, nuevamente las escalas valorativas ponderaron un arte europeizado, decente, intelectualizado y “bello” —desde un canon occidental de belleza— al tiempo que colocaron como mera curiosidad a un género artístico como el circo, que destacaba las pasiones, el goce, la risa, la imaginación, la transgresión y la crítica social.

Esta referencia histórica resultó indispensable para comprender las tradicionalizaciones que se operaron en los períodos estudiados en la arena

contemporánea. Por consiguiente, cuando hablamos de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, que denominamos como *Los antecedentes*, en los años '80 postdictatoriales, problematizamos la apropiación que los jóvenes artistas hacían acerca del pasado del arte popular. La fuerte apelación discursiva a la "libertad" que impregnaba el clima de época de los primeros años de la recuperación del orden constitucional promovió, entre otras cosas, la exploración de las tradiciones vernáculas en las artes. Destacamos, entonces, que el protagonismo de este período se vio repartido entre el interés de nuevos actores sociales por los lenguajes artísticos circenses (los jóvenes actores que llevaban las puestas gauchescas al espacio público o que utilizaban los lenguajes de la comicidad, las destrezas y acrobacias y el uso de diversos elementos que remitían a una historia de *performances* populares en las plazas públicas) junto a la innovación en el modo de transmisión y reproducción de estas artes. Los hermanos Videla y la inauguración de espacios de enseñanza de saberes que hasta esta coyuntura se habían reproducido exclusivamente al interior de la tradición familiar circense, resultó uno de los puntos fundamentales para estudiar los antecedentes de este resurgimiento en el ámbito local.

La manera en la que se abordaría la historización de este período se convirtió en un desafío metodológico importante. Qué historias se debían contar, qué grupos artísticos y personajes se resaltarían, qué pasado seleccionábamos, siempre pensado en relación con un problema del presente, como sugiere Ernesto De Martino en la cita que da comienzo a estas reflexiones finales. Aquí se presentaron ciertas complejidades relativas a los entrecruzamientos entre distintos lenguajes artísticos caracterizados como populares y que luego se especializarían. Jóvenes murgueros, actores, mimos, comediantes, payasos-*clowns*, titiriteros, se fusionaron en esos particulares años inmediatos de recuperación democrática, luego de uno de los períodos más oscuros de nuestra historia nacional. Lo que los unía eran recorridos y significaciones similares atribuidas al rol social del arte que los había llevado a apropiarse de los espacios públicos y a bucear en las tradiciones locales. También los vinculaba un contexto de época que había habilitado y fomentado la experimentación artística y la participación ciudadana, en comparación a las características restrictivas del período anterior.

No obstante, el modo en el que se debía contar aquella historia continuó presentándose como otro desafío. Las estrategias de análisis que brindan los estudios sobre narrativa oral resultaron pertinentes para encontrar en los relatos de los protagonistas de esta historia, ejes que permitieran releer el pasado. Los relatos de vida que estudiamos muestran un contexto de época que acarrea la tragedia vivida en la dictadura, pero que al mismo tiempo abría posibilidades impensadas para esos jóvenes que renovarían los géneros artísticos así como sus proyectos de vida. Puede ser leída como una tendencia iniciada en esta época, la posibilidad abierta a muchos jóvenes de períodos posteriores para identificarse como trabajadores culturales, conjugando arte, política, compromiso y trabajo.

Los primeros años de la coyuntura postdictatorial habilitaron espacios para la experimentación y la innovación artística en manos de las juventudes que irrumpían como actores sociales en la escena pública de la reciente democracia. Sin embargo, mostramos ciertas ambivalencias en las políticas culturales y juveniles de la época evidenciadas en acciones estatales que si bien no se caracterizaron por una verdadera inclusión de las demandas y prácticas culturales juveniles, tampoco las estigmatizaron, sobre todo las relativas al plano artístico estudiado.

No obstante, la continuidad del análisis histórico presentó un cambio en las acciones estatales en torno a los sujetos juveniles y a sus prácticas. Para finales de los años '80, las políticas que fomentaban la participación ciudadana e intentaban remover las tendencias autoritarias fueron perdiendo peso frente a acciones oficiales que promovían el *statu quo* y el control/gestión de las juventudes. Los años de *resurgimiento* de las artes circenses en la ciudad, se presentaron como un período caracterizado por la retracción del Estado en su función de garante de derechos. Esto se conjugó con una mayor intervención del mismo en su función punitiva y represiva sobre todo hacia los jóvenes, así como por la creciente pauperización y precarización de las ofertas laborales a las que podían acceder dichas juventudes. Este fue el período en el que comenzó a asentarse con fuerza el modelo de política juvenil de “enfrentamiento a la pobreza y prevención del delito” dirigido a los jóvenes representados como sujetos en “riesgo” y “peligrosos”.

Marcamos la preponderancia del estilo de Circo Callejero en los años '90. Desde un abordaje etnográfico pusimos de relieve los atributos destacados por la formación cultural para la adscripción identitaria, abordando las tramas de significados atribuidos por los actores sociales a sus prácticas artístico-laborales. Relevamos aquí las selecciones realizadas desde el grupo trabajado, indagando cuáles eran los atributos culturales (discursos, estéticas y prácticas) asumidos como propios y movilizados para generar adscripción/diferenciación identitaria (Appadurai, 1996; Reguillo, 2000). Centralmente presentamos cómo interactuaban dimensiones relativas a lo artístico, lo político y lo laboral. Por lo cual, en este período se produce la génesis de los dos estilos artísticos sobre los que se debatirá la formación cultural a partir de los años '90 (el Nuevo Circo y el Circo Callejero). Pero sobre todo enfatizamos la consolidación del estilo callejero en vínculo con un posicionamiento de los jóvenes artistas de la época por conjugar arte/trabajo y arte/política.

En relación con la fuerte identificación de la formación cultural de los '90 como “trabajadores culturales”, argumentamos la importancia de pensar las estrategias de estos jóvenes como “alternativas” para garantizar la supervivencia (en tanto obtención de ingresos monetarios) a través del arte. Para entender estas alternativas resultó central atender al modo en que se resquebraja la Argentina meritocrática. La estrategia de consolidación de una identidad de clase (media)

basada en el esfuerzo y la inversión hacia el futuro en pos del ascenso social, comenzaba a dejar de tener concreciones reales para muchos jóvenes de la época. Al comprobar que mediante el sacrificio, el esfuerzo y el ahorro para el futuro, ellos no lograrían una mejor calidad de vida, la opción de un trabajo artístico que se connotaba con cualidades positivas como la libertad, independencia y autonomía, se convertía en un importante ámbito para la construcción identitaria.

En cuanto al vínculo establecido por los jóvenes entre arte y política, nos acercamos a la temática desde distintos ángulos. La apropiación del espacio público “democratizando” el acceso a las expresiones artísticas se convirtió en marca identitaria para un importante sector de la formación cultural. La idea subyacente se relacionaba con la disputa ante las valoraciones artísticas hegemónicas y a sus circuitos oficiales de circulación. “Llevar el arte a las calles” con actuaciones “a la gorra”, recuperando un arte denostado y desprestigiado, implicaba participación, compromiso social y transgresión. Vimos que esta postura fue presentada por varios colectivos de artistas como una reelaboración contracultural que cuestionaba la hegemonía. La identificación de la formación artística en tanto pensarse “hijos de una contracultura” remitía a la apropiación del arte como una herramienta de participación y compromiso así como a la inauguración de alternativas artístico-laborales autónomas e independientes, que cuestionaban los cada vez más precarios e inestables espacios de inserción laboral ofertados a los jóvenes del período. En este contexto, identificarse como trabajador cultural permitía reafirmar la propia identidad en torno a lo contestatario y transgresor delimitando las “fronteras” en tanto conformación del “nosotros”, en distinción de un “otro” que no se quería ser. La contrafigura de la época remitía a un joven que se “integraba” a las normas de un sistema que lo colocaba en espacios precarios, opresivos y flexibilizados de trabajo y de vida.

La idea de transgresión y resistencia se enlazó con las representaciones sociales que estigmatizaban y cargaban de negatividad a los “jóvenes de los ‘90”. Los jóvenes “peligrosos”, siempre riesgosos y sospechosos por excelencia; pero también descomprometidos, apáticos, apolíticos, consumistas. Esto nos llevó a esbozar empíricamente ciertas estrategias de desestructuración de las mencionadas representaciones hegemónicas. Como lo hicieron otras tantas investigaciones (Reguillo, 2000; Chaves, 2005; Kropff, 2008; Kropff y Núñez, 2009; Rodríguez, 2009) mostrar que los jóvenes de los ‘90 pensaban la política, por un lado desde la resistencia a instituciones consolidadas por la modernidad como “políticas”, y por otro, desde la inauguración de “nuevos” espacios políticos (entre los que se destacaron los ámbitos ligados a la expresividad) nos llevó en este libro a cuestionar las representaciones hegemónicas en torno a la despolitización, desinterés y pasividad juvenil de los ‘90.¹

En este sentido, resulta central destacar que la preponderancia de cierto discurso desmovilizador que tildó a los jóvenes de los ‘90 de apáticos y

descomprometidos, solo se torna comprensible si se problematiza la connotación de la política y la participación. Como plantea Aguilera Ruiz:

Se asume que son los jóvenes de los '60-'70, comprendidos generacionalmente, los íconos de la preocupación e incidencia juvenil en la sociedad. De allí que en los análisis sobre la participación política de los jóvenes se advierta una cierta nostalgia intelectual y política que intenta leer los actuales movimientos juveniles a partir de lo que fueron en el pasado". (Aguilera Ruiz, 2005: 2).

Las mencionadas cargas valorativas rodean la persistente noción de que "los jóvenes no se comprometen con nada". Ese "nada" está cargado con connotaciones que indican "algo" con lo que los jóvenes se deberían comprometer y una manera predefinida de hacerlo. Y ese "algo" está atravesado con lo que otros sujetos de otras coyunturas históricas han hecho.

Hemos planteado que la situación generacional suele circunscribir a los individuos en un campo de posibilidades determinado y favorecer así un modo específico de experiencia y de pensamiento, un modo particular de intervención en el proceso histórico.² (Mannheim, 1928 [1993]). En este sentido, la cuestión generacional no es meramente cronológica. Compartir un mismo tiempo y transitarlo junto a la misma cohorte de edad no garantiza la conformación de generación. Es preciso que dicho grupo comparta experiencias sociales significativas, y que las mismas sean las primeras que una cohorte de edad experimenta colectivamente, las experiencias con las que "nace" como actor en determinado ámbito o arena social. (Kropff, 2008). Así, cuando se estigmatiza a los jóvenes de los '90 como apolíticos se los está identificando como una nueva generación, pero utilizando significados de "la política" y sobre todo del "compromiso" y la "participación", propios de otras generaciones. No se les está reconociendo una "experiencia originaria" diferencial.

La tendencia de esta época privilegió el desarrollo de ciertos tipos de prácticas juveniles, para un sector de jóvenes de una clase media cada vez más fragmentada, heterogénea y empobrecida. Dichas prácticas actualizaban una noción de participación política a través de lo expresivo, en un contexto que limitaba formas tradicionales de lo político. Asimismo, la participación se vinculó con la búsqueda de alternativas de vida y de subsistencia a través de las prácticas artístico-laborales en un contexto ampliamente precarizado. Sostuvimos que al estudiar las dimensiones laborales y las del orden de lo político que envuelven las acciones de los artistas, podemos hacer visibles diversas apuestas de jóvenes por comprometerse con los "otros", proyectando alternativas para diversos futuros posibles, indagando la politicidad que atribuyen o no los propios sujetos juveniles a dichas prácticas. De esta manera, cuestionamos las representaciones hegemónicas acerca del individualismo y

el desinterés juvenil que marcaron a las juventudes de los '90, representación negativa que también persistirá a lo largo de los años 2000. (Infantino, 2008b, 2010).

No fue casual que hayamos registrado una lectura de la experiencia generacional de los años '90, consolidada en los años 2000 cuando se realizó la investigación. "La conciencia de pertenecer a una cohorte de edad con una experiencia social compartida se produce cuando esa experiencia se puede objetivar y se puede construir un relato con sentido en torno a ella", plantea Laura Kropff (2008: 219). Cuando los jóvenes son "otros", comprendemos que "nosotros" somos actores que vivimos otras experiencias sociales, que nos configuran como generación y nos dan especificidad. En el caso empírico que estudiamos, justamente la "conciencia generacional" surgió cuando emergieron nuevas condiciones de producción y reproducción en el campo de las artes circenses porteñas. En el segundo lustro de los años 2000, cuando estas prácticas artísticas comenzaron a acceder a espacios legitimados de cultura en la ciudad, la cualidad transgresora de las prácticas artístico-laborales de los jóvenes de los '90, se activó como diacrítico generacional.

Pensar en contextos de época no solo resultó de utilidad para analizar cómo se habilitan y producen distintas juventudes en diferentes coyunturas históricas. Asimismo, se presentó como estrategia válida para explorar qué representaciones se manejan sobre dichas juventudes y por lo tanto, qué estrategias de intervención se diseñan para promover y/o gestionar-controlar sus prácticas. En definitiva, las decisiones sobre qué manifestaciones culturales y qué identidades se reconocen, valoran y promocionan desde un Estado, están también condicionadas por contextos epocales. Al problematizar la cuestión identitaria inserta en relaciones de hegemonía y subalternidad, sostuvimos que las identidades sociales vinculadas con las prácticas culturales constituyen una arena fértil para indagar el modo en el que el Estado y el mercado local se convierten en interlocutores de las prácticas de los agentes, advirtiendo distintas coyunturas que legitiman e incorporan o no dichas identidades. En este sentido, el recorrido histórico de resurgimiento del arte circense en la ciudad, en el que dimos cuenta del tránsito desde espacios marginales y desvalorizados a circuitos legitimados de arte, fue de utilidad para contrastar empíricamente, tanto los procesos de construcción de hegemonía como las reafirmaciones identitarias y las negociaciones y disputas que los mismos desencadenaron.

La escasa atención estatal que merecieron las artes circenses a partir de su resurgimiento en la postdictadura, llevó a que estas prácticas artísticas se desarrollaran con cierta autonomía relativa respecto de las políticas oficiales. Esta situación provocó una fuerte identificación de la formación cultural con nociones de autogestión e independencia que complejizaron las interrelaciones entre artistas y agencias estatales.

Analizamos el proceso de legitimación de las artes circenses durante los años 2000 en vínculo con una preponderancia del estilo de Nuevo Circo, que implicó cierto

refinamiento y complejización artística en desmedro de las cualidades transgresoras y “populares” que identificaban fuertemente a las prácticas relacionadas al estilo de Circo Callejero preponderante en los ‘90. La situación de crisis económica de principios de los años 2000 favoreció la intensificación de la migración estacional de los artistas callejeros más profesionalizados así como la búsqueda de alternativas de inserción artístico-laboral, como lo fueron la apertura de espacios de enseñanza. Las “nuevas escuelas” comenzaron a responder al ingreso de nuevos actores sociales interesados en el aprendizaje de las artes circenses a modo de *hobby*. Esta situación se vio reforzada luego de diversos acontecimientos que fueron promocionados por los medios masivos de comunicación, ampliando los circuitos de circulación de las artes circenses en la ciudad.

El ingreso de prácticas pertenecientes a géneros populares denostados y subestimados a espacios de mayor legitimación artística así como a sitios mediáticos, llevó a una fuerte disputa por definir los contenidos estilísticos, laborales, políticos e ideológicos con los que se identificaban las prácticas legítimas al interior de la formación cultural. Estudiamos las posibilidades de manipulación de las “brechas intertextuales” (Bauman-Briggs, op.cit.) según los artistas se acercaran o alejaban de los precedentes genéricos, recuperando o tomando distancia de la tradición circense local. Asimismo, se evidenció cómo la identificación de los artistas propia de los años ‘90 vinculada a la transgresión se actualizó o resignificó en el contexto de los años 2000, convirtiéndose en uno de los ejes de disenso internos a la formación cultural.

Sobre la base de dichas disputas se posicionaron los grupos de artistas locales ante la intervención estatal de fines de este período. Cuando en 2009, las artes circenses despertaron interés en las agencias estatales, ya se encontraban asentados diversos “usos” de las mismas como herramientas de intervención sociopolítica, tanto desde algunos intersticios en la acción gubernamental local como desde diversas organizaciones civiles. Al problematizar las negociaciones y resistencias desatadas por la intervención estatal, evidenciamos los distintos y desiguales actores involucrados en el campo cultural así como los “usos diferenciales de la cultura”.

Las formas de pensar a los jóvenes y las maneras de apropiarse de la cultura, ya sea como recurso expeditivo en la búsqueda de rédito político o como herramienta para legitimar la propia identidad e intervenir proyectando cambios en la sociedad, nos colocaron ante un proceso de “uso” diferencial de conceptos. El conocimiento emanado desde propuestas teóricas que en distintas coyunturas aportó sentidos específicos para pensar a la cultura y a los jóvenes, fue actualizado en lineamientos de organismos internacionales, retomado por políticas oficiales locales o apropiado desde organizaciones civiles. A partir de analizar empíricamente esta dinámica, mostramos que los “modelos”, “tendencias” o “enfoques” se utilizan, se *aggiornan*, se actualizan y manipulan desde intereses disímiles y desde espacios desiguales de poder.

En este sentido, analizamos los modos en que la política pública oficial dirigida a promocionar las artes circenses en el ámbito local, conjugó una articulación de distintas tendencias de políticas culturales y juveniles vinculando cultura, jóvenes, gestión del riesgo social y desarrollo local. “La puesta en valor” de las prácticas circenses, respondió tanto al mayor grado de legitimación logrado por estas artes en los años 2000 como a su visualización como recurso para el desarrollo y la gestión del riesgo social. Analizamos discursos de las autoridades gubernamentales porteñas mostrando una suerte de apropiación coyuntural de la noción de “inclusión social” a través del arte. Casi a modo de “solución mágica”, el circo se presentó como la herramienta para favorecer el desarrollo de una zona “olvidada” de la ciudad así como insumo para luchar contra el riesgo social adjudicado a las juventudes pobres del sur de la ciudad.

Al conjugar el análisis de las políticas culturales y juveniles (áreas de intervención estatal que suelen estudiarse de manera diferencial) podemos pensar los usos disímiles de la cultura en vínculo a las juventudes a las que frecuentemente se dirigen un cúmulo importante de las políticas culturales. En este sentido, por ejemplo, fomentar espacios de producción artística para jóvenes de sectores vulnerables que de otra manera no accederían a estos derechos culturales, remite a una conceptualización de los sujetos juveniles como sujetos de derecho. No obstante el análisis de los discursos que inspiraron la creación del programa de política oficial para el fomento de las artes circenses de la ciudad demostró, entre otras cosas, una conceptualización de los jóvenes vulnerables como riesgos potenciales a los que se puede “gestionar” a partir de un proyecto de política cultural.

Más allá de problematizar un tipo particular de uso del recurso de la cultura en función de la “gestión del riesgo social” y el fomento del “desarrollo local”, analizamos el amplio rechazo que generó el lanzamiento del Programa oficial Polo Circo por parte de un importante sector de la formación cultural local. La gestión gubernamental porteña que analizamos presentó cierta tendencia a ponderar la “rentabilidad” de la cultura junto a acciones restrictivas hacia espacios autogestivos de la ciudad, instalando un clima de descontento en el campo artístico al momento de lanzamiento de la política oficial destinada al circo en la ciudad.

La disputa que desencadenó la intervención estatal puso en evidencia distintas conceptualizaciones de la cultura, los derechos culturales y la noción de “lo popular” que había identificado ampliamente a la formación circense. Las diversas maneras de pensar la política cultural, ya sea promoviendo un megaevento como el Festival Internacional de Circo de Buenos Aires o promocionando el desarrollo de los grupos locales con subvenciones y financiación, pusieron de manifiesto disensos en cuanto al ideal de contenido y gestión de una política pública. El análisis mostró que el Programa oficial privilegió algunas dimensiones

en sus acciones y sus selecciones. En el primer Festival se ponderó la promoción de un estilo particular de hacer circo, el Nuevo Circo de grupos franceses o canadienses, basado en la excelencia técnica y en la acentuación de la destreza física en desmedro de algunos recursos expresivos tradicionalmente asociados al género como, por ejemplo, la comicidad. Aún cuando en los siguientes Festivales se generaron más instancias de interlocución con grupos de artistas locales que participaron en las programaciones de los mismos con otros estilos circenses, estos procesos demostraron el poder de negociación/presión de algunos sectores del campo circense local, más que una voluntad oficial por promover canales de fomento y reconocimiento hacia los artistas circenses de la ciudad.

Entendemos que las políticas culturales deben ser abordadas como un campo de negociaciones. Por consiguiente, aún cuando los poderes constituidos cuentan con mayores porciones de poder y recursos para imponer qué se selecciona, resulta central destacar cómo esas selecciones se disputan y, muchas veces, en esos procesos de lucha, los grupos artísticos como con los que hemos trabajado se alinean unos con otros. En este sentido, abordamos las maneras en que la formación cultural fue seleccionando con quiénes y en que ámbitos negociaba y en dónde mantenía autonomía, generando líneas divergentes para financiar y promover las prácticas artísticas. Asimismo, problematizamos la actitud de crítica frente a la política oficial que se fue complejizando y traspasó la mera denuncia para convertirse en propuestas políticas colectivas de reivindicación de derechos culturales y de demanda al Estado por garantizarlos. Finalizaremos este trabajo abordando algunos aspectos vinculados a la reciente politización antedicha.

2. Relaciones de los artistas circenses y el Estado en un nuevo contexto

Cuando comenzamos a trabajar con el caso del arte circense en el año 1999, era lejano pensar en la organización colectiva de los artistas del campo en función de petitionar al Estado acciones tendientes a promocionar las artes del circo en la ciudad y en el país. Como fuimos analizando, la autogestión del trabajo callejero, al tiempo que brindaba independencia, también precarizaba las condiciones de trabajo, pero cuando el diacrítico central sobre el que se asentaba la construcción identitaria era la realización de un arte y un modo de trabajo autogestivo e independiente de un sistema y un Estado evaluado como un “otro”, la interrelación entre artistas y agencias estatales se tornaba compleja.

No obstante, cuando ya pasaron más de dos décadas de desarrollo sostenido de estas prácticas, cuando los artistas se profesionalizaron, comenzaron a presentarse como posibles instancias de negociación y demanda al Estado desde todos los

sectores de la formación cultural. No es casual que se esté vislumbrando la posibilidad de lograr mayores garantías para la práctica artístico-laboral, o que se esté pensando en demandar al Estado el financiamiento y la subvención de la práctica artística en esta coyuntura económica, social y política. Comparativamente, es una época que se presenta como ventajosa en diferentes planos frente a esa “otra década infame”, parafraseando a Estela Grassi (op. cit.) en su caracterización de los años ‘90.

Aún cuando persisten continuidades con el modelo neoliberal y hasta se han naturalizado ciertas condiciones de precariedad (Svampa, 2007), los artistas en la actualidad se enfrentan a una coyuntura que, en principio, parece habilitar más espacios de actuación estatal y participación ciudadana. En este contexto, evaluado por muchos artistas como favorable, se va afianzando al interior de la formación cultural la posibilidad de pensar, por ejemplo, en la exigencia de garantías al Estado en materia de derechos culturales. En estos procesos de demanda y lucha, los grupos como por ejemplo los colectivos artísticos con los que trabajamos, comprueban que mediante la organización colectiva se pueden lograr resultados concretos, muchas veces presionando al Estado a asumir su responsabilidad.

Aquí es donde se ponen en tensión al interior de las formaciones culturales, qué cosas se negocian y qué cosas no, en qué ámbitos se mantiene autonomía y en cuáles se colabora con agentes estatales. En este contexto, el Estado suele dejar de ser representado como un todo extraño y ajeno, para empezar a pensarse como un agente con el que hay que negociar, al que en muchos casos se puede asesorar y también contra el que, en algunos casos, hay que luchar. En este sentido, aún destacando que el Estado es un poderoso “identificador”, en tanto posee el material y los recursos simbólicos para imponer categorías y esquemas clasificatorios,

ni siquiera el Estado más poderoso monopoliza la producción y difusión de identificaciones y categorías. (...). La literatura sobre movimientos sociales –tanto la ‘vieja’ como la ‘nueva’– es rica en evidencias de cómo los líderes de movimientos desafían a las identificaciones oficiales y proponen otras alternativas. (Brubaker-Cooper, 2001: 45).

Si bien el Estado debe ser considerado como un importante promotor de “versiones de identidad”, incluso, como uno de los agentes primordiales de dicha promoción (Prats, 1997), también debe resaltarse la importancia que ameritan los procesos de negociaciones y resistencias que suelen desatar dichas intervenciones estatales. En los mismos, la selección y activación de referentes culturales con los que un grupo se identifica, se convierten en herramientas de disputa política por el reconocimiento de prácticas, identidades y derechos. Conceptos tales como “políticas de identidades” (Álvarez et. al., 1998; Yúdice, op.cit.; Mato, op.cit.), “ciudadanía cultural” (Rosaldo, 1991) o “politización de la cultura” (Hall, 1993;

Wright, 1998; Bayardo, 2000) se han utilizado para estudiar la ampliación de la política a esferas que no habían sido consideradas como tales. En definitiva, partiendo de estos replanteos sobre “la cultura” y “la identidad”, hemos argumentado que así como desde los poderes establecidos se seleccionan versiones de identidad, los grupos también activan “afinidades culturales” que aportan a la construcción de la dinámica “nosotros/otros”, y que, principalmente, se convierten en un recurso privilegiado para la disputa política (Yúdice, 2002b).

Lo que hemos problematizado a través del caso estudiado es justamente cómo identidad y cultura se convierten en referentes de la disputa política entre actores sociales que suelen estar desigualmente posicionados en el juego de poder que implica dicha arena de disenso. Qué se selecciona desde un Estado o política gubernamental como la analizada, demuestra que en estos procesos algunas identidades se legitiman y otras no. Asimismo, se evidencian lo disímiles que pueden resultar los intereses por los cuales se activan ciertos saberes y prácticas culturales. Empero, estas intervenciones movilizan la disputa al interior de las formaciones culturales por definir cuáles son los atributos que definen el “nosotros”. Qué estilos artísticos se privilegian, qué se muestra como “atributo identitario” de la formación cultural, es algo que también implica una lucha interna estableciendo la reproducción cultural como un fenómeno simbólico y material.

Uno de los ejes de conflicto que reavivó la intervención estatal a partir del lanzamiento de Polo Circo, fue la disputa por la legislación vigente en la ciudad para el armado de carpas de circo. Cabe destacar que desde el inicio de nuestra investigación en 1999, se habían registrado reclamos en relación a la supuesta “prohibición” para la instalación de circos en la ciudad de Buenos Aires. En rigor, este reclamo provenía históricamente de los integrantes de las compañías de tradición familiar circense o de los empresarios de circo. La formación cultural con la que hemos trabajado, protagonista del resurgimiento de las artes circenses en la ciudad, había encontrado su anclaje identitario en la realización de un “circo sin carpa”, ya sea orientado al espacio callejero o a las salas teatrales.

Recordemos que para principios de los ‘90 la disputa por lograr el reconocimiento de las artes circenses y revertir el histórico desprestigio de las mismas, se desarrolló intentando instalar a estos lenguajes como otra teatralidad y no como un arte menor. En este sentido, el distanciamiento de algunos elementos asociados a aquel desprestigio –como por ejemplo las humildes carpas de lona, con pisos embarrados mezclados con aserrín– fueron una estrategia válida para pelear por un mayor reconocimiento desde jerarquías valorativas hegemónicas.

No obstante, con el paso del tiempo y el afianzamiento de los grupos, la carpa de circo comenzó a presentarse como una posibilidad. Los grupos más profesionalizados del estilo de Circo Callejero (por ejemplo, Circovachi y Circo

Xiclo), lograron la compra de carpas para principios de los años 2000. En consonancia con su estrecho vínculo a la Escuela de Circo Criollo, el tradicional espacio de actuación circense no era visto como algo que fuera en detrimento de la calidad artística; de hecho mejoraba un espectáculo callejero al viabilizar mayores comodidades y recursos para las actuaciones artísticas. Los grupos mencionados realizaron varias temporadas de trabajo en sitios turísticos con “circos a la gorra”. Mientras que los artistas más vinculados al estilo de Nuevo Circo, continuaron su disputa por valorizar las artes circenses en la ciudad, peleando el ingreso a circuitos legitimados de arte en los que las carpas continuaban manteniendo una asociación casi mecánica con la “decadencia” de la calidad artística del género circense.

Empero, transcurrido un largo proceso, en la coyuntura actual se comienza a registrar como “posibilidad” el acceso a las carpas de circo, ahora más valoradas. En vínculo con la mayor legitimación de estas artes a nivel internacional y con la repercusión de las visitas del Cirque du Soleil (que presentaron sus espectáculos en inmensas y modernas carpas de circo) se venía registrando en la formación cultural local un proceso de revalorización de las mismas. Hemos citado a una de las referentes de Circo Abierto planteando la dificultad a la que se enfrentaban “muchos espectáculos circenses para encontrar un espacio que reúna las condiciones técnicas necesarias. Las salas de teatro quedan chicas y los galpones no suelen estar habilitados” (*Página/12*, 7 julio 2011). En este contexto, cuando la política oficial porteña se lanzó con el armado de tres modernas carpas ubicadas dentro de la Capital Federal, el conflicto por los requisitos para habilitar estos espacios se reavivó.

Decíamos previamente que este era un histórico reclamo de las compañías de circo de tradición familiar o de sus empresarios. Muchos de ellos sostienen desde hace años que la ambigüedad de la Ley ha provocado trabas para el desarrollo de las artes circenses. Beatriz Seibel en su *Historia del circo* de 1993, transcribía el reclamo de los artistas de este modo: “Coco Tejedor, del circo Royal, dice: ‘Existe un total desorden impositivo: cada municipio, cada provincia, cobra la tasa o arancel que determina (...) no pedimos subvenciones, sino que faciliten nuestra tarea, no entorpecerla, para seguir manteniendo el arte’” (Seibel, 1993: 93).

Jorge Videla, en una conferencia brindada en el Teatro San Martín a fines de 2001, denunciaba la irregularidad de la reglamentación vigente para el funcionamiento de los circos en la ciudad de Buenos Aires: “Acá hay que hacer una denuncia y es que el circo en el país esta discriminado. No hay una reglamentación clara, y nosotros queremos que nos reglamenten para que no haya discriminación”. (Charla en Centro Cultural San Martín, 16 noviembre 2001).

El relevamiento de la legislación vigente que rige el Código de Habilitaciones de la Ciudad de Buenos Aires, lo que demuestra no es la inexistencia de reglamentación, sino su ambivalencia.³

El análisis de la legislación permite evidenciar lo difuso y ambiguo de la reglamentación y el porqué de la idea diseminada en el campo tendiente a evaluar como “prohibitiva”. Sobre la base de la misma, la posibilidad de armar carpas de circo en la Ciudad de Buenos Aires está limitada a la “buena voluntad y predisposición” de las autoridades de turno. Es esta ambigüedad, junto a la poca disponibilidad de terrenos adecuados para instalar carpas (ya sea por cuestiones de espacio como de costos), a lo que se suman diversos obstáculos burocráticos, lo que llevó a la mayor parte de las familias de Circo a desistir en la disputa por lograr espacios de actuación en la ciudad de Buenos Aires.

En la coyuntura actual, cuando desde la formación cultural circense se comienzan a elaborar estrategias de demanda al Estado por generar reglamentaciones claras, organismos que amparen el desarrollo de estas artes y leyes que lo reglamenten, las carpas de circo volvieron a aparecer en escena.

Lo interesante del proceso es justamente el desarrollo, casi a modo de espiral, de un retorno a aspectos de la tradición que habían sido relegados. En esa búsqueda por legitimar un arte que acarrea tanta desvalorización, parte de la formación cultural circense se había distanciado de las carpas, como elemento que condensaba esa asociación del circo con un arte “menor” y “popular”. Ahora, para muchos artistas contemporáneos, estos espacios de actuación se visualizan como aquello por lo que se debe luchar para conseguir su reinstalación. Pero esa disputa se dirige hacia el Estado que debe garantizar reglamentaciones claras para su funcionamiento.

Consideramos que la orientación reciente de la formación cultural circense hacia la demanda al Estado por la garantía de derechos culturales muestra, además de cierta institucionalización de la misma, un cambio en el contexto de época. Discutimos con anterioridad la representación hegemónica que había estigmatizado a los jóvenes de los ‘90 como desinteresados y despolitizados. Mostramos en este libro cómo gran parte de los jóvenes artistas con los que trabajamos, en los ‘90 se habían afianzado identitariamente con una actitud de *resistencia* al Estado. Aún cuando sus acciones fueran evaluadas como politizadas en un sentido amplio, el contexto de época no permitía que los jóvenes visualizaran al Estado como un agente que pudiera incluir la promoción de sus prácticas artísticas. El análisis del caso evidenció un cambio que habilita un campo de posibilidades diferencial en el que se evalúa al Estado como un agente que debe y puede garantizar derechos, incluso, derechos culturales.

En este contexto la organización colectiva de los artistas circenses consiguió que, un gobierno que suele accionar sin contemplar las demandas de diversos sectores sociales a los que dirige sus políticas, anuncie para el programa Polo Circo 2011/12 un cambio en su modalidad de funcionamiento. En el momento de escritura de estas conclusiones a finales de 2011, el mencionado Programa publicó en la página web del GCBA, cuatro convocatorias abiertas

para la selección de espectáculos circenses locales para distintos espacios pertenecientes a la política oficial.

Asimismo, en la 15ª Convención de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, Circo Abierto lanzó el Censo Nacional Circense. El mismo se encuentra disponible en la web (<http://circoabierto.blogspot.com/>) y contempla preguntas acerca de diversas temáticas: condiciones laborales, acceso y niveles de formación, características de las políticas públicas de las distintas provincias del país, afiliación a sindicatos, entre otras. El propósito de dicho censo es contar con información a nivel nacional relativa a las condiciones que hacen a la actividad circense, sus necesidades y demandas, para así formular proyectos y reglamentaciones que fomenten intervenciones estatales para garantizar la continuidad y mejora de las prácticas circenses en el país.

Consideramos que la antedicha organización de los artistas garantizará o deberá luchar para que el crecimiento y la legitimación de las artes circenses, respondan a los intereses colectivos de sus protagonistas. No obstante, dicha legitimación dependerá, en gran medida, de la continuidad de políticas de fomento y promoción de las artes circenses locales.

Al historizar el resurgimiento de los saberes y prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires y al problematizar los disímiles intereses políticos e ideológicos con los que se puede promocionar el recurso de la cultura, intentamos atender a la politización de la cultura y la identidad así como al vínculo entre Cultura, Jóvenes y Políticas. En esta línea de estudio, planeamos continuar profundizando el análisis acerca de algunos “usos de la cultura” que identificamos en el último período estudiado, relativos a la utilización de las artes circenses como herramientas de intervención sociopolítica con jóvenes de sectores vulnerabilizados, enmarcadas en organizaciones vinculadas al uso del “arte para la transformación social”.

Me interesa terminar este libro retomando algunas reflexiones metodológicas acerca del proceso de investigación. En la introducción a este trabajo realicé un recorrido por el modo en el que fui construyendo el objeto de estudio empírico y teórico. En 1999 cuando me acerqué al campo de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, las representaciones estigmatizantes acerca del desinterés y la apatía que se atribuía a los jóvenes de los ‘90 repercutían en la propia experiencia individual y generacional de ser joven en aquellos años. Así como los artistas circenses intentaban proyectar “alternativas” artístico-laborales novedosas en un contexto de inestabilidad y precariedad, diversos grupos de jóvenes comprobábamos que la estabilidad y el ascenso social eran “cosa de otra época” y que, por lo tanto, la elección de lo que haríamos en el futuro podía atender a otras variables. La precariedad laboral y el creciente aumento del desempleo en el período así como la retracción del Estado como garante de derechos, provocaba que muchos jóvenes de los que, por ejemplo, comenzábamos

a estudiar Antropología, no visualizáramos claramente nuestro futuro profesional. Era la época en la que “los ingenieros manejaban taxis” o “abrían un kiosco con la indemnización”.⁴ El modelo neoliberal implementado avanzaba y los jóvenes nos enfrentábamos cotidianamente a la incertidumbre característica de la época.

Las primeras apreciaciones acerca de mi rol como antropóloga estaban signadas por cierto escepticismo en cuanto a la posibilidad de incidir en la toma de decisiones políticas de Estado, ya que el mismo era representado como un agente homogéneo y ajeno frente al que había que resistir. Paralelamente, consideraba que la producción académica no tendría incidencia en la modificación de las precarias condiciones de producción y reproducción de las artes circenses en la ciudad.

La persistencia del interés en el análisis de las prácticas artísticas estudiadas y el compromiso establecido con los protagonistas de estas artes sumado a un cambio de contexto de época, me llevaron a sostener la posibilidad de realizar una antropología “sobre”, “con” y “para” los sujetos con los que trabajamos (Slavsky, 2007) que incida en la formulación de políticas inclusivas y participativas. Se trata, siguiendo a Slavsky, de una manera diferente de producir conocimiento en la que se propone una agenda en común entre investigadores y grupos. Ambos participan en la interpretación de la información y comparten diferentes opciones para la acción.

En el trayecto de investigación y en el involucramiento que fui propiciando, paulatinamente se fue transformando mi lugar como antropóloga en el campo; así pasé de “observar” a participar activamente y a intervenir. Fui interpelada como “asesora” y “colaboradora” en el armado de proyectos de diversos tipos en los que el conocimiento proveniente de la investigación académica resultaba de utilidad para la promoción de la práctica artística.

De esta manera, las reflexiones y análisis que propuse en este libro procedieron de instancias de trabajo de campo tradicionales en antropología social, como entrevistas y observación participante, y al mismo tiempo, involucraron otras formas de trabajo: el armado conjunto de proyectos para difundir y fomentar las artes circenses; el dictado de conferencias en encuentros artísticos y la presentación de resultados de la investigación académica; el acompañamiento en las reflexiones que los grupos realizan sobre sus actividades de gestión cultural; entre otras. Aquí se presentaron complejidades en cuanto a compaginar los tiempos académicos y los de gestión, los tiempos de reflexión y los de acción. No obstante, lo antedicho ha enriquecido mi mirada y mi trabajo.

Lo descripto hasta aquí fue insumo para repensar la práctica profesional de la Antropología, como profesión mediadora que brinda herramientas para intervenir en el debate público, poniendo en valor las prácticas de los sujetos con los que trabajamos así como para incidir en el diseño de políticas públicas que contemplen

las lógicas y demandas de sus destinatarios. La finalidad de la producción de conocimiento tendría, entre sus objetivos, la posibilidad de promover canales de diálogo entre instituciones (públicas) y los actores sociales con los que trabajamos.

NOTAS:

1 Algunos de los enfoques clásicos en torno a la conceptualización de proyecto político y acción colectiva, han centrado prioritariamente su mirada en aquellas formas de participación formales, explícitas, orientadas y estables en el tiempo. Consecuentemente, se reconocía solo como cultura política aquellas representaciones y modos de acción formales y explícitos. Este tipo de intelección ha provocado que las grupalidades juveniles, efímeras, cambiantes, implícitas en sus formulaciones, sean leídas como carentes de un proyecto político. Paulatinamente y en relación con los estudios sobre nuevos movimientos sociales, aparece en la literatura sobre juventud una revaloración de lo político, que deja de estar situado más allá del sujeto, constituyendo una esfera autónoma y especializada; y adquiere corporeidad en las prácticas cotidianas de los actores, en los intersticios que los poderes no pueden vigilar. (Reguillo, 2000a).

2 En términos de Mannheim, la coetaneidad no implica una similitud identitaria o ideológica, del mismo modo que pertenecer a la misma clase social no implica poseer una misma conciencia de clase. “De una determinada situación de generación, como de una determinada situación de clase, pueden aparecer grupos sociales concretos, formados por una filiación consciente y en base a relaciones permanentes entre sus miembros, que sean portadores de una ‘visión del mundo’ compartida”. A ese fenómeno social específico (...) Mannheim lo llama unidad generacional que es el punto donde la edad y la vivencia de una misma situación cristalizan en un esquema de ideas y actitudes (Mannheim, 1928 [1993]; Criado, 1998; Ghiardo, 2004).

3 El análisis de la legislación vigente provee las siguientes consideraciones: si bien prohíbe con fuerza de Ley (n° 1446-sancionada por la Legislatura el 2 septiembre 2004) “el funcionamiento de circos y espectáculos circenses en los que intervengan animales cualquiera sea su especie”, presenta un ordenamiento difuso en cuanto a la posibilidad del armado de carpas de circo en la jurisdicción porteña. Dentro del mencionado Código de Habilitaciones, existe un ítem destinado a “Circos y Parques de Diversiones” que por medio del Decreto 26 febrero 1931(CD 778.3) establece que “no se autorizará la realización de espectáculos de circo en locales que no reúnan las suficientes condiciones de seguridad para tales fines”. La imprecisa especificación de las “suficientes condiciones de seguridad”, provoca que la reglamentación resulte demasiado ambigua para considerarse como tal. No obstante, existe un detalle mayor en el mismo Código, en el ítem que estipula los requisitos para la habilitación de Cines y Teatros. Allí, bajo la ordenanza 09/12/910 (CD 476.2), se pueden encontrar diversos artículos para reglamentar el funcionamiento de circos. Por ejemplo, el Art. 150 establece la distancia a la que se debe ubicar la primera fila de los asientos (más de 1,50m). Más adelante, el Art. 209 (CD 545.22) aporta mayores precisiones: “En los teatros, circos y demás sitios en que se den espectáculos públicos, donde se ejecuten ejercicios acrobáticos o de equilibrio en cuerdas, alambres, trapecios, etcétera, a mayor altura de 2,50m sobre el nivel del suelo o piso, será obligatoria la colocación de redes para evitar accidentes en caso de caídas o de acolchados o elásticos, cuando las redes pudieran obstaculizar los ejercicios”. [Mientras que el Art. 210 reglamental: “Cuando se trate de espectáculos de destreza, empleándose aparatos especiales, conocidos o desconocidos, la empresa del teatro o local donde estos deban realizarse, pedirá (...) la inspección del aparato que se ha de utilizar (CD 770.1)”. Si bien estas especificaciones agregan cierta claridad a la reglamentación, no demarcan cuales deberían ser las condiciones de seguridad para los locales en donde se presenten los espectáculos circenses.

4 Parfraseando una canción del espectáculo murguero *Utópicos y malentretidos*, realizado en 1996 por los grupos Catalinas Sur, La Runfla, Diablomundo, Los Calandracas, que aludía críticamente a la desindustrialización y la debacle que el país estaba transitando a mediados de los '90.

acotaciones a la
presente edición

Cuando para fines del año 2011 terminé la escritura de la tesis doctoral en la que se basa este libro, si bien el proceso de crecimiento y legitimación que estaba atravesando el circo en Buenos Aires parecía tener aún largo aliento, no imaginaba que unos años después iba a tener que escribir algunas líneas para actualizar cierta información del campo. El crecimiento de las actividades circenses en la ciudad –y en el conurbano bonaerense, en pueblos rurales y urbanos, en ciudades grandes y pequeñas de casi todas las provincias del país– es tan grande, que no podía dejar de mencionar algunos hechos y datos centrales. Algunos de los sucesos que fueron transcurriendo en estos últimos años eran prácticamente impensables en otros contextos de época, cuando la formación cultural circense se reproducía de manera casi exclusivamente endógena, cuando las artes del circo eran absolutamente excluidas de espacios de promoción oficial y cuando los artistas se enfrentaban individualmente a la lucha por recuperar y revalorizar estas artes.

Aún cuando no analizaré los hechos que voy a presentar, considero que servirán al lector para conocer aún más el desarrollo y actualidad de las artes del circo.

Comencemos por mencionar algunos datos precisos del crecimiento de las artes circenses en los últimos años. En las conclusiones de este libro anunciaba que el colectivo de artistas Circo Abierto había lanzado el 1er Censo Nacional Circense, que se llevó a cabo entre noviembre de 2011 y noviembre de 2012. El mismo fue aplicado a través de un formulario on-line cuya plataforma fue diseñada por la Cooperativa El Arte y la Tecnología. El relevamiento fue voluntario y de autoadscripción, destinado a estudiantes, artistas, docentes, directores y/o coordinadores de escuelas y espacios de circo, y cualquier persona ligada a la actividad circense. Se censaron 1950 personas que se dedican a esta actividad en Argentina. Comparto algunos de los datos más relevantes arrojados por el Censo:¹

. El 64% de las personas censadas son mujeres y casi la mitad tiene entre 18 y 25 años. La mayoría (61%) se concentra en la ciudad y provincia de Buenos Aires. Entre quienes viven en otras provincias, casi la mitad vive en Santa Fe. En relación a cómo los censados definen su dedicación al circo, 25% se consideró “aficionado”, 28% “profesional” y la mitad “estudiante” de circo. Teniendo en cuenta que más del 70% se dedica al circo hace menos de 6 años, se puede deducir el crecimiento de la comunidad circense a través de la incorporación de jóvenes en el último tiempo, esto es, el período de legitimación que he analizado.

. La formación circense se realiza casi exclusivamente en espacios privados, principalmente en escuelas de circo y en centros culturales independientes. El Estado tiene aún una escasa participación en la formación de artistas de circo (solo 2 de cada 10 censados se formaron en centros estatales). En este sentido, a pesar de la reciente creación de dos carreras universitarias, los datos demuestran la desventajosa situación de las artes circenses frente al resto de las artes escénicas en lo que refiere a la oferta educativa con apoyo estatal.

. Con respecto a la opción del circo como alternativa laboral, el 75% de los censados trabaja en alguna actividad relacionada con estas artes, en múltiples y variados espacios como eventos, varietés y docencia. Aún frente al crecimiento y la mayor legitimación de la actividad, los datos reflejan la precariedad laboral de los artistas. Solo un 9% trabaja en blanco y solo un 10% está afiliado a la Asociación Argentina de Actores. Lo más habitual es trabajar de forma independiente (80%).

. Finalmente, existe un consenso casi total en la comunidad censada en cuanto a la importancia de que el Estado asuma un rol más activo en el fomento de estas artes, tanto a través de subsidios, apertura de espacios y residencias, como por medio de la sanción de una Ley de circo que reconozca, fomente y regule esta actividad (Fuente: 1er Censo Nacional Circense, 2012).

Además de la importancia que los datos del Censo arrojan por sí mismos, resulta central destacar que la realización y difusión de sus resultados implicó tanto la posibilidad de conocer quiénes y cuántos conformaban la comunidad circense, como la posibilidad de identificar necesidades y deseos de los artistas. A partir de aquí comenzó a instalarse con fuerza la necesidad de pensar un proyecto de Ley que contemplara al circo como arte escénica reconocida por el Estado, donde confluyeran intereses y necesidades representativos de sus protagonistas. La discusión acerca de las condiciones de producción y reproducción de las artes del circo y del rol del Estado como garante de la promoción y el reconocimiento de dichas artes se encuentra en proceso. Considero que en este terreno legislativo, la disputa política puede adquirir gran relevancia y demandar aún más organización colectiva para que una futura Ley Nacional de Circo se convierta en un instrumento representativo de las demandas de la formación cultural. Aquí, los artistas comienzan a enfrentarse con un terreno complejo que choca contra la histórica centralización del país en Buenos Aires. La importancia de trabajar en pos de una Ley Federal implica organización, compromiso, disputas y mucho trabajo colectivo. En este camino, se han realizado tres Congresos Nacionales de Circo y Circo Social,² con el propósito de conocer la variedad de historias y necesidades de las distintas provincias argentinas así como para fomentar espacios de organización que impulsen el desarrollo de las artes circenses.

La realización de estos encuentros también demuestra el amplio crecimiento de la actividad circense a lo largo y a lo ancho del país, situación que contrasta con el inicio del resurgimiento de estas artes centralizado principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Cabe resaltar que hay ciudades que se destacan por una ya “antigua” presencia de renovadas propuestas de artes circenses, como puede ser Rosario, pionera en la enseñanza pública de estas artes en su Escuela Integral de Circo dependiente de la Escuela de Artes Urbanas, que mantiene esta propuesta desde 2001 junto a la realización del Festival Payasadas, evento que desde diciembre de 2001, reúne anualmente a artistas locales, invitados nacionales e internacionales. Asimismo, como mencioné en este libro, existe una diversidad de encuentros, convenciones y festivales que se hallan en amplio crecimiento. Si para el inicio de los años 2000 habían comenzado a replicarse experiencias organizativas a partir de la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros en distintos puntos del país, en los últimos años la cantidad de encuentros anuales supera los cincuenta (para más información consultar: <http://www.convencionesdecirco.com/>).

Cabe destacar que menciono estas cuestiones, que implican un salto en escala del enfoque local utilizado en este libro, ya que la posibilidad de pensarse y organizarse a nivel nacional ha sido una novedad de estos últimos años. Novedad que asimismo se asienta en el crecimiento de la actividad circense en el territorio nacional con la que los artistas circenses porteños con los que he trabajado en esta investigación mantienen estrechos vínculos, contribuyendo a la realización de encuentros, festivales, convenciones que se desarrollan en las distintas provincias del país, que a su vez, estimulan el crecimiento de la actividad circense a nivel nacional.

En vínculo con lo anterior, cerraba las conclusiones de este libro con el retorno a “la carpa de circo” luego de años de identificación de la formación cultural circense con un “circo sin carpa”. En estos últimos años, dos colectivos artísticos locales –Circo Social del Sur y Circo Cas Qú– han construido nuevas carpas de circo a las que se suman dos nuevas carpas que se encuentran en proceso de construcción a través de un subsidio del Instituto Nacional del Teatro (más adelante ampliaré sobre este punto). Lo interesante del proceso, además de cierto retorno a aspectos de la tradición que habían sido relegados, es la posibilidad de circulación de los artistas. En este terreno, con algunas excepciones, aún estamos lejos de contar con políticas que fomenten circuitos artísticos y la mayoría de estas iniciativas son de corte autogestivo, aunque en ciertas oportunidades, mediante convenios con agencias estatales. Aquí resulta interesante destacar cuánto la formación cultural circense contemporánea desconoce de la tradicional modalidad trashumante circense, situación que invita a pensar posibles políticas de estado que revaloricen esos saberes en manos de los antiguos cirqueros.

Volviendo al ámbito local de la ciudad de Buenos Aires, había señalado el gran crecimiento de espacios de enseñanza de las artes circenses que se genera en el último lustro de los años 2000, pasando de contar con no más de 5 espacios de enseñanza de artes circenses a finales de los '90 para llegar a unos 15 ámbitos de enseñanza en la ciudad de Buenos Aires a los que se sumaban aproximadamente 10 espacios más, en el conurbano bonaerense. Para fines de 2013, momento en el que me encuentro escribiendo estas acotaciones, la cantidad de espacios de enseñanza de artes circenses se ha multiplicado de forma tal que es difícilmente registrable por medios no estadísticos.

En este libro analicé cómo los medios masivos de comunicación para mediados de los 2000 tuvieron un impacto particular en la difusión de las artes circenses ampliando los modos de circulación de estas artes por fuera de la formación cultural. Centralmente argumenté cómo influyeron en el crecimiento de la opción de enseñanza-aprendizaje como *hobby* cuando el “circo se puso de moda”, extendiendo los espacios de inserción laboral a través de la docencia. El año 2013 introduce una novedad con respecto al vínculo entre medios y circo en relación al estreno de tres películas dedicadas a explorar la actualidad de estas artes en el país. El primer estreno fue *Cirquera*, documental que recorre a modo de relato autobiográfico, la vida de una mujer que nació en un circo pero cuya familia se retiró de la profesión en su niñez. La segunda película, estrenada en el mes de julio fue *Solo para payasos*, rodada íntegramente en las Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. La misma relata la actualidad del género artístico cruzando una loca historia de payasos del mundo con reflexiones de algunos de los protagonistas del resurgimiento del arte circense en el país. Finalmente, en noviembre se estrenó *La carpa invisible. Familia de circo*, película que recorre la historia de una familia de artistas callejeros que no provenían de la tradición familiar circense pero que en cierta medida vuelven a ella a partir de dedicarse en familia a la profesión.

Lo interesante de estos trabajos, además de su calidad, reside en la ampliación de divulgación de una modalidad artística que, aún con los cambios que he analizado en este libro, continúa reproduciéndose en gran medida de manera endógena, al interior de la misma formación circense y de manera claramente subordinada a la de otras artes. En este sentido, aún cuando la idea de legitimación de las artes circenses podría ponerse entre comillas, lo cierto es que en los últimos años ha habido notorias modificaciones tendientes a valorizar las artes del circo. Muchas de ellas fueron analizadas sobre el final de este libro. No obstante, cabe mencionar algunos datos recientes que demuestran la ampliación de fuentes de promoción de estas artes a nivel nacional.

Desde la apertura de la Feria de Ciencias Tecnópolis hubo una importante convocatoria a artistas circenses y en la temporada 2013 fueron contratados gran cantidad de artistas circenses locales, entre ellos algunos de los protagonistas del resurgimiento de las artes circenses en la ciudad destacados en este libro como Circo Social del Sur, Chacovachi, Circo Xiclo.

El Instituto Nacional del Teatro merece una mención aparte. En 2013 se está desarrollando la ejecución de un subsidio para la construcción de 2 carpas de circo que fueron asignadas por concurso a representantes destacados de la actividad circense/teatral de la Región Centro Litoral que incluye las provincias de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos. Los ganadores del concurso han sido la asociación civil ACLAP de Río Cuarto, Córdoba y la asociación civil Teatro del Bardo de Paraná, Entre Ríos. Cabe destacar que la ejecución del subsidio se debe en gran medida a la gestión incansable del responsable de la asociación civil ACLAP, Adrián Chucaladakis, quien demandó el cumplimiento de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, cuyo artículo 21 prevé “solventar total o parcialmente el desarrollo de ámbitos para la actividad teatral, la remodelación o habilitación de salones multiuso, galpones, carpas circenses y escenarios rodantes con equipamiento complementario”. De este modo, bajo el convenio entre las asociaciones civiles mencionadas y el INT, se están construyendo las carpas de circo que servirán como espacio para el desarrollo y crecimiento de estas artes en la región. Asimismo, durante el año transcurrido el espectáculo *Sanos y salvos*, creado y dirigido por Gerardo Hochman, fue seleccionado para recorrer el país en el programa Circuito Nacional del Teatro, creado a partir de 2006 por el Instituto Nacional del Teatro. Por último, cabe destacar que este libro esta siendo publicado a través de la editorial de dicho Instituto.

En vínculo al funcionamiento del Programa oficial de fomento de las artes del circo a nivel local que analicé en el último capítulo de este libro, considero de importancia destacar algunas modificaciones en el mismo. En principio, luego de la denuncia pública de Circo Abierto a Buenos Aires Polo Circo, se anunció para el programa Polo Circo 2011/12 un cambio en su modalidad de funcionamiento que implicó la apertura de las convocatorias para la selección de espectáculos circenses locales para distintos espacios pertenecientes a la política oficial, que incluyeron el Festival Internacional y las propuestas de temporadas de verano e invierno. Las convocatorias abiertas se han continuado hasta el presente, situación que ha abierto nuevos espacios de relación entre el Programa oficial y la formación circense local. En este sentido, en estos años posteriores la política oficial ha presentado diversas propuestas para incorporar a los artistas locales como dos ediciones de Circo en Danza (2012-2013) y el primer Encuentro Nacional Polo Circo 2013, en el que se programaron 12 espectáculos, 4 formas cortas y 15

números protagonizados por artistas locales. A lo que se agrega la apertura de las instalaciones de Buenos Aires Polo Circo para las muestras de fin de año de escuelas y espacios de enseñanza que lo soliciten, propuesta que funcionó desde la creación del Programa oficial.

Aún bajo estas reconocibles modificaciones, los artistas siguieron denunciando un funcionamiento discrecional y centralizado de la política pública. Gran parte de ello fue reconocido por la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que se ha expedido acerca de la denuncia efectuada por Circo Abierto (actuación n° 3654/11) referida a las presuntas irregularidades en la implementación del Programa Buenos Aires Polo Circo (resolución 423/GCABA/MCGC/09).

En la respuesta de la defensoría del Pueblo con fecha 18 de noviembre de 2013 se expone que luego del seguimiento efectuado sobre el Programa durante el período 2010-2013, “se evidencia la ausencia de regulaciones en la mecánica de la convocatoria y desajustes en el diseño del procedimiento de selección. En efecto, no se previó un mecanismo específico que garantice la convocatoria oportuna y amplia de los artistas y/o organizaciones interesadas, ni se regularon las cuestiones atinentes a la evaluación de las propuestas, ni a la designación y desempeño de los jurados” (Resolución N° 2730/13, Defensoría del Pueblo CABA). Sobre la base de las irregularidades expuestas, la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires resuelve: “Recomendar que el Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ingeniero Hernán Lombardi, imparta las instrucciones que estime convenientes con el objeto de garantizar la participación oportuna de los artistas y agrupaciones artísticas interesadas en las diferentes etapas de la implementación del Programa Buenos Aires Polo Circo” (op.cit.).

La reciente aparición de la resolución citada no permite aún visualizar el tipo de impacto que tendrá la misma en el desarrollo de la política oficial. No obstante, instala el reconocimiento de la legitimidad de la denuncia efectuada por la comunidad circense local organizada como Circo Abierto. Asimismo, dadas las modificaciones tendientes a promover una mayor participación de artistas locales en el funcionamiento del Programa oficial antes señaladas, podemos pensar de manera optimista que la tendencia será favorable a las necesidades y demandas de los artistas locales.

A partir de los datos sintetizados en estas líneas, podemos ver que, no sin conflicto, la formación circense local organizada colectivamente logró presionar a la política estatal a un cambio de rumbo, así como está logrando modificaciones en las valorizaciones de estas artes desde distintas agencias estatales de nivel nacional o local. Los datos compartidos en estas acotaciones finales refuerzan en amplia medida la propuesta que realicé en este libro en relación a pensar las políticas culturales como campo de negociaciones y disputas. En este sentido, aún

cuando los poderes constituidos cuentan con mayores porciones de poder y recursos para imponer los ejes de las políticas, resulta central destacar cómo estas se disputan y, muchas veces, en esos procesos de lucha, los grupos artísticos como con los que he trabajado se consolidan colectivamente en la demanda y lucha política. Y es a partir de esa organización colectiva que los artistas comienzan a lograr mejores condiciones de desarrollo de la actividad artístico-laboral y una legitimación del arte que redunde en ventajas de impacto generalizado y colectivo para los propios hacedores culturales, los protagonistas del arte del circo en la ciudad y el país.

Buenos Aires, diciembre de 2013

NOTAS:

1 El 1er Censo Nacional Circense fue analizado por la socióloga Inés Ibarlucía y actualmente sus resultados se encuentran publicados on-line en el blog de Circo Abierto: www.circoabierto.blogspot.com.ar (comparto aquí la información tal como se encuentra en la web y en la revista de Circo Abierto, distribuida en el II Festival de Circo Abierto realizado en Noviembre de 2013).

2 El primer Congreso Nacional de Circo y Circo Social se realizó entre el 23 y 26 de agosto de 2012, en la provincia de San Luis, el segundo del 5 al 8 de diciembre de 2012 en Rosario, Santa Fe y el tercero entre el 29 y 31 de mayo de 2013 en Paraná, Entre Ríos. La información de lo acontecido en estos encuentros se encuentra disponible en: <http://circoycircosocialargentina.blogspot.com.ar/>

anexo fotográfico



Familia Videla en Juan Moreira. Jorge Videla (padre) como Tata Viejo, Jorge Videla (hijo) como Juan Moreira, Oscar Videla como Alcalde Don Francisco y Arturo Videla como Cachorro (foto: archivo personal de los Hermanos Videla).



El Payaso Chacovachi en Circo Vachi, Temporada de verano, San Bernardo, 2003 (foto: Julieta Infantino).



Tenaza y Tarzán (Néstor Martellini) en desfile 10ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros (foto: Julieta Infantino).



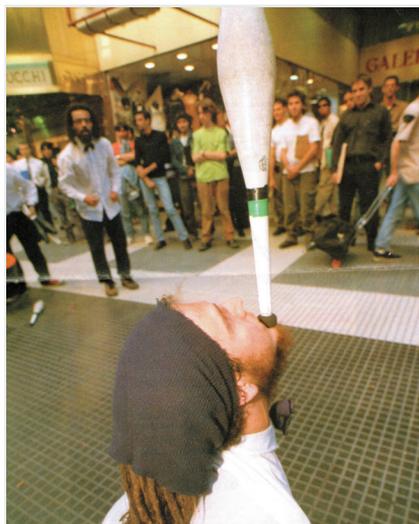
Brunitus en gala 12ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros (foto: Julieta Infantino).



Espectáculo en Cabaret en la 14ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros (foto: Julieta Infantino).



Circo Chico, colectivo artístico conformado por estudiantes de la Escuela de Circo Criollo durante los '90 (fotos: archivo personal del grupo).



Los Scotch, grupo de malabaristas callejeros en peatonal Florida (foto: Gabriela Rojas. Revista del diario La Nación, 12 diciembre 1999).



Circo Xiclo, colectivo de artistas de calle y uno de los grupos que inició espectáculos en carpas de circo a la gorra (foto: archivo personal de los artistas).



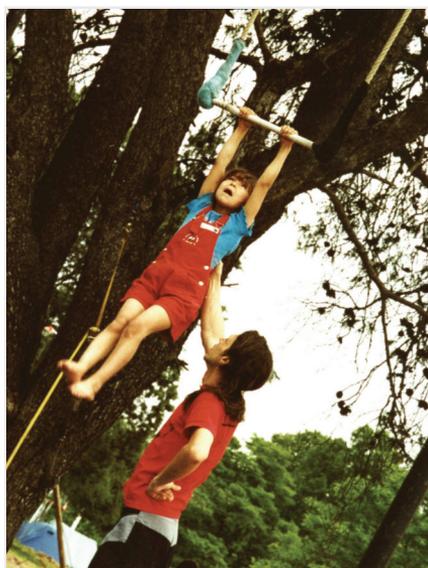
Afiches de distintas Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros.



Espectáculo de Circo Callejero en 14ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, 2010 (foto: Julieta Infantino).



Talleres de enseñanza/intercambio de artes circenses en 5ª y 6ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, 2000 y 2001 (fotos: Julieta Infantino).



Payaso Farolito en 10ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros (foto: Julieta Infantino).





Los Hermanos Videla actuando en el Cabaret de la 6ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros.



Payaso Tomate, El hombre globo, en 14ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros (foto: Julieta Infantino).



Espacios de enseñanza circense y encuentro de artistas en los años '90. Escuela de Circo Criollo, El Chalupazo en el Circuito Cultural Barracas, La Arena, Galpón Vé (fotos: archivos personales).



Inicios de los talleres comunitarios de arte de Circo Social del Sur, mediados de los '90 (fotos: archivo personal de la organización).



Estreno espectáculo Salto, con los egresados de la 2ª Formación Avanzada en Festival Hazme reír, Mar del Plata 2011 (foto: Diego Izquierdo).



Espectáculo Salto, en barrio Tres Rosas, Villa 21-24. Barracas, 2012 (foto: Julieta Infantino).



Predio de funcionamiento de Buenos Aires Polo Circo, sede de los Festivales Internacionales de Circo de Buenos Aires y de las actividades anuales (foto: Julieta Infantino).

espacio
Zero

Circo del Aire
PERU 808, BO.AE. ARGENTINA AMERICA DEL SUR 4593 5399
www.circodelaire.com.br

TRIVENCHIS

REDES
CLUB DE
CIRCO

Club de Trapecistas
Estrella del Centenario
Ferrari 252
Ciudad de Buenos Aires
2344873934
info@clubdetrapecistas.com.ar

Nuevas Escuelas de Circo de los años 2000.



Obras estrenadas a mediados de los 2000 en el período de legitimación del circo en Buenos Aires. *Sanos y Salvos*, creada y dirigida por Gerardo Hochman (fotos: Hernán Paulos). *Mamushka*, de Mariana Sánchez (fotos: archivo personal de la compañía Circo Negro).

bibliografía

> bibliografía

- Abad, Miguel, 2002, "Las políticas de juventud desde la perspectiva de la relación entre convivencia, ciudadanía y nueva condición juvenil"; *Última Década* N° 16, CIDPA, Viña del Mar. Disponible en <http://www.cidpa.cl>. 119-155.
- Abrahams, Roger, 1981, "Contienda bulliciosa en la frontera. El folklore del despliegue de eventos"; en *An Other Neighborly Names. Social Press and Cultural Image in Texas folklore* editado por Bauman, R. y Abrahams, R. Ed., Austin y Londres, University of Texas Press, 303-321. Traducción en *Serie de folklore* N°6, Oficina de publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, Universidad de Buenos Aires, 1989.
- Achilli, Elena, 2005, *Investigar en Antropología Social: los desafíos de transmitir un oficio*, Laborde Libros Editor, Rosario.
- Achugar, Hugo, 1999, "La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina", en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos coord., EUDEBA, Buenos Aires.
- Aguilera Ruiz, Oscar, 2005, "Transición Social, acción colectiva juvenil y culturas políticas. Nuevas formas de ciudadanía en Chile 2005". Ponencia presentada en la VI Reunión de Antropología del Mercosur, Montevideo.
- Alabarces, Pablo, 1993, *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue, Buenos Aires.
- Alvarellos, Héctor, 2007, *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.
- Alonso, Tamara, 2005, "Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la Ciudad de Buenos Aires". Ponencia presentada en VI Reunión de Antropología del Mercosur, Montevideo.
- Altabás, Diego, 2003, "Variedades y circo porteño"; *Picadero*, año 3, núm. 9, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 44-47.
- Alvarado Sara Victoria, Jorge Martínez y Diego Muñoz Gaviria, 2009, "Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud"; en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales de la niñez y la juventud*, vol. 7(1), 83-102. Disponible en <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html> 20/11/ 2010.
- Álvarez, Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar, 1998, "Introducción"; *Cultures of Politics, Politics of Cultures. Re-visiting Latin American Social Movements*, Westview Press, Oxford.
- Álvarez, Sara Victoria y Pablo Vommaro (comp.) (2010) *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas, 1960-2000*, Homo Sapiens, Rosario.
- Appadurai, Arjun, 1996 [2001], *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Trilce-FCE, México.

Bajtín, Mijail, 1985, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza, Madrid.

___ 1992 [1979], "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, 5ª edición, México, pp. 248-293.

Balardini, Sergio, 1999, "Políticas de Juventud: Conceptos y la experiencia argentina", *Última Década* núm. 10, CIDPA, Viña del Mar, 25-52.

___ 2000, "Prólogo" a *La participación social y política de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 7-18.

___ y Elizabeth Gerber comp., 2004, *Políticas de Juventud en Latinoamérica. Argentina en perspectiva*, FLACSO-FES, Disponible en

<http://programa-juventud.blogspot.com/2004/10/publicacion-politicas-de-juventuden.html> 05/8/2007

Balazote, Alejandro, 2007, *Antropología Económica y Economía Política*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba.

Barth, Fredrik, 1976, "Introducción", en *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, Barth, F. comp., Fondo de Cultura Económica, México.

Barbetti, Pablo Andrés, 2010, "La implementación a nivel territorial de programas de inclusión socio-laboral juvenil. Tensiones, cambios y continuidades", Ponencia presentada en II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes Argentina, RENIJA, Salta, Argentina.

Bauman, Richard, 1972, "Identidades diferenciales y base social del folclore", *Serie de Folclore*, núm. 7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 1989, Buenos Aires, 27-46.

___ 1975, "El arte verbal como actuación", *Serie de Folclore*, num. 14, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 1991, Buenos Aires, 3-56.

___ 1989, "Estudios norteamericanos de folclore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación", *Serie de Folclore*, núm. 10, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994, Buenos Aires, 3 -19.

___ 1992, "Folclore", "Performance" y "Género", en *Folclore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications -centered Handbook-*. Oxford University Press, New York Oxford.

___ y Charles Briggs, 1996, "Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, núm. 11, Buenos Aires, 1996, 78-108.

Bayardo, Rubens, 2000, "Cultura y antropología: una revisión crítica", en *Cuadernos de Antropología Social*, núm.11, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 31-45.

___ y Mónica Lacarrieu, 1999, "Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local", en *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos*, CICCUS -La Crujía-, Buenos Aires.

Becker, Howard, 2008 [1982], *Los mundos del arte*, Universidad Nacional de Quilmes, Wilde.

Benedetti, Cecilia, 2005, "El rock nacional en los '90: el caso de La Renga", en *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Alicia Martín comp., Libros del Zorzal, Buenos Aires, pp. 159-180.

- ___ 2009, "El trabajo de nosotros": Producción artesanal indígena destinada a la comercialización en la Comunidad Chané de Campo Durán, Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo, Buenos Aires.
- Benhamou, Françoise, 1997, *La economía de la cultura*, Trilce, Montevideo.
- Blache, Marta, 1991-1992, "Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual", en *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, vol. XX, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- ___ 1994, "Introducción. La Narrativa Folklórica" en *Narrativa Folklórica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Blanco, Oscar, 2000, "Introducción", en *Cultura popular y cultura de masas*, Zubieta comp., Paidós, Buenos Aires, pp. 17-21.
- Blázquez, Gustavo, 2010, "To beat or not to beat. Los mundos de la música electrónica y la carrera de DJ en Córdoba". Ponencia presentada en II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes Argentinas, RENIJA. Salta, Argentina.
- Bonet, Lluís, 2001, *Economía y Cultura: una reflexión en clave latinoamericana*, Investigación realizada para la oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo, mimeo, Barcelona.
- Bortoleto Coelho, Marco Antonio, 2006, "Jóvenes 'latinos' y circo", en *Jóvenes 'latinos' en Barcelona*, Carles Feixa dir., Laura Porzio y Carolina Recio coords., (Espacio público y cultura urbana), Anthropos, Barcelona, pp. 263-270.
- Bourdieu, Pierre, 1987, "Los tres estados del capital cultural", en *Sociológica* núm. 5, UAM Azcapotzalco, México, pp. 11-17.
- ___ 1988, Bourdieu, Pierre, "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona.
- ___ 1990, "Algunas propiedades de los campos" y "La 'juventud' no es más que una palabra" en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
- Brubaker, Rogers y Frederick Cooper, 2001, "Más allá de identidad" en *Apuntes de Investigaciones del CECYP*, año V, núm. 7, Buenos Aires.
- Canale, Analía, 2006, "La murga en la producción cultural de Buenos Aires: tradición y resignificación", Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.
- Carreira, André, 2003, *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del '80*, Nueva Generación, Buenos Aires.
- Carvalho, José Jorge de, 1994, "La presencia de las tradiciones folklóricas en la industria cultural", *Revista de Investigaciones Folklóricas* núm. 9, Buenos Aires, 18-25.
- Castagnino, Raúl, 1969, *El circo criollo*, Lajouane, Buenos Aires.
- Cevasco, María Elisa, 2003, *Para leer a Raymond Williams*, Universidad Nacional de Quilmes, Wilde.
- Chauí, Marilena y otros, 1985, "Política cultural", traducción de la cátedra Folklore General, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, a cargo de Margarita Ondelj, Porto Alegre: Mercado Aberto, 5-36.
- Chaves, Mariana, 2005, *Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata*, Tesis final de Doctorado, mimeo Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, La Plata.

___ 2006, "Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea", *Última Década* núm. 23, CIDPA, Viña del Mar. Disponible en <http://www.cidpa.cl> 24/5/2007.

___ 2009, "Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006". Con la colaboración de María Graciela Rodríguez y Eleonor Faur. *Papeles de trabajo* núm. 5, IDAES, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/index.html>

Citro, Silvia, 2000, "El análisis del cuerpo en contextos festivos-rituales: el caso del pogo", *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 11, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 225-242.

Crespo, Carolina, Flora Losada y Alicia Martín, 2007, "Introducción", en *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Antropofagia, Buenos Aires.

Crespo, Carolina y Erica Lander, 2001, "'Pa' que baile la ciudad'. El tango, el patrimonio y el turismo cultural". Ponencia presentada en las II Jornadas de Patrimonio Intangible. Buenos Aires.

Cruces, Francisco, 1998, "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología", en *Alteridades* 8 (16), México, 75-84.

Da Matta, Roberto, 2004, "El oficio del etnólogo o cómo tener 'Anthropological Blues'", en *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*, M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas, Antropofagia, 3ª ed., Buenos Aires, 173-178.

Dávila, Oscar León, 2004, "Adolescencia y Juventud: de las nociones a los abordajes", en *Última Década* núm. 21, CIDPA, Valparaíso, 83-104.

De Certau, Michel, 1979, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

De Martino, Ernesto, 2000 "Introducción" en *La tierra del remordimiento*, Bellaterra. Barcelona, 17-38.

Domínguez, María Eugenia, 2001, "Inmigrantes brasileños en Buenos Aires: los trabajadores culturales", Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Orientación Sociocultural, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo, Buenos Aires.

___ 2009, "Suenan el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires". Tesis de Doctorado, mimeo, programa de Pósgraduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Dubatti, Jorge, 2002, "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción", en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*, *Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, pp. 3-72.

___ 2006, *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. *Micropoéticas III*, Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

Du Gay, Paul ed., 1997, *Production of culture/ Culture of production*, Sage Publications, London.

Eandi, María Victoria y Marina Elbaum, 2002, "Claudio Gallardou y La Banda de la Risa. Entre la comedia dell'arte y el teatro criollo", en *El nuevo teatro de Buenos*

- Aires en la postdictadura (1983-2001). *Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, pp. 75-88.
- Eco, Humberto, 1990 [1965], *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
- Enrique, Lara, 2010, "El protagonismo de los jóvenes estudiantes secundarios en los primeros años de democracia (1983-1988)", Ponencia presentada en la II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes Argentina, RENIJA. Salta, Argentina.
- Feixa, Carles, 1996, "Antropología de las edades", Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/C%20Feixa.pdf> 2/3/2008.
- ___ 2006 [1998], *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona.
- ___ 2002, Joan Saura y Carmen Costa eds., *Movimientos juveniles: de la globalización a la antiglobalización*, Ariel, Barcelona.
- Flores, Javier y Jerónimo Ledesma, 2006. "La Moreira", en *Bondiola. Clown argentino contemporáneo 1983-200*. Disponible en: www.clownargentinocontemporaneo.blogspot.com 20/10/2009.
- Foucault, Michel, 2001[1975], *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gabin, María José, 2001, *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor, 1987, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas Culturales en América Latina*, García Canclini, N. comp., Grijalbo. México, pp. 13-61.
- ___ 1988, "¿Reconstruir lo popular?", en *Revista de Investigaciones Folklóricas* núm. 3, Sección de Folklore, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 7-21.
- ___ 1994, "¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social", en *Memorias del Simposio Patrimonio y Política Cultural para el siglo XXI*, coord. J. Cama Villafranca y R. Witker Barra, (Colección Científica N° 296), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 51-68.
- ___ 1995, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- ___ 1999, "Políticas Culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano", en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, EUDEBA, Buenos Aires, pp. 46-52.
- ___ 2004, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.
- ___ 2010, *La sociedad sin relato*. Katz, Madrid.
- Garretón, Manuel Antonio, 2003, coord., *El espacio cultural latinoamericano*, Jesús Martín Barbero; Marcelo Cavarozzi; Néstor García Canclini; Guadalupe Ruiz-Jiménez; Rodolfo Stavenhagen, Fondo de Cultura Económico, Chile.
- Geertz, Clifford, 1994, "'Desde el punto de vista del nativo': sobre la naturaleza del conocimiento antropológico", en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

- Ghasarian, Christian, 2008, *De la etnografía a la antropología reflexiva: nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Ghiardo, Felipe, 2004, "Generaciones y juventud: una relectura desde Mannheim y Ortega y Gasset". *Última Década*, núm. 20, CIDPA. Viña del Mar, 11-46. Disponible en <http://www.cidpa.cl>. 15/2/11.
- Giménez, Gilberto, 1997, *Materiales para una teoría de las identidades sociales*, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, San Andrés Totoltepec.
- Gramsci, Antonio, 1967, *La formación de los intelectuales*, Grijalbo, México.
- ___ 1974, *Literatura y vida nacional*, Granica, Buenos Aires.
- Grandoni, Jorge comp., 2006, *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Grassi, Estela, 2004, "Capítulo I. Política y cultura. Una aproximación," en *Política y cultura en la sociedad neoliberal. La otra década infame (III)*, Espacio, Buenos Aires.
- Grignon, Claude y Jean Claude Passeron, 1991, "Prólogo; simbolismo dominante y simbolismo dominado," en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Grosso, Luís Antonio, 2000, *Juventude. Ensayos sobre Sociología e Historia das Juventudes Modernas*, DIFEL, Río de Janeiro.
- Grossberg, Lawrence, 2006, "Does Cultural studies have futures? Should it? (or What's the matter with New York?)" en *Cultural Studies*, vol. 20, Issue 1, January 2006, 1-32.
- Guber, Rosana, 1991, *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Legasa, Buenos Aires.
- ___ 2001, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Norma, Buenos Aires.
- Guemureman, Silvia y otros, 2007, "Observatorio de adolescentes y jóvenes: un dispositivo para auditar las políticas públicas de control social dirigidas a los adolescentes y jóvenes," Ponencia presentada a la I Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes RENIJA, La Plata, Argentina.
- ___ y Denise Fridman, 2009, "Relatoría. Eje Políticas Públicas," en Estudio sobre juventudes en Argentina 1. Hacia un Estado del Arte 2007. REIJA. Chaves, M. y otros, coords., EDULP, La Plata, pp. 221-227.
- ___ y Tony Jefferson eds., 2000 [1975], *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, Routledge. [1st published in 1975 as Working Papers in Cultural Studies n° 7/8, The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham]. London-New York.
- Hall, Stuart, 1984, "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'" en Ralph Samuel ed., *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- ___ 1993, "Nuevos Tiempos," en *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Delfino, S. comp., La Marca, Buenos Aires.
- ___ 1996, "Introducción: ¿Quién necesita la 'identidad'?" en *Questions of cultural identity*, Stuart Hall y Paul du Gay ed., traducción de Natalia Fortuny, Sage Publications, Londres.

Haurie, Virginia, 1991, *El oficio de la pasión. El Programa Cultural en Barrios*, Sudamericana, Buenos Aires.

Hobsbawm, Eric, 1998, *Historia del siglo xx*, Crítica, Buenos Aires.

Infantino, Julieta, 2005 [2007], *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, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1ª ed., Buenos Aires.

___ y Liliana Raggio, 2007, "La identidad de los Jóvenes artistas circenses. ¿Cómo se construyó en diálogo con las políticas culturales estatales?"; Ponencia presentada en VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. ISFNR, Interim Conference, Santa Rosa, La Pampa, Argentina.

___ 2007, "Políticas culturales y prácticas circenses entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires" en Actas I Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes, La Plata, Argentina.

___ 2008ª, "¿Arte o trabajo, trabajo o arte? Representaciones sobre el trabajo artístico entre jóvenes participantes del proyecto Circo Social del Sur"; Ponencia presentada en IX Congreso Argentino de Antropología Social, Misiones, Argentina.

___ 2008b, "El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de Circo Social del Sur"; en *Medio Ambiente y Urbanización*, núm.69, *Niños, niñas y jóvenes como agentes de cambio*, Andrea Tammarazio ed. resp., Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina, Buenos Aires, 35-54.

___ 2009, *El Circo social del Sur: trayectorias y representaciones de jóvenes en la ciudad de Buenos Aires*, Ponencia presentada en XXVIII Internacional Congreso. Latin American Studies Association 2009: "Rethinking Inequalities, Rio de Janeiro, Brasil.

___ y María Laura Peiró, 2009, "Relatoría Eje Trabajo"; en *Estudio sobre juventudes en Argentina 1. Hacia un Estado del Arte 2007*, REIJA, Mariana Chaves y otros coords., La Plata, EDULP, 301-307.

___ 2010, "Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses". *Runa. Archivo para las ciencias del hombre* [online], vol.31, pp. 49-65. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/runa/v31n1/v31n1a03.pdf> 10/10/11.

___ 2011a, "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". *Cuadernos de Antropología Social*. Sección de Antropología Social, en prensa, ICA, UBA.

___ 2011b, "Los jóvenes y sus proyecciones a futuro. Estrategias laborales y adscripciones identitarias entre jóvenes artistas"; *Revista de la Escuela de Antropología*, vol. XVII, año 2011, Universidad Nacional de Rosario, 143-156.

___ 2012, "Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires"; Tesis Doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Orientación Antropología, mimeo.

Jacinto, Claudia, 1997, "Políticas públicas de capacitación laboral de jóvenes: un análisis desde las expectativas y las estrategias de los actores"; en *Estudios del Trabajo*, núm. 13, ASET Buenos Aires.

- Jameson, Fredric, 1991, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires.
- Kessler, Gabriel, 2000, "Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia del empobrecimiento", en *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Svampa, Maristella edit., Biblos, Buenos Aires, pp. 25-50.
- Kessler, Gabriel, 2004, *Sociología del delito amateur*, Paidós, Buenos Aires.
- Kliksberg, Bernardo, 1999, "El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo", en *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo*, B. Kliksberg, y L. Tomasiní comp., BID, Fundación Felipe Herrera, FCE, Universidad de Maryland, Maryland, pp. 9-55.
- Krauskopf, Dina, 2004, "Perspectivas sobre la condición juvenil y su inclusión en las políticas públicas" en *Políticas de Juventud en Latinoamérica. Argentina en perspectiva*, FLACSO-FES.
- Kropff, Laura, 2008, *Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuches*, Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, Buenos Aires.
- ___ y Pedro Núñez, 2009, "Relatoría Eje: Acción, participación, opciones y estrategias políticas" en *Estudio sobre juventudes en Argentina 1. Hacia un Estado del Arte 2007*, REIJA, M. Chaves y otros (coords.), EDULP, La Plata, pp. 301-307.
- Kuper, Adams, 2001, *Cultura: la versión de los antropólogos*, Paidós, Barcelona.
- Landi, Oscar, 1987, "Campo cultural y democratización en Argentina", en *Políticas culturales en América Latina*, N. García Canclini comp., Grijalbo, México, pp. 145-174.
- Lombardi Satriani, Luigi María, 1974, "Las observaciones gramscianas sobre el folklore: del 'pintoresco' a la 'contraposición'", pp. 15-31; "El folklore como cultura de impugnación", pp. 113-127, en *Antropología Cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Galerna, Buenos Aires.
- Lombardi Satriani, Luigi María, 1978, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México.
- López, Laura, 2002, *Candombe y negritud en Buenos Aires. Una aproximación a través del Folclore*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina, 1999, "Cuentos argentinos", en *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil, Buenos Aires, pp. 227-300.
- Lvovich, Daniel, 2000, "Colgados de la sogá. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la Ciudad de Buenos Aires", en *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, M. Svampa edit., Biblos, Buenos Aires.
- ___ 1993, "Introducción", *Culturas juvenis*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa:, pp. 9-63.
- ___ coord., 1995, *Inquérito aos artistas jovens portugueses*, Edicoes do Instituto de Ciencias Sociais da Universidades de Lisboa, Lisboa.
- ___ 2007, *Chollos, chapuzas, changas. Jóvenes, trabajo precario y futuro*. Anthropos, Barcelona.
- Machuca, Jesús Antonio. 1998, "Percepciones de la cultura en la posmodernidad", en *Alteridades 8* (16), México, 27-41.

- Mannheim, Karl, 1993 [1928]. "El problema de las generaciones"; en *Revista española de Investigaciones Sociológicas*, REIS, núm. 62, 193-242. Disponible en: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf 3/8/2009.
- Margulis, Mario y Marcelo Urresti, 1996, "La juventud es más que una palabra"; en *La juventud es más que una palabra*, Mario Margulis ed., Biblos, Buenos Aires.
- Martín, Alicia. 1997, *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Colihue, Buenos Aires.
- ____ 1999, "Murgas Porteñas: Tradición y apropiación en el Folclore"; Ponencia presentada al IV del Congreso binacional folklore chileno-argentino, Tandil.
- ____ 2005, "Introducción"; en *Folklore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, A. Martín comp., Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- ____ 2008, *Folklore en el Carnaval de Buenos Aires*, Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. mimeo, Buenos Aires.
- ____ y Mónica Rotman, 2005, "Introducción"; en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 7-15.
- Martín Barbero, Jesús, 1987, *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México.
- ____ 1998, "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad"; en *Viviendo a toda' Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, H. Cubides y otros eds., Siglo del Hombre, Universidad Central, Bogotá.
- Martín Criado, Enrique, 1998, *Producir la juventud. Crítica de la Sociología de la Juventud*, Istmo, Madrid.
- ____ 2005, "La construcción de los problemas juveniles"; en *Nómadas*, núm. 23, IESCO, Bogotá.
- Mato, Daniel, 2000, "Prácticas transnacionales, representaciones sociales y orientaciones de acción en la (re)organización de las 'sociedades civiles' en América Latina"; en *América Latina en tiempo de globalización II*, Daniel Mato, Ximena Agudo y Illia García, coords. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/5/10/2008>.
- ____ 2003, "Introducción"; en *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/5/10/2008>.
- Mead, Margaret, 1985 [1929], *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Planeta, Barcelona.
- Menéndez, Eduardo, 2010, *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*, Prehistoria, Rosario.
- Míguez, Daniel, 2004, *Los Pibes Chorros. Estigma y marginación*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Millán, Saúl, 2004, "Cultura y patrimonio intangible: contribuciones de la antropología"; en *Cuadernos del Patrimonio cultural y turismo*, núm. 9, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 55-70.
- Molinari, Viviana y Claudia Uhart, 2009, "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica"; en *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Ana Wortman comp., Eudeba, Buenos Aires, pp. 155-174.

___ 2010, "La participación política de los jóvenes dentro de las orgánicas partidarias", Ponencia presentada en II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes Argentina, RENIJA, Salta, Argentina.

Morel, Hernán, 2005, *Murgueros (de)tras del Carnaval. Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, mimeo, Buenos Aires.

___ 2009, "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires", en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 155-172.

___ 2011, "Milonga que va borrando fronteras. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad", en *Intersecciones en Antropología*, núm. 12, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en prensa, Olavarría.

Murillo, Susana, 2006, "Del par normal-patológico a la gestión del riesgo social. Viejos y nuevos significantes del sujeto y la cuestión social", en *Banco Mundial. Estado, Mercado y Sujetos en las nuevas estrategias frente a la cuestión social*, S. Murillo coord., *Cuadernos de Trabajo*, 70, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Departamento de Política y Sociedad, Buenos Aires, 11-38.

Ocampo, José Antonio, 2001, "Retomar la agenda del desarrollo", en *Revista de la CEPAL*, 74, Naciones Unidas, 7-20. Disponible en: http://www.eclac.org/cgi-bin/getProd.asp?xml=/revista/agrupadores_xml/aes18.xml&xsl=/agrupadores_xml/a_grupo_listado.xsl. 25/4/2008.

Ochs, Elinor, 2000, "Narrativa", en *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, Teun Van Dijk comp., Gedisa, Barcelona, pp. 271-303.

Ortiz, Renato, 1996, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes, Wilde.

___ 2008 [1992], *Románticos y folcloristas*, trad. de Lic. Margarita Ondelj, en Ficha de Cátedra Folklore General, Facultad de Filosofía y Letras, OPFyL, UBA, Olho D'Agua, San Pablo.

Osswald, Denisse, 2009, "Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo", en *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Ana Wortman comp., Eudeba, Buenos Aires, pp. 91-121.

Oszlak, Oscar y Guillermo O'Donnell, 1976, "Estado y políticas estatales en América Latina. Hacia una estrategia de investigación", *Documentos CEDES / CLACSO* N° 4.

___ 1979, *La formación del estado*, Planeta, Buenos Aires.

Pacheco, Carlos, 1990, "La Organización Negra o cómo estimular al público". Disponible en:

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/08sobrelastendencias/pacheco001.htm>. 4/5/11

Padawer, Ana, 2005, "Nuevos esencialismos para la Antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo". Ponencia presentada en VI Reunión de Antropología del Mercosur –RAM–, Montevideo, Uruguay.

País Andrade, Marcela, 2010, "Artista y joven en una ciudad de frontera. Significaciones y Prácticas laborales desde la perspectiva de 'integración' fronteriza." Ponencia presentada en II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes Argentina, RENJA. Salta, Argentina.

Peiró, María Laura y María Eugenia Rausky, 2009, "Los organismos internacionales frente al trabajo infantil y juvenil: aportes para un análisis de sus discursos y propuestas," *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, núm. 5/6, Departamento de Sociología de la FAHCE/UNLP, La Plata, 313-338.

Pérez Islas, José Antonio coord., 2000, *Jóvenes e instituciones en México. 1994-2000*, SEP-Instituto Mexicano de la Juventud, México.

___ 2002, "Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina," en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*, Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet edits. resp., Ariel, Barcelona.

Podestá, José, 1930, *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*, Estudio preliminar y edición de Osvaldo Pellettieri, 2003, Galerna e Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Prats, Llorenc, 1997, *Antropología y patrimonio*, Ariel, Barcelona.

___ 2005, "Concepto y gestión del patrimonio local," en *Cuadernos de Antropología Social* núm. 21, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 17- 35.

Prieto, Adolfo, 1988, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires.

Propato, Cecilia, 2003, "De la Guarda y la exaltación del pensamiento intuitivo," en *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, J. Dubatti coord., Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, pp. 155-160.

Rabossi, Fernando, 1997, *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.

Rabossi, Fernando, 2000, "Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo" en *Cuadernos de Antropología Social*, núm.11, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 243-267.

Raggio, Liliana, 1997, "El enfoque antropológico en el estudio de las políticas sociales. Posibilidades y limitaciones." Ponencia V CAAS. Publicada en NAYa: <http://www.naya.org.ar/> 97

___ 2005, "De las necesidades básicas a la construcción de autonomía. Una contribución desde la perspectiva antropológica al estudio de las políticas sociales," Tesis de Maestría en Administración Pública, UBA, mimeo.

___ y Horacio Sabarots, 2010, "Políticas públicas, 'inseguridad' y juventudes vulnerables" en *Revista Chilena de Antropología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, en prensa, Santiago.

Reguillo Cruz, Rossana, 1995, *En la calle otra vez (las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación)*, ITESO, Guadalajara.

___ 1995, *En la calle otra vez (las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación)*. ITESO, Guadalajara.

- ___ 2000, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Grupo Norma, Buenos Aires.
- ___ 2003, "Ciudadanías juveniles en América Latina" en *Última Década*, núm.19, CIDPA, Chile, 1-20.
- ___ 2010, "Prólogo. Paisajes para atisbar el futuro", en *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*, Mariana Chaves, Espacio Editorial, Buenos Aires, pp. 11-14.
- Rieznik, Pablo, 2001, "Trabajo, una definición antropológica". Dossier: *Trabajo, alienación y crisis en el mundo contemporáneo. Razón y Revolución*, núm. 7. <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/prodetrab/ryr7Rieznik.pdf> 20/02/2009.
- Rodgers, Dennis, 2004, "Haciendo del peligro una vocación: la antropología, la violencia, y los dilemas de la observación participante", en *Revista Española de Investigación Criminológica*, REIC. <http://www.criminologia.net> 20/4/2011.
- Rodríguez, María Graciela, 2009, "Los mensajeros en moto de Buenos Aires: la reconstrucción de los conceptos de politicidad, acción política y cultura política a partir de un recorrido por sus prácticas". *Documentos de Investigación Social*, núm. 4. Disponible en: http://www.idaes.edu.ar/sitio/publicaciones/DocIS_4_MGRodriguez.pdf 15/10/2009.
- ___ 2010, "'Unos tipos de traje y corbata'. Estilo, Trabajo y Distinción en los mensajeros en moto de Buenos Aires". *Horizontes Antropológicos*, año 16, núm. 33, Porto Alegre, 121-143.
- Rosaldo, Renato, 1991, *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, Grijalbo-Conaculta, México.
- Rosas Mantecón, Ana María, 1998, "Presentación", en *Alteridades*, 8 (16). México, 3-9.
- Rotman, Mónica, 1999, "El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad", en *Patrimonio cultural y museología. Significados y contenidos*, Esther Fernández de Paz y Juan Agudo Torrico coords., Santiago de Compostela.
- ___ 2000, "Patrimonio, cultura y tradición: la puesta en escena de la nacionalidad". Ponencia al VI Congreso Argentino de Antropología Social, Mar del Plata, mimeo.
- ___ 2001, "Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales 'no consagradas'", en *Temas de patrimonio 5, Memorias, Identidades e Imaginarios sociales*, Publicación de la Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 154-168.
- Salvia, Agustín, 2008, *Jóvenes promesas. Trabajo, educación y exclusión social de jóvenes pobres en la Argentina*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- ___ y Silvia Lépure, 2004, "Problemática Juvenil en la Argentina actual", Departamento de Investigación Institucional. Observatorio de la Deuda Social, Universidad Católica Argentina, San Miguel.
- Scheper-Hughes, Nancy, 2002, "Prólogo" e "Introducción", en *La muerte sin llanto*, Ariel, Barcelona.
- Seibel, Beatriz, 1993, *Historia del circo*, Biblioteca de Cultura Popular 18, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

___ 1994, "El circo-teatro. Un discurso teatral no integrado en la historia del teatro latinoamericano." Ponencia presentada al IV Encuentro Internacional del IITCTL, México.

___ 2002, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires.

Slavsky, Leonor, 2007, "Memoria y patrimonio indígena. Hacia una política de autogestión cultural mapuche en Río Negro", en *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*, Antropofagia, Buenos Aires, 233-248.

Stolovich, Luis y otros, 1997, *La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*, Fin de Siglo, Montevideo.

___ 2002, "Diversidad creativa y restricciones económicas. La perspectiva desde un pequeño país", *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura*, núm. 1. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/numero1.htm> 23/10/2009.

Svampa, Maristella, edit., 2000, *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos, Buenos Aires.

Szulik, Dalia y Silvia Kuasñosky, 2000, "Jóvenes en la mira", en *La juventud es más que una palabra*, Mario Margulis, ed., Biblos, Buenos Aires, pp. 221-230.

Texeira Coelho, 1980, "O que e indústria cultural", traducción interna de cátedra Folklore general de Analía Canale, Editora Brasiliense.

Thoms, William, 1846, La palabra "Folklore". Reimpresión de la carta a El Ateneo, 1846, en *Introducción al folklore*, pp. 33-36.

Trastoy, Beatriz, 1991, "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80", en *Latin American Theatre Review*, Spring 1991, Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Kansas, pp. 93-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853> 20/10/2011

Urteaga, Maritza, 1998, *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano*, Culturas Populares, Causa Joven, México.

UNESCO, 1997, *Nuestra diversidad creativa*, Informe de la Comisión Mundial de Cultura y desarrollo, ediciones UNESCO, Fundación Santa María, Madrid.

Vila, Pablo, 1985, "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil", en *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres, rock nacional*, Elisabeth Jelin comp., CEAL, Buenos Aires.

___ 1995, "El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Néstor García Canclini ed., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Wacquant, Loïc, 1999, "Un arma sagrada. Los boxeadores profesionales: capital corporal y trabajo corporal", en *Caja de herramientas*, Javier Auyero, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 237-292.

___ 2005, "Mapear o campo artístico", en *Sociología, problemas y prácticas*, núm. 48, CIES-ISCTE, Lisboa, 117-123.

Weber, Max, 1993 [1903], *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona.

Williams, Raymond, 1977, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

___ 1981, *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Paidós, Buenos Aires.

___ 2003 [1976], *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Winocur, Rosalía, 1996, *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*, FLACSO-Miño y Dávila, Buenos Aires.

Wortman, Ana, 1996, "Repensando las políticas culturales de la transición," *Sociedad* núm.9, septiembre, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 63-84.

___ comp., 2009, *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires.

Wright, Susan, 2004[1998], "La politización de la 'cultura'," en *Constructores de Otriedad. Una introducción a la antropología social y cultural*, M. Boivin, A. Rosato, V. Arribas, Antropofagia, Buenos Aires, pp. 128-141.

Yúdice, George, 2000, "Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización," en *América Latina en tiempo de globalización II*, Daniel Mato, Ximena Agudo, e Illia García coords., CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros30/8/2009>.

___ 2002a, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.

___ 2002b, "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales," en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato comp., CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros30/8/2009>.

___ y Toby Miller, 2004, "Introducción: Historia y teoría de la política cultural," en *Política cultural*, Gedisa, Barcelona.

Zenobi, Diego, 2010, "Los familiares de víctimas de Cromañón, en la encrucijada del 'dolor': emociones, relaciones sociales y contextos locales," *Revista Brasileira de Sociología de la emoción*, RBSE, vol. 9, núm. 26, 581-627.

Zubieta, Ana María comp., 2000, *Cultura popular y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires.

> índice

> prólogo	pág. 5
> agradecimientos	pág. 9
> introducción	pág. 11
El trabajo de campo antropológico y el rol del investigador	pág. 17
Cultura, jóvenes y política(s)	pág. 19
Organización del libro	pág. 25
> capítulo 1	pág. 29
entre "el desprestigio y la legitimación" (de la historia a los años 80 postdictatoriales)	
1. El circo en el proceso de conformación del Estado nación argentino	pág. 31
1.1. <i>Conformación del subgénero Circo Criollo</i>	
1.2. <i>Formaciones, tradiciones e instituciones</i>	
2. La recuperación y el resurgimiento del arte circense	pág. 39
2.1. Los antecedentes. <i>La apertura democrática y la recuperación de los lenguajes populares y del espacio callejero</i>	
2.2. <i>Características de las políticas culturales y juveniles en el período</i>	
> capítulo 2	pág. 53
circuitos de producción y circulación de las artes circenses en Buenos Aires de los '90	
1. <i>El resurgimiento del arte circense en la ciudad</i>	pág. 55
2. La construcción identitaria alrededor del trabajo cultural y su relación con los cambios en el mercado laboral argentino	pág. 65
3. Las políticas de Estado y el arte circense en los '90	pág. 72
> capítulo 3	pág. 81
el ingreso del circo en circuitos legitimados de arte en los años 2000	
1. Las temporadas europeas o "esos que se van a Europa"	pág. 83
2. "Los que se quedaron": nuevos espacios de transmisión/reproducción y circulación de las artes circenses	pág. 87
3. "El boom del circo", la incidencia del mercado y los medios masivos de comunicación	pág. 92
4. La legitimación y ampliación de los circuitos de arte	pág. 95
> capítulo 4	pág. 101
disputas por la definición de la práctica artística legítima en tiempos de cambio	
1. "Brechas intertextuales" y tradición	pág. 103

2. “Antes éramos transgresores”: de “contracultura” a arte legitimado.....	pág. 111
3. La naturalización de la dicotomía arte/trabajo y el trabajo artístico	pág. 114
4. Hacia una institucionalización del trabajo artístico	pág. 116
5. Continuidades y emergencias en las políticas culturales y juveniles.....	pág. 119
> capítulo 5	pág. 129
el circo y la política cultural oficial	
1. Características de la política cultural porteña a partir de 2007	pág. 131
2. Programa estatal de fomento de las artes circenses contemporáneas-Buenos Aires Polo Circo	pág. 135
2.1. <i>Etnografía del lanzamiento de una política oficial y conflictos suscitados</i>	
2.2. <i>El recurso de la cultura en el discurso oficial: el circo como herramienta de inclusión social y desarrollo urbano</i>	
2.3. <i>La continuidad de la política oficial: el circo como herramienta de inclusión social y desarrollo urbano</i>	
2.4. <i>Después del III Festival: La organización colectiva para demandar una política cultural más inclusiva</i>	
> reflexiones finales	pág. 171
1. El estudio de procesos socio-históricos desde una perspectiva antropológica	pág. 173
2. Relaciones de los artistas circenses y el Estado en un nuevo contexto	pág. 182
> acotaciones a la presente edición	pág. 191
> anexo fotográfico	pág. 201
> bibliografía	pág. 215

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
-acerca del entrenamiento corporal del actor-
de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos
-la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe-
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II
de Roberto Perinelli
- los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
de Juan Carlos Malcún
- historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias. dramaturgias serranas
prólogo de Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación de Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas
- Jorge Lavelli
de los años sesenta a los años de la colina
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente
Escritos sobre escenografía
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye obras de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano

- teatro/13

Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional- Incluye obras de de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz y Antonio Romero.

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo.

Circo en Buenos Aires. cultura, jóvenes y políticas en disputa
se terminó de imprimir en Buenos Aires, enero de 2015.
Primera edición: 2.000 ejemplares.