

El arte, *lo político* y *la política*: reflexiones a partir del circo

Virginia Alonso Sosa

Instituto Superior de Educación Física- Universidad de la República. Uruguay.

Miembro del Grupo Política Educativas y Políticas de Investigación (GPEPI)

viquialonso@gmail.com

Resumen

En el siguiente trabajo propongo abordar algunos conceptos con los cuales pensar una de las artes escénicas que ha tenido un gran crecimiento en los últimos años en Uruguay: el circo.

El acercamiento conceptual a las categorías de *lo político* y *la política* me permitirán analizar algunas particularidades que se plantean en el arte circense desde un punto de vista teórico, histórico, así como de la práctica contemporánea en la ciudad de Montevideo.

Desde el punto de vista de *la política*, analizaré un aspecto de su estabilización formal, institucional: su incorporación como contenido obligatorio para la educación física primaria desde 2008. Y desde una mirada hacia la dimensión de *lo político*, indagaré sobre cierta potencia del campo representada por las posibilidades corporales que las formas del circo habilitan.

Dejaré planteado cómo estos procesos conviven al mismo tiempo con momentos de despolitización de la práctica artística en el contexto de la cultura de masas y la mercantilización del arte en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: circo, política, educación, mercado.

Introducción

El siguiente trabajo aborda el tema del circo¹. Y lo hace a partir del crecimiento que en los últimos años ha tenido en la escena montevideana. Mucho de lo

¹ Esta propuesta es producto de algunas de las reflexiones elaboradas en mi tesis de maestría: "Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad" y los trabajos que desde el Grupo Políticas Educativas y Políticas de

exótico del circo, tamizado por las particularidades de lo contemporáneo, se acomoda, cada vez con mayor naturalidad, en nuestros espacios cotidianos y en las butacas de las más importantes salas del país. Esto responde a una historia general del campo circense, inserto en un contexto cultural global, y a una historia particular de los jóvenes que desde la década del noventa del siglo pasado se insertan en la dinámica de estas prácticas. Este crecimiento, visibilidad y legitimación ha iniciado a su vez procesos de vinculación con el ámbito educativo. La educación del cuerpo, y más específicamente, la educación física, ha ido incorporando esta práctica desde diversos enfoques y espacios.

Me propongo aquí abordar el circo a partir de las categorías de *lo político* y *la política*, que me permitirán analizar algunas particularidades que se plantean en el arte circense desde un punto de vista teórico, histórico, así como de la praxis contemporánea en la ciudad de Montevideo. Desde el punto de vista de *la política*, analizaré un aspecto de su estabilización formal, legal: su incorporación como contenido obligatorio para la educación física primaria desde 2008. Y desde una mirada hacia la dimensión de *lo político*, indagaré sobre cierta potencia del campo representada por las posibilidades corporales que las formas del circo habilitan.

Dejaré planteado cómo estos procesos conviven al mismo tiempo con momentos de despolitización de la práctica artística en el contexto de la cultura de masas y la mercantilización del arte en el mundo contemporáneo.

2. Posibilidades de *lo político* y *la política* para el circo

En términos de modernidad, la cuestión de la política ha suscitado largas y densas elaboraciones conceptuales e ideológicas, desde Maquiavelo hasta nuestros días. No es el objeto de este trabajo realizar una panorámica de esas teorías, mucho menos de sus consecuencias.

Investigación (GPEPI) se vienen desarrollando en el Instituto Superior de Educación Física de Montevideo-UdelaR.

En ocasión de las reflexiones realizadas en este trabajo, adopto la distinción planteada por varios autores entre *lo político* y *la política* en tanto dimensiones distintas del orden social (Cf. Arendt, 1997, Badiou, 1999, Lefort, 1991, Rancière, 2001). A partir de los planteos realizados por Carl Schmitt (1998) se abre la posibilidad para reflexionar acerca de la función del Estado en relación con lo político, donde a grandes rasgos se puede plantear que hasta el siglo XIX, lo político se había podido explicar a partir de su relación con un Estado que podía mantener el monopolio de lo político a través de instituciones fuertes. Será con el surgimiento de las democracias parlamentarias liberales que se inicie un proceso de superposición entre el Estado y la sociedad civil, donde lo político dejará de ser exclusivamente parte de la esfera del Estado ante sus fronteras cada vez más difusas. En definitiva, lo político deja de ser monopolio del Estado, pasando a estar dentro de su terreno institucional pero también fuera de él. De este desborde que implica la noción de lo político en su relación con las instituciones es que pasará a diferenciarse a *lo político* de *la política* como dos esferas que no dejan de entretorse, de alimentarse mutuamente. La política implica siempre una reducción simbólica y fantasmática de lo político. Mientras la primera se erige como el proceso administrativo del lazo social, como el lugar de lógica instrumental de administración de aquello instituido, la segunda lo hace como inmanencia del deseo. Es decir, lo político como momento del puro antagonismo previo a toda externalización en la forma de un proyecto. En palabras de Stavrakakis (2007: 112): "si la realidad no puede agotar lo real, tampoco la política podrá agotar lo político". Podríamos decir que del lado de lo político se encuentra lo que una sociedad produce, mantiene y reproduce, y de la política, el sector particular de instituciones, actividades y relaciones que permiten su transformación.

Siguiendo estas categorías para pensar el arte circense, podemos ubicar una dimensión política en la estabilización del sector en los últimos años a partir de su inclusión en la educación primaria, su presencia en la formación docente del ISEF, en las plazas de deportes del Ministerio de Turismo y Deporte o en su

calidad de beneficiario en emprendimientos destinados a fortalecer el arte y la cultura.²

Por otro lado, pensarlo desde la dimensión de lo político nos permite ahondar, por ejemplo, en la dimensión del cuerpo de los acróbatas, su transgresión sobre el espacio y el desafío a su propia muerte, o en el poder del cuerpo grotesco de los payasos en su potencial de burla de las convenciones sociales y denuncia desprejuiciada.

Pero este abordaje de lo político también nos muestra su contracara, es decir, la tendencia a la disolución del potencial político del arte circense en el contexto de mercantilización del arte y la cultura.

En este punto es importante recordar que la referencia a esta disolución no alude simplemente a la ausencia de crítica social y política en el contenido de las obras. Se trata de un relacionamiento más complejo entre la esfera del arte y lo social por lo cual no es necesario que las creaciones tengan un contenido político explícito, lo que implicaría reducir la dimensión social y política del arte. En un plano más general, se trata de un texto en relación con un contexto que es siempre político. Tampoco se quiere decir con esto que una obra sea política en sí misma, sino que habría que distinguir entre *arte* y *política* en una relación de exterioridad entre ambas esferas, y *lo político en el arte* como "articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios" (Richard, s/d: 9).

En las siguientes páginas trataré de desarrollar los puntos que he resumido hasta aquí en base a pensar *la política* y *lo político* al interior del arte circense.

3. El circo en la dimensión política: su inclusión en la educación estatal

Como ya anticipé, un abordaje posible para pensar la institucionalización de una disciplina artística en relación a los ámbitos estatales y jurídicos, es la de trazar un recorrido por el proceso de estabilización que el circo ha vivido en los últimos años. En el mismo se ha ido marcando la presencia del sector en

² Trabajé sobre este tema en uno de los capítulos de mi tesis de maestría: "Los procesos de institucionalización. El circo en las políticas educativas y culturales del país" (Alonso, 2015).

calidad de beneficiario de algunas de las políticas culturales de fortalecimiento del arte y la cultura y ha comenzado a aparecer como oferta de enseñanza en distintos espacios públicos. Se destacan en este sentido los talleres en Clubes de Niños³, en Centros Comunales Barriales, talleres en el marco del proyecto Esquinas de la Cultura de la Intendencia de Montevideo, o en plazas de deportes del Ministerio de Turismo y Deporte⁴. El perfil de la enseñanza se comienza a diversificar una vez que el circo es dimensionado como un contenido de la educación corporal -en un sentido amplio- que viene a cumplir con objetivos diversos según el contexto de inserción. A grandes rasgos podemos afirmar que prevalece la veta sociológica (y con ella el surgimiento del circo social), psicológica y biomédica, dimensiones que han dominado el campo de la educación en las últimas décadas.

La formación docente también viene teniendo un relacionamiento que si bien lento y asistemático, da cuenta de campos que desde la teoría, la historia y la práctica *vuelven* a acercarse.⁵

Una de las aristas más significativas de este proceso, como mencioné al principio, lo compone su inclusión en el último programa obligatorio de la escuela primaria uruguaya reelaborado en 2008.⁶

A partir de allí el circo pasa a ser parte constitutivo de la enseñanza que los profesores deben asumir, además de los ya tradicionales contenidos del campo, como los deportes, la gimnasia y los juegos.

Para aquellos profesores convocados a reelaborar el programa, el momento de cambio se vio como una oportunidad.⁷ A pesar de no haber opiniones unánimes al respecto (para muchos significa la inclusión de un área ajena al

³ Se trata de propuestas cogestionadas por el Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay - INAU- y Organizaciones de la Sociedad Civil.

⁴ Fuentes y Gularte (2015) analizan los discursos por los cuales se asimilan talleres de acrobacias en algunas plazas de deportes montevideanas, históricamente vinculadas a la gimnasia y el deporte.

⁵ Sobre la relación histórica entre la gimnasia y los acróbatas de circo, Cf. Soares 2005, Melo y Faría, 2014.

⁶ Cf. Administración Nacional de Educación Pública (2008).

⁷ Extraigo esta afirmación a partir de conversaciones con algunos de los responsables de la elaboración del nuevo programa escolar.

campo, que compromete su tradición⁸), se toma la decisión de incluirlo en pos de plantear cierta innovación en los contenidos de la educación física escolar.

Hay un aspecto interesante de destacar en este nuevo relacionamiento entre estos dos grandes campos de la cultura: la educación física y el circo (en tanto área artística en lo educativo). Y se relaciona con la pregunta sobre dónde colocar esta práctica en el texto del programa: como una parte del campo de la gimnasia o integrando el área expresiva junto con la danza y la expresión corporal. Esta pregunta, y la posibilidad de colocarlo como parte de la gimnasia, actualizan toda una tradición de la educación física de tamizar disciplinas corporales a través de su lógica tradicional de la formación corporal en términos de rendimiento, medición y evaluación. Luego de varios intercambios se lo termina incorporando dentro del Área Expresiva.⁹

En definitiva, haber tomado al circo como un nuevo contenido en la educación física de la escuela primaria, no se explica por fuera de su crecimiento y visibilidad de estos últimos años. Esto ha contribuido a que para muchos docentes, esta práctica se presente como una novedad para el trabajo sobre el cuerpo.

Un aspecto interesante para analizar que se desprende de lo antedicho, aunque excede la extensión de este trabajo, es la articulación que se manifiesta entre una dimensión artística al integrarse en la institucionalidad educativa. Aquí se podría manifestar cierta tensión entre la búsqueda de orden y estabilidad que suele ir de la mano con la enseñanza, por un lado y la relativa inestabilidad en la que transita el arte, por el otro.

La preocupación por la didáctica, la necesidad de estabilizar y controlar la enseñanza, el aprendizaje y la evaluación de los conocimientos que se ponen a circular, es una preocupación que imponen los sistemas educativos y no una propiedad de las disciplinas en sí mismas. Propongo en esto relativizar los dos polos de esta tensión: por un lado habría que entender que el orden del mundo de la educación y la enseñanza es un imposible, es una ilusión que funciona

⁸ Abordé este tema en profundidad en el trabajo intitulado: ¿Nuevas perspectivas para el cuerpo en la escuela? Reflexiones a partir de la incorporación del circo en la educación física escolar uruguaya (Cf. Alonso, 2015).

⁹ Estas discusiones formaron parte de la comisión que elaboró el programa a la cual asistí como invitada en carácter de especialista en circo.

como motor pero siempre hay el equívoco (a menudo sucede que la enseñanza y el aprendizaje no se corresponden, o que el aprendizaje y la evaluación no se corresponden). Aceptar esto es aceptar el espacio del sujeto, del deseo que se resiste al encauzamiento. Por otro lado, el arte abre esa ventana al caos, parafraseando a Castoriadis (2008), pero dándole contenido y forma. La entrada al abismo es una forma de funcionamiento que le es común al arte y también a la ciencia y a la filosofía. En un punto estas tres esferas son muy cercanas. En cualquier disciplina artística hay lo imprevisible, sin que esto deje de implicar una enseñanza técnica rigurosa, dedicación y esfuerzo. La escuela, con todo su dispositivo de control y evaluación, debe vérselas con esta imposible captura pero sin que esto signifique volver a la idea de "genio" artístico o creador libre e iluminado como primó en el arte renacentista.

4. El potencial político de los cuerpos circenses

Como ya he anticipado, una mirada posible en cuanto a *lo político* en el circo, es la que se enfoca en la dimensión de lo corporal y sus producciones, que a menudo hablan de irreverencias, de disputas y de inversiones del orden establecido a partir de los lenguajes artísticos que integra.

Los cuerpos anormales, desviados, exóticos, sublimes o grotescos han estado muy cerca de la conformación del circo como espectáculo moderno desde finales del siglo XVIII, conformando la contracara a las prácticas homogeneizantes impuestas por la creciente clase burguesa de la época.

El circo, en el contexto francés del siglo XIX, estuvo marcado por los enfrentamientos entre la rigidez de las reglas de la cultura clásica y los nuevos impulsos del romanticismo. La solidaridad entre los ideales del romanticismo, el espíritu revolucionario, los sentimientos nacionalistas, la ruptura con los géneros y la valorización de las culturas populares, marcarán un terreno fértil para la consolidación y popularización del circo.

Un punto clave de este análisis lo marca un integrante fundamental en la conformación del género circense: el payaso o *clown* (según su tradición

inglesa), que se integra a los picaderos¹⁰ definitivamente, y pronto pasará a ser, según Bolognesi, "a "alma" do circo. Uma alma, contudo, que se efetiva através do corpo. A alma do circo é o corpo grotesco do palhaço" (2002: 6).

El payaso representa además del "alma del circo", todo un potencial político. Estos personajes suelen asociarse con lo grotesco de lo humano, lo irreverente, la burla impune a las normas, al poder y la religión, la lucha entre la razón y el instinto o la capacidad de mostrar lo ridículo y distorsionado del mundo (Jara, 2000, Bolognesi, 2003, Grandoni, 2006). El cuerpo del payaso es deforme, la ropa no le queda, se expone al ridículo, explora los límites, las deficiencias y las aberraciones, recurriendo frecuentemente a la sexualidad para burlarse de las reglas de la moral.

Teniendo en cuenta que hacia mediados del siglo XIX nos situamos en el contexto de la segunda revolución industrial, para ese momento:

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

Los payasos tienen la libertad de producir caos, de transitar al borde de las fronteras de lo humano permitiéndose pensar la noción de deformidad más allá del cuerpo, en una suspensión de la armonía o una pérdida de las referencias, rompiendo la dinámica habitual ligada a su forma estética. Según Eco (2011: 135), es "la armonía perdida y fracasada que da lugar a lo cómico como pérdida y disminución, o también como mecanización de los comportamientos normales". El payaso goza de cierta licencia para hacer todo lo que desea y esto tal vez encuentra su mayor realización en las constantes referencias a lo

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

bajo del cuerpo. Su proximidad con la locura y la inadecuación, es decir, el hecho de que no pondera si debe o no hacer, sentir o pensar de acuerdo a las normas, contribuye a ampliar su campo de posibilidades de acción bajo un aura de perdón previa a toda acción. Este permiso de exponer ciertos elementos corporales excluidos de la cultura -pero siempre a la espera de retornar- es herencia de los antepasados del payaso quienes siempre transitaron por lugares limítrofes del mundo de los muertos (Cf. Staimbach, 2014) adquiriendo un carácter ambivalente de amenaza controlada.

Tal vez algo de eso explique por qué la figura del payaso se acopló tan bien en el circo moderno, una figura sin la cual no es posible concebir el eterno retorno de lo absurdo en la pretendida universalidad de la cultura burguesa. El payaso es, en cierto sentido, un incivilizado, un desajustado dentro de los parámetros de la sensibilidad burguesa, una anti-economía; en ello radica gran parte de su potencia política. Podría decirse, incluso, que es el punto de desarticulación de lo que la Modernidad soldó: la economía política.¹¹

A lo largo de la historia, el circo ha sido un espacio de apertura a distintas expresiones, un espacio de inclusión de creaciones variadas difíciles de clasificar (de ahí el término *varieté*), con escasa preocupación por ajustarse a géneros establecidos. Como analiza Erminia Silva (2007: 291) en una de sus investigaciones acerca de la historia de la teatralidad circense, ésta "siempre ha estado en sintonía con lo que se producía de más reciente". Tal vez podemos pensar que este costado vanguardista, por así decirle, se continúa expresando hasta hoy en día en el esfuerzo constante por la superación técnica y el continuo relacionamiento entre disciplinas que convergen en un mismo espectáculo, traspasando las fronteras que definen unas y otras.

¹¹ Rodríguez Giménez (2014) analiza detenidamente esta fusión entre la economía y la política en la modernidad, ámbitos que antiguamente se vivían de forma separada: la economía se reducía al ámbito doméstico, la política al ámbito público. Es decir que analiza los procesos por los cuales a partir de la modernidad, la economía recubre lo que otrora era el ámbito de lo público, y con esto, las consecuencias del triunfo de la economía y la despolitización del mundo.

5. ¿Hacia la despolitización del arte circense?

Luego de haber presentado una posible mirada desde dónde pensar lo político del arte circense -en términos de potencia-, dejaré planteado a continuación otro costado del problema, su contracara, que cobra cada vez más fuerza en nuestra cultura contemporánea: la despolitización del arte circense.

En este punto, enfoco este proceso en dos direcciones: a) la creciente tendencia hacia el ascetismo corporal y el refinamiento estético de lo circense, y b) la creciente heteronomía en la relación del arte y el mercado en el proceso de mercantilización de la cultura.

En lo que refiere al primer punto, es posible evidenciar en las creaciones presentadas en los últimos años, una creciente pérdida del potencial grotesco que mencioné en el punto anterior. Los acróbatas cada vez más tienden a la búsqueda de una expresión ascética de la acrobacia circense muy cercana a la gimnasia artística. En el artículo "Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso", Albino y Vaz toman como punto inicial los escritos de Benjamin (1994) sobre el condicionamiento del juego por la cultura económica y por la cultura técnica de las colectividades, para la reflexión sobre el juego circense: "¿trata-se de uma renovação ou de uma espécie de adestramento dos sentidos quanto ao tratamento do corpo?" (2011: 6).

Esto nos recuerda a la figura benjaminiana de la escritura de la historia desde el punto de vista de la víctima, que Adorno (2013: 159) retoma al hablar del arte en tanto expresión de sufrimiento. Para Adorno en el arte se ocultan y se conservan formas de comportamiento destruidas y éste tiene el potencial de tomar partido por las víctimas. La expresión artística revela aquí el sufrimiento de lo oprimido ("el arte es relevante para lo oprimido y lo oprimido vuelve a ser tematizado por él una y otra vez", op.cit, p.160).

Lo oprimido es al mismo tiempo la cara silenciada de la historia -lo vencido-, y aquello que se pretende acallar en el cuerpo, el velo que cubre el sufrimiento del proceso de tecnificación al que es sometido en el camino hacia el rendimiento.

Al respecto de los payasos, el riesgo de vaciamiento del potencial grotesco queda planteado una vez que es atravesado por el predominio de una visión

etérea, intangible, que realza su docilidad. La consecuencia de esto puede ser la aniquilación de la figura del Augusto¹² y con eso la supresión del enfrentamiento entre tipos antagónicos. Una tendencia acorde con el momento contemporáneo en la idea de abolir la idea de lucha, de opuestos, de opresión. Dice Bolognesi, (2002: 10):

Com isso, tem-se um esvaziamento da dimensão política do palhaço em nome de um ideal poético metafísico. (...) Agindo assim, [o circo] rejeita as dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo. (...) Estaria, então, alçado à categoria de “civilizado”, isto é, com a função específica de reiterar uma cultura afirmativa.

En el siguiente pasaje de *I Clowns* (1970), Tristan Rémy le pregunta a Federico Fellini:

¿Por qué hace usted un film sobre los *clowns*? El mundo del circo ya no existe. Todos los verdaderos *clowns* han desaparecido. El circo no tiene ningún sentido en la sociedad actual. Es justo que se termine así.

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

Yo, en mi calidad de *clown* Blanco, su fraternal enemigo, he intentado en cierto modo inculcarle una educación civil a base de leñazos en la cabeza, de pisotones en los pies, de tortazos en la nuca. Pero el Augusto Payaso, rebelándose a mis consejos, ha continuado con su

¹² La burla de los payasos hacia los rasgos de lo humano suele representarse a través de la clásica dupla del payaso Blanco y el Augusto. El payaso Blanco representa la belleza, la educación, inteligencia y virtuosismo, la razón y la tradición aristocrática de los comienzos del circo. Su vestimenta es elegante, con mucho brillo, y su cara está pintada de blanco con los labios rojos. El Augusto es torpe, carece de la formalidad del payaso Blanco, lucha constantemente contra lo cotidiano yendo contra las reglas y convenciones morales. Representa el caos, la inocencia, el instinto, se viste con ropas excéntricas, desaliñadas que no se ajustan a su tamaño y usa una nariz roja. La dupla marca las tensiones entre la civilización y la barbarie, el deseo y las normas morales, el mundo del adulto y el del niño y también de las clases sociales a las que pertenecen.

carrera de grotesco bebedor, y ha asistido impertérrito a la caída a su alrededor de una lluvia de agua sucia y de huevos podridos. Llorad, hermanos, si queréis, pero por mi parte ya he llorado demasiado cuando debía soportarle a mi lado en la pista del circo.

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

Este proceso está a su vez íntimamente relacionado con el segundo punto que dejé planteado al comienzo de este apartado, al referirme a la creciente heteronomía en la relación del arte y el mercado en el proceso de mercantilización de la cultura. Esta progresiva estetización se instala facilitando la inserción de las creaciones en la dinámica de la comercialización del arte, ya que el costado bello, limpio, espectacular del circo lo convierte en un producto de mayor demanda y de más fácil inserción en la industria cultural.

Sobre esta relación entre lo que la lógica mercantil intenta apagar, dice Adorno:

Fines como el de caldear, el de ensordecer al silencio, convierten al arte en lo que se llama *animación*, en la negación mercantilizada del aburrimiento que causa lo gris del mundo de las mercancías. La esfera del entretenimiento, que ya hace tiempo está incluida en la producción, es el dominio de este momento del arte sobre sus fenómenos (2004: 408).

La permanente tensión dialéctica entre autonomía y heteronomía irá construyendo y determinando a los sujetos en cada periodo de la historia. Esta tensión atraviesa tanto el campo de la filosofía, del arte, de la política o del psicoanálisis, desde que el proyecto de la autonomía "se despliega en la relación problemática con la alteridad" (Hudson, 2010: 574), que no se remite a un problema social pero tampoco individual. Se trata de una problemática amplia que pone en juego la relación entre lo individual y lo social, la libertad

del individuo y la ley, la libertad natural y la libertad civil, la autonomía y la soberanía estatal.

Las esferas de la ciencia, el arte y la religión se irán separando a partir de la modernidad según el análisis de Max Weber, pero esta creciente autonomía no dejará de ser sino relativa (Bourdieu, 2000), -como su contracara: la dependencia-. En este sentido, si bien la esfera del arte, sobre todo a partir del arte moderno y contemporáneo, radicaliza su apuesta hacia formas autónomas de realización, no deja de ser una esfera captada heterónomamente tanto por la política, la economía y los movimientos sociales en su conjunto. Esta captación es incluso necesaria ya que "en todo caso el arte necesita siempre ese desde fuera para protegerse de la fetichización de su autonomía" (Adorno, 2004: 408). Tal vez el problema radique en que a pesar de que en el arte contemporáneo se hayan derribado prácticamente todas las doctrinas y fronteras que delimitan el campo y lo relacionan con otras esferas, sigue primando una veta conservadora que se resiste a todas las rupturas y vanguardias: la del mercado. Todo es posible de ser derribado: todo menos el mercado del arte.¹³ Y cuando el arte entra en el paradigma de la economía, lo que sucede es un debilitamiento de su potencia en tanto arte.

Las formas de trabajo circense reflejan esta tensión autonomía / heteronomía, entre lo que podemos marcar como extremos o tipos ideales: la exhibición de una creación autónoma por parte de los artistas por un lado, y la venta de un producto realizado a demanda de los contratantes, por otro.

Las creaciones con mayor autonomía de las relaciones con el mercado suelen ser escasas por los gastos y la poca retribución económica que generan en un país pequeño como Uruguay. Los proyectos de grupos que investigan lenguajes nuevos en el campo no son hasta el momento redituables dados los grandes costos de creación y las escasas posibilidades de exhibición. Lo que ha sucedido en estos últimos años es que estos proyectos pueden ser sostenidos únicamente a través del apoyo brindado por alguno de los fondos estatales o municipales que en los últimos años comenzaron a contemplar el circo. Por otro lado, el circo explota su costado "más vendible" y esto se da en

¹³ Al respecto del arte contemporáneo, el problema de su indefinibilidad y su relación con el valor, ver el trabajo de Moreno, I. (2013).

el marco de un proceso global por el cual la ciudad se va transformando en escenario hiperestético (Améndola, 2000), donde se busca hacer de ella, así como de la vida cotidiana, una experiencia estética, de vanguardia, en un contexto de mercado de venta de productos bellos que la presenten atractiva. Se produce así la captación de intervenciones circenses en el marco de una moda artística, donde se hace evidente la apropiación y aprovechamiento de la espectacularidad que lo caracteriza por parte de eventos estatales o privados, como por ejemplo el lanzamiento del nuevo nombre de una empresa multinacional de telecomunicaciones.

6. Consideraciones finales

He puesto a consideración en este breve trabajo, algunas formas posibles de pensar el arte circense desde los conceptos de *la política* y *lo político* en relación con la educación del cuerpo y el arte en la contemporaneidad.

A partir de allí se desprendieron reflexiones del circo en su dimensión política en cuanto a su estabilización formal, legal, a partir del caso uruguayo donde se incorpora como contenido obligatorio de la educación primaria.

Dentro de la dimensión de lo político desplegué dos ideas: la primera refiere a una cierta potencia del campo representada por las posibilidades corporales que las formas del circo habilitan. La segunda idea parte de algunas reflexiones una vez que el arte -en el entramado de la cultura contemporánea- queda reducido muchas veces a los mecanismos de la economía y cómo esto tiene sus efectos en el sentido de pérdida de potencia política. Tal vez, la sociedad contemporánea, ya no pueda estar *en presencia de un payaso*.¹⁴

A modo de reflexión final ante los temas expuestos propongo que tal vez el mayor desafío que debe enfrentar el arte del circo sea el de no perder su potencia política en el contexto actual del arte contemporáneo, cuando éste queda preso de las reglas de la oferta y la demanda de consumo de objetos culturales. O dicho en otros términos, el de no desaparecer ante la fagocitante domesticación del mercado y su poder de transformar aquello que se erige

¹⁴ Parafraseando a Bergman en su film de 1997.

como transgresor en productos consumibles. "Es terrible", nos dice Sandino Núñez (2010: s/n), "pero ya no se puede seguir usando el argumento de la liberación por la risa y por el humor. Es una de las armas que nos ha alienado el carnaval mediático". Lo que queda del grotesco circense tiende a lavarse y desinfectarse. Y van apareciendo cada vez más formas ascéticas de hacer circo, casi gimnásticas en donde la potencia grotesca se pierde en las formas bellas. Tal vez, que el circo no se reduzca a cuerpos y formas bellas, sea en la contemporaneidad, un nuevo desafío político.

Bibliografía

Administración Nacional De Educación Pública. (2008). Programa de Educación Inicial y Primaria. Consejo de Educación Inicial y Primaria: Montevideo. Recuperado de: http://www.cep.edu.uy/archivos/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf
Acceso: abril de 2015.

Adorno, T. (2013). *Estética. 1958/9*. Buenos Aires: Las cuarenta.

_____. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal.

Albino, B; Vaz, A. (2011). Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso. En: *Actas del 9º Congreso Argentino y 4º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias Departamento de Educación Física Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de la Plata*. Recuperado de: <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>

Alonso, V. (2015). ¿Nuevas perspectivas para el cuerpo en la escuela? Reflexiones a partir de la incorporación del circo en la educación física escolar uruguaya. En: Redondo, P y Martinis, P. *Inventar lo (im)posible. Experiencias pedagógicas entre dos orillas*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.

_____. (2015) *Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. (Tesis de maestría inédita) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.

Améndola, G. (2000). *La ciudad posmoderna*. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea. Madrid: Celeste Ediciones.

Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós.

- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Bolognesi, M. (2003). *Palhaços*. San Pablo:UNESP.
- _____, (2002). O circo "civilizado". *Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Atlanta: Georgia (EUA). Recuperado de:
<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf>. Acceso: octubre de 2014.
- Bourdieu, P. (2000). El interés del sociólogo, en *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. USA: Fondo De Cultura Económica.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Fuentes, N., Gularte, L. (2014). *Educación Física y Circo. Breve análisis del ingreso de las disciplinas circenses al Ministerio de Turismo y Deporte del Uruguay y su situación actual*. Proyecto en el marco de la asignatura investigación de la Licenciatura en Educación Física. ISEF, UdelaR. Inédito.
- Grandoni, J. (2006). *Clowns: saltando charcos de la tristeza* (Compilación y entrevistas). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Jara, J. (2000). *Los juegos teatrales del Clown. Navegante de las emociones*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Lefort, C. (1991). *Ensayos sobre lo político*. México: Universidad de Guadalajara.
- Melo, V; de Faria Peres, F. (2014). *A Gymnastica no tempo do imperio*. Rio de Janeiro: Edit. 7 letras.
- Moreno, I. (2013). *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Montevideo: Biblioteca plural.
- Núñez, S. (2014). La Risa En: *Geopolítica de la subjetividad*. Recuperado de: <http://sandinonunez.blogspot.com/2010/05/texto-desgrabado-del-episodio-la-risa.html>, s/d. Acceso: octubre 2014.
- Rancière, J. (2001). *Ten thesis on politics*. Text and event journal. 5:3.
- Richard, N. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. En: *Emisférica*, ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard?format=phocapdf>.

Acceso: octubre 2014.

Rodríguez Giménez, R. (2014). Elementos para una distinción política entre cuerpo y organismo. En: *XV Encuentro Nacional X Internacional de Investigadores en Educación Física*. ISEF/ UdelaR, Montevideo.

Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana.

Schmitt, C. (1998). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.

Soares, C. (2005). *Imagens da Educação no Corpo*. 3. ed. San Pablo: Autores Asociados.

Staimbach, B. (2014). *Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço* (tesis de doctorado inédita). Programa de Pós-Graduación Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.