



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 159

15 de abril de 2010

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

CARLOS DIZ REBOREDO

Se essa rua fosse minha: estender o arame, amparar a travessia e orientar o salto. El circo social como herramienta de transformación de la realidad

RESUMEN

A partir del ejemplo de dos casos concretos, el de la asociación brasileña *Se essa rua fosse minha* y el del proyecto franco-rumano de la *Casa de Clovni*, este artículo trata de indagar en la potencia que el circo, aplicado como instrumento de intervención social, puede llegar a adquirir entre los sectores desfavorecidos, en ambos casos los “niños de la calle”. A través de un análisis del juego y de los imaginarios y mitologías circenses, el texto se acerca a los nuevos movimientos sociales, quienes reciclan elementos del circo y del carnaval, haciendo de su componente lúdico y festivo una herramienta de comunicación y de expresión política.

PALABRAS CLAVE

Juego, Circo Social, Nuevos Movimientos Sociales.

Carlos Diz Reboredo

Licenciado en Sociología por la Universidade da Coruña, titular del DEA en el programa de doctorado “Linguaxe, ciencia e Antopoloxía”

panxea1@gmail.com

Claseshistoria.com

15/04/2010

La lengua popular continúa catalogando y etiquetando, aún cuando hasta los más ilustres diccionarios son incapaces de recoger la riqueza de un proceso comunicativo que, al igual que La Cultura, o más bien las culturas (en minúscula y en singular) cobra fuerza, sentido y significado en el habla cotidiana; al ser practicada. Al hablar de un “circo” seguimos refiriéndonos al desorden, a un cierto caos, a lo que es “poco serio” para la lógica racional. “Payaso”, por otro lado, lo reservamos para el insulto: se dice del que es idiota, del que no sabe.

1- El vientre de la carpa*

El análisis histórico nos revela que el circo, considerado por algunos como “el espectáculo más antiguo del mundo”, es una de las “artes populares” más ancestrales, remontándonos miles de años atrás. Ya en las pinturas egipcias vemos hombres lanzando pelotas al aire (Mauclair, 2003). Acercarnos al circo nos lleva a entender el juego como proceso cultural, y aún más lejos, a entender la cultura misma como juego (Huizinga, 1943). El circo se vehicula con la capacidad imaginativa de los individuos, con las potencialidades creativas y con el constante afán de superación. “*El más difícil todavía*” es una llamada al riesgo, pero, al revés que en la cotidianeidad, es éste un riesgo controlado. Ir al circo significa penetrar un espacio simbólico que se representa bajo la carpa como un “intermezzo” en la vida cotidiana. Las bocas abiertas de los niños desvelan la ilusión, que etimológicamente significa “entrada en juego” (inclusio), lo sorprendente del vuelo, del equilibrio, del vértigo. Estamos ante un espacio de juego porque siempre se juega con alguien; los juegos necesitan cómplices, son imágenes de cultura que crean hábitos y provocan reflejos (Caillois, 1986).

Para Mercè Mateau (en Invernó i Curós, 2003) el circo es:

“Una palabra mágica transgresora de la realidad, que nos acerca a la sonrisa, a la fantasía, al ensueño, al milagro, al vuelo... Espacio y tiempo donde lo invisible se hace visible, alejándonos de la monotonía, el tiempo reglado, la lógica, la fuerza de la gravedad, la cotidianeidad... La sugestión y el atractivo del circo residen en la inversión que permite realizar de la realidad: desplazamientos inhabituales sobre las manos, sujeción a superficies dinámicas, reducción de la superficie de apoyo a la mínima expresión, ampliación de la funcionalidad de algunas partes del cuerpo...”

* Tomo la expresión de Pepe Viyuela (2006), payaso, actor y artista de circo.

La mirada de los espectadores se aleja de lo terrenal para dirigirse a las alturas. El más difícil todavía se consigue no únicamente a través de las habilidades y destrezas sino a través de la poesía imaginativa sobre la que se asientan los números de un espectáculo”.

Al hablar de inversión de la realidad, el circo nos remite también a ciertas “maneras de estar” en el mundo, insertadas en la lógica de lo carnavalesco. Un “segundo mundo”, como decía Bajtín (1987), que emerge en contraposición al mundo oficial, donde lo alto se vuelve bajo, donde lo “no decible” se torna “decible”, como apunta Judith Butler (2004). Una suerte de “communitas”, en el sentido turneriano de práctica ritual, donde el carnaval se alza en tanto anti-estructura que se erige frente a la rigidez sistémica de la estructura social. Un espacio-tiempo suspendido en el equilibrio de una cuerda: un terreno liminal.

El mundo de la carpa persiste todavía en el imaginario como un horizonte de caminos. Las comunidades circenses más tradicionales, organizadas en torno a una distribución del “saber- hacer” familiar y hereditario, como pobladores nómadas de la noche, moviéndose y desplazándose de feria en feria, de ciudad en ciudad. Lo híbrido de las culturas, siempre moviéndose en procesos liminales de frontera, siempre compartiendo “zonas de contacto”, “terrenos ambiguos” como diría Edmund Leach (1989), vuelve la metáfora carne en las caravanas circenses. Existe una mezcla no sólo de disciplinas y habilidades, sino también de identidades y procedencias. La alteridad, la capacidad de jugar a ser otro, de explotar las múltiples capacidades que llevamos dentro y no dejamos salir, performan en el día a día el sentido de estas prácticas. Y es en esa performatividad donde el circo, al igual que los cuerpos, cobra sentido; porque la performatividad, como lo cultural, es un proceso, una relación, fundamentada menos en la representación y más en la construcción.

Es en el viejo francés donde encontramos el origen del término, en el verbo *parfournir*, donde *fournir* significaba abastecer, suministrar, llenarse de... Es, por tanto, a través de las prácticas de lo performativo, cuando nos “dotamos de”, cuando nos completamos, cuando establecemos significados. La itinerancia revela un significado transfronterizo, donde la identidad ya no es permanente, ni rígida, ni absoluta, ni única, sino que ha de encontrarse cada noche: decía Hobsbawn que la identidad es ahora “más camisa que piel” (en García Canclini, 2004). En este sentido, cuando el circo se va del pueblo, cuando las caravanas ya no están, el vacío que en la tierra deja la carpa al ser levantada, no sirve sino para dibujar el contorno de un nuevo “territorio”, en el sentido del que habla Gilles Deleuze, que hay que conquistar; un territorio donde las potencias de cada individuo permitan “devenir”, y ya no “ser”, donde la esencia quede enterrada.

“El territorio no es algo cerrado, es más bien un vector que se mueve, por lo que continuamente hay en él movimientos de desterritorialización y reterritorialización [...] El territorio es devenir, se deja invadir o invade, se puebla, se desertiza” (En Larrauri y Max, 2000: 34).

2- El nuevo circo

El nuevo circo deja atrás esa *strada* de Fellini y hace del espacio público un nuevo círculo de juego. Una de las criaturas que antes abandona el universo de la carpa es el payaso, ese “idiota” del que antes hablábamos, cansado de no poder compartir su mirada con más gente, harto de ver obstruido su potencial comunicativo dentro de los límites familiares. El payaso, que imita a los adultos, que mimetiza sus gestos y vuelve ridícula en su hacer la “mecanización de la vida” a la que aludía Bergson (1943), que trata de volver a sentirse libre a través del juego, que siempre dice que sí, y que todo quiere probar y demostrar, “como si”, y sólo “como si”, fuese un niño, encuentra su línea de fuga en la búsqueda del otro.

El nuevo circo, que sigue siendo multidisciplinar e híbrido, en el que conviven la magia, el circo, la danza o el teatro, interactúa más con el público, busca más la profundidad estética, la alegría de la expresión, y trata de echarle un pulso a Spinoza, con el ansia de demostrar “lo que puede un cuerpo”. La carpa deja paso a las calles y las plazas, donde, al igual que en la Edad Media, esos “idiotas” y esos “bufones” se vuelven el altavoz de lo que no se dice; actores, pero ya no en el teatro enmascarado de Goffman sino en un nuevo escenario que sólo el deseo y la poética pueden construir. Estos lugares abiertos se vuelven así espacios practicados, ejecutados como “actos de habla”, en la línea expuesta por Michel De Certeau (1999b), que cobran sentido y significado al ser compartidos y caminados día a día, y que, al igual que el bastón de Chaplin, sobrepasan los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización. Permiten, al menos por un instante, que el espacio público vuelva a recuperar su dimensión de comunicación y resolución de conflictos, donde, como señala Setha Low en su análisis de las plazas latinoamericanas (2005), las soluciones se buscan colectivamente y los ciudadanos pueden participar en la resolución de conflictos, tendencia que no deja de disminuir en este proceso privatizador que nos envuelve.

Uno de los ejes de mi trabajo de campo en Galicia es un autodenominado “espacio social”, un nuevo centro social que bajo los subterráneos de una vieja librería hace del juego, el circo y la expresividad artística “maneras de estar” y de entender el mundo. “Fórum Própolis” es su nombre, y es precisamente en su nombre donde encontramos el sentido de sus prácticas: su dimensión de encuentro, de reunión, de *foro*; siempre a favor de una ciudad entendida para los ciudadanos, construida colectiva y públicamente: *pro-polis*. El circo, el teatro y demás expresiones creativas hacen de este subterráneo un espacio de cultura, que emerge al exterior para inventar una nueva realidad. Los nuevos movimientos sociales, la nueva producción social de subjetividades y las diferentes experiencias de resistencia articuladas en torno a la producción biopolítica, echan mano de la imaginería circense y carnavalesca como medio de expresión, fiesta y reivindicación. Así, buena parte de los nuevos grupos alterglobalización recurren con frecuencia al desarrollo de pasacalles festivos, a las figuras circenses y a los carnavales improvisados como maneras de practicar la ciudad, y como gestos simbólicos que juegan con el imaginario de nuevos mundos.

Pero, además del sentido aquí expuesto, própolis o propóleo también tiene otro sentido, más literal: es la sustancia resinosa que las abejas obtienen de las yemas de los árboles y de algunos vegetales y que luego en la colmena terminan de procesar ellas mismas; sustancia que utilizan para recubrir las paredes de la colmena y mantenerla libre de bacterias. Es también própolis lo que los niños y jóvenes de Timisoara esnifan para resistir el frío de las calles rumanas. El própolis y el aurolac, un tipo de pintura basada en el aluminio, son los aliados de estos chavales, estos “olvidados”, que diría Buñuel, víctimas de las nefastas políticas económicas que empobrecieron a las clases populares y de la radical prohibición de los métodos anticonceptivos bajo el régimen de Ceausescu... Y en medio de esta tragedia, ¡una carpa! Y es que del nuevo circo se desprende una rama que guía el devenir de este texto: el Circo Social.

3- El circo social

El circo social es un circo apegado a los problemas de sectores desprotegidos de la población, que se levanta como una herramienta de intervención y de transformación de la realidad. En los parques de Timisoara se levanta el capitolio de la Casa de *Clovni* (Casa de payasos), un proyecto ciudadano que nace de la iniciativa franco-rumana de parte de un grupo de educadores y artistas de circo (de entre éstos, varios de los miembros del “Fórum Própolis”). Al margen de cualquier apoyo del gobierno local, este grupo de payasos e “idiotas” establecen mecanismos de intervención, que tratan de dar salida a través del juego y del aprendizaje creativo a un grupo de niños y adolescentes a los que la realidad les niega permanentemente la posibilidad de construir un futuro. Los niños perdidos de Timisoara, que pasan el día mendigando y duermen bajo puentes o sobre los bancos del parque, son seducidos por el poder atractivo de la carpa multicolor. Allí juegan, aprenden, preparan alimentos, forman y se sienten parte de un grupo. En palabras de uno de los responsables de la Casa:

“El circo combina juego y educación, ofrece un acercamiento que es a la vez lúdico y serio, que combina excitación y entrenamiento, y lleva al descubrimiento de uno mismo. Se opta por un aprendizaje diferente al de la enseñanza clásica: el niño en ruptura social puede encontrar con mayor facilidad referencias identitarias que le ayuden a integrarse en la sociedad. El circo sirve de trampolín hacia la silla, la mesa, el cuaderno, el lápiz y el aprendizaje escolar: Tú que sabes hacer malabares con tres pelotas... ¿No querrías intentarlo con 31 letras o con 10 cifras? (En Casa de Clovni, 2007).

Bajo la carpa del circo se trata de hacer partícipe al joven del proceso de aprendizaje: se potencian sus habilidades creativas, se les da libertad de juego para experimentar y echar mano de la espontaneidad expresiva, se les hace sentir por vez primera dueños y señores de su cuerpo, el cual se vuelve una herramienta de expresión. Y a la vez, tareas comunitarias son compartidas, basándose en la

responsabilidad y el empoderamiento de los chavales. La constancia que precisa el circo, la insistencia en el desarrollo de un gesto o una forma, fomentan el sacrificio y la persistencia: en el circo, y en eso el payaso es quizás el más experto, se juega constantemente con la asunción del fracaso, al que hay que convertir en éxito. Las bolas caerán una y mil veces, pero será justo en los momentos de desesperación, que hay que aprender a controlar, cuando comenzarán a salir los resultados. No se abandona, sino que se aprende del error.

Como apuntaba Borges, existir es ser visto. Y aún más, ser visto es ser reconocido. La ocupación y práctica de los espacios públicos permiten a estos grupos presentarse al mundo. También en la Casa de *Clovni* se organizan desfiles, que tratan no sólo de presentar a la gente los espectáculos de los que pueden disfrutar bajo la carpa, sino también de hacer visible esta situación de abandono. Tal y como describe otro de los miembros del grupo:

“Los niños toman la calle disfrazados y maquillados. Por una vez, la gente se detiene a mirar y los niños se sienten escuchados. El desfile, especie de ritual que precede al espectáculo, permite a los niños tomar una visión del circo en movimiento y, más aún, redescubrir la ciudad y mirarse a sí mismos de otra manera, bajo los aplausos de los espectadores” (Ibíd.).

Ejemplos como éstos permiten reconsiderar el funcionamiento de nuestros sistemas educativos, donde apenas se deja espacio a la creatividad, a la expresión, al juego, en un proceso de mecanización que tiende a subyugar toda subjetividad. El circo nos revela aquí otra forma de aprender, donde entra en juego la expresión corporal, el humor como factor protector, la cooperación y el trabajo en equipo, la autoestima y la creatividad, la constancia y la superación; donde lo que se busca es ante todo el equilibrio, no sólo sobre la cuerda floja, sino también a nivel personal y a nivel social.

Otra experiencia, como la del *companheiro* Augusto Boal en Brasil, con su “Teatro del oprimido”, nos revela cómo apostar por la creatividad y las potencias de los individuos suele beneficiar su situación en el mundo. El teatro, al igual que el circo, hace del cuerpo un elemento de juego, exploración, descubrimiento y expresión. El teatro del oprimido, precursor del teatro social, el teatro de guerrilla o el teatro de calle, se convierte en un lenguaje que permite expresar los conflictos y tratar de buscar soluciones a los problemas de la gente.

La piel social, como dice Terence Turner (en Lock y Farquhar, 2007), es algo más que un límite físico o biológico del cuerpo; es también una frontera social y simbólica, un escenario donde se aplican los fundamentos dramáticos de los procesos socializadores. Decía Merleau-Ponty que era necesario que con mi cuerpo se despertasen los cuerpos asociados, <los otros> (1986). Por lo tanto, más allá de la “hexis” que trabajaban Marcel Mauss y luego Pierre Bourdieu, que reproduce en el cuerpo los procesos socializadores, el cuerpo ha de rebelarse y volverse múltiple.

Conocer nuestros cuerpos y descubrir nuestros “otros” que nos habitan parece ser la relación necesaria entre el cuerpo como “acceso al mundo”, como decía Merleau-Ponty, y también el cuerpo como “surgimiento del mundo”, como anotaba Sartre.

El teatro del oprimido, influenciado por el “teatro épico” de Bertolt Brecht, trata de horizontalizar las relaciones entre actor y público, convirtiendo a ambos en protagonistas. Apuesta por el diálogo como forma de acercarse a la realidad, de cuestionar el presente y proponer un futuro.

También en Brasil el Circo Social viene trabajando mucho en los últimos años de cara a la integración y al soporte educativo y emocional de diferentes colectivos en riesgo. El ejemplo que aquí traemos, y que da título a este texto, es el de la asociación *Se essa rua fosse minha*, cuyo lema es “*estender o arame, amparar a travessia e orientar o salto*”. Sobra aquí describir lo radical de la situación que tantos niños y niñas viven en las calles brasileiras. Os *meninos da rua* son los cuerpos empobrecidos y hambrientos a los que el sistema ha dejado fuera. Las grandes tasas de mendicidad que sacuden a esta población, esencialmente en las grandes urbes, revela lo problemático de una situación sobre la que se hace necesario intervenir. En muchas ocasiones, como discutía Nancy Scheper-Hughes en su *Muerte sin llanto*, el discurso político se desvía con frecuencia a la hora de hablar de parajes como o Alto do Cruzeiro, sustituyendo el concepto “hambre” por la palabra “enfermedad”. Los cuerpos están cargados de significados, y en este caso el cuerpo se erige como metáfora, como *caminho* y como territorio de lucha.

“Un cuerpo hambriento necesita alimento. Un cuerpo enfermo y nervioso necesita medicamentos. Un cuerpo hambriento funciona como una potente crítica de la sociedad en la que existe. Sin embargo, no pasa lo mismo con un cuerpo enfermo. Tal es el privilegio especial de la enfermedad, en tanto status neutro. Al hablar de enfermedad no hablamos de culpables, ni de responsables. La enfermedad cae en la categoría moral de las cosas malas que simplemente le pasan a la gente...” (Scheper-Hughes, 1992).

Desde 1991, en colaboración el Circo del Sol, la red “Circo del Mundo” arranca sus proyectos de Circo Social en Belo Horizonte, Recife, y otras ciudades latinoamericanas como Ciudad de México o Santiago de Chile. *Se essa rua fosse minha* implanta centros de atención diaria, donde, en cierta medida, se “rescata” a los niños del terror de la calle y se inicia con ellos una formación en las artes escénicas y las habilidades circenses. El circo social se eleva como una alternativa, como un proyecto construido en común. Algunos niños vuelven después a sus casas, otros deciden seguir aprendiendo y estudiando, y muchos, a lo largo de estos años, deciden inscribirse en la Escuela Nacional de Circo. A través de la magia encantadora del circo, de las herramientas del juego y de los procesos creativos de búsqueda, los saltos, la alegría, la confianza, la responsabilidad, el trabajo en equipo y la disciplina, la educación, el humor y la gracia de las habilidades circenses funcionan

pedagógicamente como trampolines hacia una mayor calidad de vida y una mayor participación social de estos jóvenes ciudadanos.

Paradójicamente, mientras en nuestras ciudades occidentales los movimientos sociales y el nuevo circo tratan de reapropiarse del espacio de la calle para hacerla devenir algo más que una extensión geométrica, algo más que una presentación arquitectónica y un lugar de tránsito, en otras partes la calle debe ser resignificada como terreno de vida y de juego, pero nunca más como espacio de marginación controlada. La capacidad imaginativa de los individuos, el poder de los sueños y los anhelos, los “tiempos subjuntivos” de los que hablaba Victor Turner (1988b) en sus análisis de los límites y los rituales, siguen encontrando su poder performativo en la arena del circo; ahora ya no tanto bajo la carpa, pero sí en las potencias de los cuerpos que aún sueñan con reinventarse. “*Estender o arame, amparar a travessia e orientar o salto*”... En una palabra: tensar la cuerda, buscar el equilibrio. Pasen y vean.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BERGSON, Henri. (1943). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BOAL, Augusto. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- BOURDIEU, Pierre. (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CAILLOIS, Roger. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASA DE CLOVNI. (2007). *5 ans avec les enfants des rues à Timisoara. Témoignages*.
- DE CERTEAU, Michel. (1999a). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DE CERTEAU, Michel. (1999b). *La invención de lo cotidiano. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Vol. I - Artes de hacer*.
- DELEUZE, Gilles. (1995). "Postdata sobre las sociedades de control". En DELEUZE, Gilles. (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2001). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- HUIZINGA, Johann. (1943). *Homo Ludens. El juego como elemento de la historia*. Lisboa: Azar.
- INVERNÓ I CURÓS, Josep. (2003). *Circo y educación física. Otra forma de aprender*. Barcelona: INDE.
- LARRAURI, Maite; MAX. (2000). *El deseo, según Gilles Deleuze*. Valencia: Tandem Edicions.
- LEACH, Edmund. (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- LOW, Setha. (2005). "Transformaciones del espacio público en la ciudad latinoamericana: cambios espaciales y prácticas sociales". *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 5. [En línea] www.bifurcaciones.cl.
- MAUCLAIR, Dominique. (2003). *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida: Editorial Milenio.
- MAUSS, Marcel. (1991). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós Studio.

SCHEPER-HUGHES, Nancy. (1992). *Death without weeping. The violence of everyday life in Brasil*. Berkeley: University of California Press.

TURNER, Victor W. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ.

TURNER, Victor W. (1988a). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

TURNER, Victor W. (1988b). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.