

Entre el “circo criollo” y el “nuevo circo”: tensiones entre legitimación y subalternidad en el proceso de desarrollo circense en argentina

*Mariana Lucía Sáez**

Resumen

En este artículo se presenta una síntesis de la historia del circo en Argentina y a partir de ella, se realizan algunos señalamientos en torno a las diversas construcciones de subalternidad y legitimidad allí evidenciados. Se propone un desplazamiento desde una lectura lineal, que iría desde un estado de subalternidad del circo como práctica cultural popular a un estado de arte legitimado, para evidenciar de qué modo estas dimensiones han estado presentes y en tensión en la historia del desarrollo del circo en Argentina, y se mantienen vigentes en la actualidad.

Palabras clave: Circo; Subalternidad; Legitimación.

* Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata y Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES, IdIHCS, FaHCE, UNLP/CONICET), en el marco del cual desarrolla investigaciones sobre artes escénicas y performáticas. Se desempeña como docente en las Cátedras de Etnografía I (FCNyM, UNLP), Trabajo Corporal (FBA, UNLP) y Metodología de la Investigación en Artes (ETLP). E-mail: marianasaezsaez@gmail.com

Entre o "circo criollo" e o "novo circo": tensões entre legitimação e subalternidade no processo de desenvolvimento do circo na Argentina.

Between the "circo criollo" and the "new circus": Tensions between legitimation and subalternity in the history of circus in Argentina.

Resumo

Neste artigo, apresentamos uma síntese da história do circo na Argentina e, a partir daí, alguns sinais são feitos em torno das diversas construções de subalternidade e legitimidade evidenciadas lá. Propõe uma mudança de uma leitura linear, que passaria de um estado de subalternidade do circo como prática cultural popular a um estado de arte legitimada, para mostrar como essas dimensões estavam presentes e em tensão na história do desenvolvimento do circo em Argentina, e eles permanecem em vigor no presente.

Palavras-chave: Circo; Subalternidade; Legitimação.

Abstract

In this article we present a synthesis of the history of the circus in Argentina pointing out the different constructions of subalternity and legitimacy evidenced there. We propose a shift from a linear reading, from a subaltern state as a popular cultural practice to a legitimated state of art, to show how these dimensions have been present and in tension in the history of the development of the circus in Argentina, and they remain in force nowadays.

Keywords: Circus; Subalternity; Legitimation.

Introducción

Entre los años 2012 y 2016 desarrollé el proceso de investigación que dio lugar a mi tesis doctoral (SÁEZ, 2017)¹ en la que analicé, de manera comparativa y desde una perspectiva etnográfica con foco en el cuerpo, los procesos de formación de nuevos artistas circenses y de bailarines y bailarinas de danza contemporánea en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Si bien el carácter etnográfico de la investigación determinó un enfoque centrado fundamentalmente en las prácticas y representaciones actuales de las comunidades analizadas, me resultó necesario reconstruir la historia de cada uno de estos campos disciplinares -el circo y la danza contemporánea-, para poder contextualizar y comprender los distintos posicionamientos tomados por los artistas con los cuales me encontraba trabajando en relación al lugar social otorgado a la propia práctica y a los conjuntos de valoraciones asociadas a ella, como así también las disputas por estos sentidos y valores que se fueron poniendo de manifiesto a lo largo de mi trabajo de campo.

A partir de la invitación a participar en la mesa "Prácticas artísticas, culturas subalternas: la legitimación de un arte"² que tuvo lugar en el mes de septiembre de 2017 como parte del ciclo de conferencias "Cuerpo, estética y política"³, organizadas por el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad⁴, decidí volver sobre estos recorridos contextuales, centrándome en esta ocasión en particular en el caso del circo, para señalar algunas tensiones entre legitimidad y subalternidad, o mejor, entre legitimación y subalternización, que han atravesado la historia del circo en Argentina y los modos de analizarla, apropiarla y actualizarla. Este artículo recoge los elementos centrales de la exposición oral realizada en esa mesa, nutridos y reelaborados a partir del intercambio con los colegas allí presentes.

El circo muestra un origen vinculado a los sectores populares, muchas veces denostado o subvalorado por las clases dominantes (MINGUET, 2005), y que solo tardíamente empieza a ser reconocido como arte a secas, y no solo como arte popular o cultura popular (GARCÍA CANCLINI, 2005; COLOMBRES, 2007). Este arte de origen

popular, está actualmente ingresando en circuitos culturales escénicos y formativos tradicionales y legitimados, con la consecuente modificación técnica, social, política y estética. De este modo, junto con el reconocimiento que el circo ha experimentado en tanto forma de arte, se han modificado y ampliado los espacios, los ámbitos y los participantes de esta práctica, que ya no se aprende solo en las carpas de circos tradicionales, sino en diversidad de espacios, logrando así masividad y legitimación crecientes.

Nos interesa ahora realizar un desplazamiento desde esta lectura lineal, que iría desde un estado de subalternidad del circo como práctica cultural popular, a un estado de arte legitimado, para evidenciar de qué modo estas dimensiones han estado presentes y en tensión en la historia del desarrollo del circo en Argentina, y se mantienen vigentes en la actualidad.

Para eso realizaremos en primer instancia una breve historia general del circo, para dedicarnos luego a la síntesis de la historia del circo en Argentina y a partir de ella, realizar algunos señalamientos en torno a las diversas construcciones de subalternidad y legitimidad con las que nos hemos encontrado. Cerraremos este recorrido con el planteo de algunas inquietudes abiertas en torno al tema.

Una (muy) breve historia del circo

Las prácticas como el contorsionismo, los malabares o las acrobacias que actualmente se encuentran vinculadas a las artes circenses, pueden rastrearse con gran profundidad histórica y en diversas culturas (ANDRADE, 2006). Sin embargo, si nos atenemos a la intención de comprender el surgimiento de las artes circenses como campo artístico, el marco espacio-temporal puede acotarse, vinculándose a los procesos que a partir del Renacimiento y la Modernidad europeos habilitan el pasaje de un sujeto del carnaval a un sujeto espectador (LE BRETON, 2006; BAJTIN, 1985).

La constitución del circo como arte escénico moderno tuvo lugar gradualmente a partir del siglo XVI, en un

proceso en el que se fueron delimitando y distinguiendo sujetos espectadores y artistas, al mismo tiempo que las prácticas artísticas fueron conquistando autonomía. La separación del arte de la vida común, y su consideración como un ámbito especial, son procesos propios de la modernidad. De acuerdo con Bourdieu (2003) la existencia del campo artístico es un fenómeno reciente, surgido a partir de la sociedad moderna, caracterizado como un espacio estructurado de posiciones y tomas de posición donde los individuos e instituciones compiten por el monopolio de la autoridad artística, autonomizada de los poderes económicos, políticos y burocráticos (WACQUANT, 2005).

En este marco, a partir del siglo XVII y comienzo del XVIII, las compañías familiares trashumantes de juglares, saltimbanquis, adiestradores de animales, y otros artistas que se presentaban en ferias, mercados y fiestas populares, comienzan a reunir sus números y a actuar en pequeños teatros relativamente estables. Estas compañías trashumantes se multiplican cada vez más en Europa, actuando al aire libre, en ruedos provisionales contruidos con tablas, o en los escenarios de pequeños teatros estables.

En este mismo momento, en toda Europa, pero fundamentalmente en Inglaterra, las acrobacias ecuestres de origen militar gozaban de gran prestigio. Algunos de estos grupos de jinetes saldrían del circuito militar y aristocrático para realizar exhibiciones públicas en parques y plazas. Paralelamente, en esos espacios solían ofrecer clases de equitación, dando así acceso a la burguesía a una práctica generalmente reservada a nobles y aristócratas.

La bibliografía coincide en señalar el siglo XVIII como momento de unión entre colectivos de artistas trashumantes, en su mayoría familiares, con grupos de acrobacias ecuestres de origen militar. Según plantea Silva

Al salir del reducto exclusivamente aristocrático, el caballo se volvió más disponible en el mercado, con precios accesibles, posibilitando que los grupos ambulantes

los adquiriesen y diesen origen, también, a hábiles cabalgadores que disputasen los mismos espacios con los ex-militares cabalgadores, volviéndose común a ambos el repertorio de ejercicios ecuestres y la rutina de los saltimbanquis. (2007, p. 34, traducción personal)

Hacia finales del siglo XVIII se establece el formato con el cual el circo se ha consolidado y difundido hasta la actualidad: la pista circular, de arena o aserrín, similar al picadero donde se adiestran los caballos, rodeada de tribunas de madera. Justamente, los espectáculos a caballo son los que determinan el surgimiento de la pista circular, ya que en el galope circular, la fuerza centrífuga favorece la conservación del equilibrio (HIPPISEY COXE, 1988). De este modo, hacia fines de ese siglo, se establece el circo como espectáculo artístico⁵ que sintetiza técnicas y estéticas de orígenes diversos.

Poco tiempo después, ya en el siglo XIX se comienza a utilizar la carpa de lona, como escenario trasladable (primero en carretas, posteriormente en tren y finalmente en vehículos motorizados), elemento que quedará íntimamente asociado al circo moderno⁶.

Otras innovaciones del siglo XIX serán la incorporación de animales salvajes, importados desde diferentes puntos del globo, y, en el ámbito ecuestre, la incorporación de los ejercicios de la "alta escuela", forma de equitación desarrollada en Francia y Alemania llevada adelante por elegantes jockeys con caballos especialmente entrenados en la realización de pasos artificiales.

Queda así establecida la manifestación más difundida del circo, a la que se denomina circo clásico o tradicional. Esta forma de producción circense suele mantener una forma de organización principalmente familiar (de allí las denominadas "dinastías circenses"), en donde predomina la transmisión oral y práctica de un conjunto de saberes de generación en generación, saberes que dan cuenta tanto de la vida cotidiana, como de la capacitación y formación de los miembros del grupo (SILVA y DE ABREU, 2009).

Esta configuración del espectáculo circense se mantiene sin grandes modificaciones (más allá de ciertas experiencias aisladas en relación con las vanguardias artísticas de fines del siglo XIX y principios del XX) hasta mediados del siglo XX. Entonces, el desarrollo de nuevas industrias culturales, como la radio, la televisión y el cine, generó transformaciones en el universo circense y una retracción o decaimiento de la actividad.

Es en este marco que a partir de la década del 70, comienza a desarrollarse el llamado circo contemporáneo o “nuevo circo” (FOUCHET, 2006). Esta modalidad circense, se vincula a los movimientos contraculturales y a las clases medias universitarias, aportando nuevos códigos y estéticas al espectáculo clásico, desarrollándose una dramaturgia específica, y proponiendo nuevas y estrechas relaciones con el teatro, la danza, la música y otras artes.

Otro elemento fundamental y distintivo de este “nuevo circo” es la modificación que se observa en los procesos de transmisión de este arte. A partir de la década del 70 y el 80 comienzan a surgir espacios de formación en artes del circo abiertos al público en general. Así, “la familia dejará de ser el núcleo central en la continuidad de saberes y tradiciones y serán las escuelas de circo las que tomen este legado cultural para difundirlo a un mayor número de personas ya no directamente ligadas a las tradicionales familias de cirqueros” (ALONSO y BARLOCCO, 2013). Estos espacios de formación se multiplicarán, surgiendo escuelas públicas y privadas, de nivel terciario y universitario, a las que se suma la oferta de clases y talleres en centros culturales, clubes y diversos espacios.

Un importante y temprano antecedente de la institucionalización de estos espacios formativos son las escuelas de circo soviéticas, creadas a partir de la década del 20⁷. El modelo soviético, instalado luego en Polonia, Hungría, Cuba y Corea del Norte entre los 60 y los 70, sirvió también de inspiración para la formación de las primeras escuelas francesas⁸ y brasileñas⁹ a partir de la década del 70 y en Estados Unidos y Canadá, a partir de la década del 80¹⁰. La enseñanza típica de estas escuelas otorga a la acrobacia un lugar central. Además, la enseñanza de las diferentes disciplinas circenses se conjuga con clases de teatro y

de danza; de enseñanza técnica vinculada al montaje y desmontaje de carpas y aparatos y a otras cuestiones escenotécnicas; y también de anatomía, biomecánica, derecho laboral y filosofía entre otras asignaturas.

El circo en Argentina

Desarrollo del circo criollo

Siguiendo lo planteado por Seibel (1993) y Castagnino (1969), los primeros artistas circenses (volatineros trashumantes) llegan hacia mediados del siglo XVIII a realizar sus espectáculos al aire libre, en terrenos de las afueras, y en teatros de la ciudad de Buenos Aires -frecuentemente clausurados por las autoridades locales por considerar “indecentes” a los espectáculos que allí tenían lugar-. Estos artistas solían recorrer varios países y luego quedarse en alguno de ellos manteniendo allí una vida nómada y continuando con las giras e intercambios (SILVA, 2007).

A partir de 1820 llegan algunas grandes compañías extranjeras¹¹, y a partir de 1830, favorecidas por el gobierno de Rosas, comienzan a surgir las primeras compañías locales a partir de volatineros criollos.

De acuerdo con Golluscio de Montoya (1984), ya desde la época colonial el circo presentaba tres características fundamentales, que luego serían reforzadas durante el rosismo, convirtiendo al circo en el espacio predilecto para las manifestaciones de dramaturgia popular. Estas características incluyen haber sido la distracción favorita de los públicos más simples, oponer una peligrosa competencia al teatro oficial y refinado de la época y recoger las manifestaciones culturales criollas excluidas del teatro culto, como las danzas folklóricas nacionales y las destrezas gauchescas.

En este marco, la autora plantea que bajo los gobiernos de Rosas, el circo adquirió los rasgos que caracterizarían al denominado “circo criollo”. Así, “el circo criollo de los años del rosismo se caracterizó por la amplitud de su público, por la creación de una serie de motivos (bajo la forma de números fijos) integrados a un programa tipo, por la utilización de un doble espacio escénico y por la participación de actores criollos” (ídem, p. 142).

En relación a la amplitud del público, Golluscio de Montoya destaca el lugar de implantación de los circos (lejos del centro¹², y desplazándose hacia las poblaciones del interior), la disposición igualitaria de las ubicaciones sin numeración en su interior, la ausencia de formalismos, los precios como elementos que permitieron el acceso de los sectores más populares que no asistían a los teatros céntricos (que presentaban obras hechas según el gusto de una élite europeizante). "El rosismo hizo de estos grupos sociales un público ávido de espectáculos, un público para el cual asistir a una representación -más elemental que esta fuere- fue un derecho y un hábito, un auditorio capaz de comprender elementos que, más tarde, se encontrarían integrados a espectáculos teatrales más evolucionados." De estos mismos sectores sociales -"mulatos y chinos, guarangos, orilleros y compadres" según enumera Mariano Bosch (1969)-, saldría el público de los primeros sainetes urbanos.

Siguiendo con los planteos de esta autora, el crecimiento paulatino del circo desde la época de la colonia, implicó una competencia con el teatro refinado que llevó a que en el rosismo ambas actividades se superpusieran tanto en las carpas -donde se presentaron óperas y se incorporó la representación teatral- como en las salas teatrales -donde se incorporaron números de fuerza, destreza y pantomimas-.

La introducción de la representación teatral en el circo¹³ seguirá desarrollándose hasta dar forma a el espectáculo conocido como "circo criollo", y a su espacio escénico doble característico, con su primera parte de acrobacia, comicidad y destrezas circenses (desarrollada en el espacio de la pista o picadero) y su segunda parte de representación teatral gauchesca (desarrollada en el espacio del escenario o estrado).

El circo criollo tendrá su apogeo entre fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se encontrarán mayor variedad de espectáculos y cantidad de compañías, ocupando un lugar relevante y de creciente legitimidad dentro de la escena cultural local y coincidiendo con la presentación de la obra Juan Moreira, en versión de José Podestá (SEIBEL, 2005; INFANTINO, 2014). El circo criollo se

presenta como el condensador privilegiado del universo constituido sobre los folletines criollistas de Eduardo Gutiérrez, realimentando y difundiendo a gran escala el criollismo literario (SEIBEL, 2002). Este criollismo popular, será, como plantea Ludmer (1999) la marca de una época y Juan Moreira como personaje principal y arquetípico será el héroe popular de fines del siglo XIX.

Por otra parte, en la interpretación del fenómeno del Moreira y el circo criollo que propone Legrás (2003), destaca también el papel del Cocoliche. Para este autor, este personaje es un elemento fundamental en la articulación de los sectores populares de la época, en tanto criollos e inmigrantes se encontraban igualmente excluidos y en posición antagónica respecto del estado oligárquico-liberal.

Según Prieto (1988), la élite local se encuentra en una postura ambigua frente al circo criollo, por un lado la fascinación por un arte que podía ser considerado auténticamente nacional y por el otro, el rechazo de aquellos que sostenían que el arte argentino debía ser hijo de la civilización europea. Esta ambigüedad fue inclinándose cada vez más hacia la desaprobación, a medida que los conflictos sociales urbanos iban en aumento. Así, el reconocimiento del circo criollo (y de todas las manifestaciones culturales criollistas) se fue reduciendo, a la vez que se fortalecía la hegemonía de un arte europeizado. Y en todo caso, como plantea Legrás (2003, p. 35), "desde 1896 en adelante existirá una creciente producción cultural que, aplaudida o producida por la élite, intentará retomar la simbología criollista con el fin expreso de borrar de ella todo rasgo anárquico, popular y articulario".

El momento de apogeo y reconocimiento del circo criollo fue breve. Ya a comienzos de siglo, la familia Podestá (al igual que otras familias circenses) se vuelca a los escenarios teatrales a la italiana, asentándose finalmente en la ciudad de La Plata. La actividad de los artistas circenses pasa de la carpa con picadero y escenario, a los escenarios de las salas teatrales existentes. Paralelamente, en la ciudad de Buenos Aires -como así también en otras grandes ciudades del interior- comienza la apertura de

numerosos teatros, incluso en barrios alejados del centro. De este modo, la actividad circense se fue modificando en estrecha relación con el proceso de urbanización que tuvo lugar en las grandes ciudades. Así, estos artistas fueron dejando a un lado la primera parte de destrezas circenses y la segunda parte dio lugar al sainete criollo, como derivación urbana del drama gauchesco.

De este modo, el circo criollo irá perdiendo su popularidad y especificidad, con el desarrollo del *teatro nacional* que en buena medida lo subsume (CASTAGNINO, 1969) y frente a una renovación vanguardista europeizada de las artes escénicas, en relación a la cual el circo será considerado como un “arte menor”.

El circo criollo y las industrias culturales

El mencionado proceso de urbanización creciente, junto con el desarrollo de nuevas industrias culturales, como la radio, la televisión y el cine, generaron transformaciones en el universo circense. A medida que el teatro nacional gana popularidad en las ciudades, el circo de carpa va desplazándose mayoritariamente hacia las afueras de las ciudades y hacia el interior del país. En contraste con el proceso de consolidación del teatro nacional, los circos que se mantuvieron alejados de la ciudad, en circulación por los pueblos del interior, atravesaron un proceso inverso, dejando de lado la segunda parte de representación gauchesca, y continuando con el desarrollo de la primera parte, de destrezas circenses. Este traslado de los circos desde las ciudades hacia el interior, hace que su existencia sea cada vez menos conocida en los centros culturales y que sus trayectorias sean ignoradas (SEIBEL, 2005).

Al abordar este período, algunos autores hacen hincapié en la pérdida de popularidad del circo frente a estos nuevos medios, lo cual es señalado como la causa de su posterior decadencia. En relación con esto, la pérdida de popularidad del circo es asociada a un proceso paralelo: la intención de los padres de que sus hijos se incorporen al sistema de educación formal, con la consiguiente suspensión de la vida trashumante y de la transmisión generacional del saber (DE ABREU y SILVA, 2009).

Al mismo tiempo, otras investigaciones (como por ejemplo SEIBEL, 2005 y SILVA, 2007) destacan el importante papel jugado por los artistas circenses en el proceso de desarrollo y consolidación del teatro nacional tanto como en el de las nuevas industrias culturales de la radio, el cine y la televisión, medios en los cuales se desarrollaron como locutores, actores y cantantes. Desde el campo teatral, las investigaciones de Mauro (2013, 2015) y Pelletieri (2001) abordan el desarrollo de los “actores nacionales” o “actores populares”, cuyo punto de referencia inicial son los artistas del circo criollo, que luego se expandieron hacia el teatro y el cine.

Particularmente visible en el interior del país, la relación entre el circo y las nuevas industrias culturales será de complementariedad, continuidad y mutuos intercambios más que de reemplazo. Según relata Golluscio de Montoya (1986) retomando a Seibel (2005), los actores circenses ingresaron en compañías de radioteatro, que mantendrán la continuidad del repertorio y del público del circo.

El elenco de radioteatro difunde obras (o versiones de obras) de autor nacional; elige como ‘base de operaciones’ una ciudad de provincia con emisora de radio; desde allí, comienza a transmitir la novela y al llegar al décimo episodio aproximadamente, cuando el auditorio está ya profundamente interesado por lo que acontece a los personajes, el elenco se lanza a representar la obra, en su versión teatral, en los pueblitos más o menos cercanos a la emisora; la gira ‘teatral’ se efectúa en general entre jueves y domingo. El radioteatro sale en gira con el mismo repertorio que el circo, pero se apoya en la radio que difunde sus obras y anuncia sus representaciones. Las representaciones se efectúan en cualquier espacio: al aire libre, en escuelas, sociedades de fomento, clubes deportivos, salones de baile, todos ellos espacios escénicos diferentes del de los teatros ‘a la italiana’. Los radioteatros, como antes los circos, se desplazan hasta puntos muy lejanos del país, llegan hasta Neuquén, Misiones, Río Negro, El Chaco. Catamarca, Santiago del Estero. (GOLLUSCIO DE MONTOYA, 1986, p. 153)

De acuerdo con Sánchez, Andruchow y Cordero (2005) el circo construye tipos y estereotipos sociales identitarios de una sociedad diversa y masiva, constituyéndose en el antecedente directo, en cuanto a este aspecto, de la maquinaria constructora de identidades que serán las industrias culturales del siglo XX.

Este género particular construye desde lo temático y lo disciplinar el perfil de las expresiones populares urbanas teatrales y musicales y la aparición de personajes que materializan tipos y estereotipos sociales, que heredarán las industrias culturales masivas como el cine, la radio y la televisión. (...) Del mismo modo el circo criollo, fundamentalmente a partir de la figura de Pepino 88 inaugura un perfil de personaje que en el cine tomarán por ejemplo Luis Sandrini o en su versión femenina Niní Marshall entre otros y que materializarán a través de sus gestos y palabras el imaginario del habitante urbano de estas orillas, complementando desde el aspecto concreto e incluso las reduccionistas construcciones abstractas de los proyectos culturales citados (SÁNCHEZ et al, 2005, p. 10)

Hasta la década del 50, los circos que continuaban en funcionamiento siguieron teniendo gran aceptación entre el público, con un repertorio actualizado y nutrido. Sin embargo, pasada la mitad del siglo XX, comenzará un período de declinación y dificultades para el mantenimiento de las empresas circenses: la segunda parte se fue abandonando debido al elevado costo que implicaba en cuanto a escenografía, vestuario, cantidad de artistas; las prohibiciones legislativas limitaban los espacios en los que las carpas podían instalarse; la presencia de animales en las ciudades empezó a prohibirse. A pesar de esto, muchos circos siguieron en funcionamiento recorriendo el país, pero debieron enfrentarse a dificultades económicas, reduciéndose la cantidad y calidad de los espectáculos (INFANTINO, 2014). Como consecuencia, el circo enfrenta un proceso de retracción, que contribuirá

tanto a la idea de su desaparición como forma de espectáculo, como a la visión despectiva de esta manifestación artística.

Circos contemporáneos

A partir de los 80, con el retorno democrático, comienza un proceso de revitalización del circo en relación con otras prácticas artísticas, particularmente el teatro callejero y el teatro performático y con la incorporación de jóvenes que no provenían de la tradición familiar circense. Este proceso de recuperación y resurgimiento del arte circense será analizado y sistematizado para la ciudad de Buenos Aires por Julieta Infantino. Infantino (2011, 2014) identifica tres períodos en este proceso: *los antecedentes*, en los años '80; *el resurgimiento*, en los años '90; y *la legitimación* en los años 2000.

Los antecedentes son caracterizados por Infantino en relación a

un abanico de propuestas de arte callejero que involucra fusiones de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia vernácula. La 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. (2014, p. 39).

En este contexto Infantino destaca los grupos que a mediados de los '80 dieron origen al Movimiento de Teatro Popular, entre los que se encuentran el grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el grupo Teatral Dorrego y el Teatro de la Libertad; y los artistas vinculados a la Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo y a su vez con el Parakultural, el clown argentino y Cristina Moreira.

En este marco, en 1982 se produce la apertura de la Escuela de Circo Criollo, fundada por los hermanos Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar circense. Esta Escuela, será el primer espacio de enseñanza de artes del circo del país que permite un acceso ampliado al aprendizaje del circo para aquellas personas que no provenían de familias circenses.

Durante la década del 90, se da un resurgimiento de las artes circenses, centrado fundamentalmente espectáculos a la gorra realizados en parques y plazas de la ciudad. Estos artistas comienzan a identificarse fuertemente como “trabajadores artísticos callejeros” (INFANTINO, 2014). Al mismo tiempo comienza a delinearse el otro modo de hacer circo que junto con el callejero se debatirá la formación contemporánea: el nuevo circo.

Los espectáculos de circo callejero, como su nombre lo indica, se realizan en espacios públicos urbanos, tales como plazas, parques, calles peatonales u otros espacios abiertos. El público se reúne en torno a los artistas, conformando un espacio escénico temporario más o menos circular. Estos espectáculos suelen caracterizarse por una estructura común: convocatoria, desarrollo del espectáculo, pasada de gorra y cierre, y por el uso de la comicidad y la constante comunicación con el público (INFANTINO, 2013; CHACOVACHI, 2015).

El denominado “nuevo circo” o en ocasiones también “circo contemporáneo”, presenta una nueva estructuración del espectáculo: se incorpora la continuidad narrativa y estética entre los distintos números o escenas que lo conforman. Al mismo tiempo, y en relación con esta continuidad, los lenguajes de la danza (en particular la danza contemporánea), el teatro y la música cobran mayor importancia. El lenguaje corporal (en general en ausencia del lenguaje hablado) gana protagonismo, de la mano de un énfasis en el uso del vocabulario acrobático. Por otra parte, se modifican también los espacios de representación que ya no se restringen a las carpas o a la calle, sino fundamentalmente a las salas teatrales (de allí también la denominación como “circo teatro”). Esto también genera modificaciones en el público, y en el tipo de vínculo establecido con éste.

Hacia el fines de los 90 y comienzos del nuevo milenio, se produce además la apertura de nuevos espacios de enseñanza, incluyendo el dictado de cursos y talleres en centros culturales pertenecientes al Gobierno de la Ciudad y en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires.

Por último, el período de legitimación es caracterizado por Infantino en relación a la migración de artistas argentinos a Europa (principalmente de artistas de circo callejero que viajan a hacer temporadas allí), y a la apertura de escuelas y espacios culturales privados y autogestivos dedicados al circo que ampliaban las posibilidades de inserción laboral de los artistas.

En este mismo período, se destaca la presencia del circo en medios masivos de comunicación y además, la llegada del Cirque du Soleil a presentar sus espectáculos en Argentina.

A este proceso se suma también el acceso a espacios legitimados de arte dentro de la ciudad de Buenos Aires, montándose obras circenses en el Complejo Teatral General San Martín, el Centro Cultural Kónex, el Centro Cultural Recoleta, entre otros; el desarrollo de políticas culturales específicas, ancladas en el Festival Internacional de Circo de Buenos Aires y el desarrollo del Buenos Aires Polo Circo; y la apertura de carreras universitarias de circo en la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Construcciones de subalternidad

En este brevísimo recorrido histórico se ponen en evidencia algunas de las principales tensiones en torno a los sentidos dados al circo como manifestación cultural, y a su valoración en términos de subalternidad y legitimación.

Entendiendo a lo subalterno como aquello de “rango inferior” tal como lo plantea Guha (1997, en ALBARCES y AÑÓN, 2008), se vuelve necesario delimitar, en cada caso, cuál es el par binario que se encuentra en cada uno de los momentos referidos de la historia del circo, es de-

cir, en relación a qué otras manifestaciones culturales se presentan las disputas por la legitimidad.

Para los primeros momentos de desarrollo del circo en Argentina, encontramos en la ciudad de Buenos Aires la coexistencia de los primeros espectáculos circenses con óperas y obras de teatro clásicas, fundamentalmente del siglo de oro español. Óperas y obras teatrales, se ponían en escena en las primeras (y escasas) salas teatrales de la época. Los espectáculos circenses por su parte se desarrollaban en estos mismos espacios, además de en espacios al aire libre -como la Plaza de Toros- y en espacios construidos específicamente para esta actividad, como por ejemplo el circo del Parque Argentino, construido por Santiago Wilde. Durante las primeras décadas del siglo XIX, los documentos de la época dirán que el teatro sufre la ruinoso competencia del circo (CASTAGNINO, 1969). El público de las ciudades privilegiará "la espectacularidad, la música y el gesto" (SEIBEL, 2005, p. 27), prefiriendo los espectáculos de circo, ópera o ballet antes que el teatro.

Estas preferencias pueden relacionarse con las características demográficas del momento. El crecimiento de la población de la ciudad de Buenos Aires hacia comienzos del siglo XIX, implicó una gran inmigración de hombres provenientes de España y de otros puntos de las colonias españolas en América. Estos inmigrantes ocuparon las posiciones dominantes, controlando la burocracia, la iglesia, las profesiones liberales y el comercio. De acuerdo con Johnson et al (1980), esta inmigración habría tenido un impacto negativo en las posibilidades ocupacionales y de movilidad social de la población porteña, lo cual contribuiría a explicar el sentimiento chauvinista, antiespañol y criollista.

Luego de la independencia el teatro español desaparece de los escenarios. El patriciado local intentó organizar compañías teatrales a semejanza de las europeas, pero estos intentos habrían fracasado por falta de público (TRIGO, 1992).

Durante la época de Rosas, la valorización romántica de lo popular y autóctono, fortalecen el desarrollo del circo criollo, que incorpora las destrezas gauchas

como números dentro de los espectáculos, y empieza a albergar breves escenas teatrales gauchescas vinculadas a aquellas. Estas manifestaciones ganarán cada vez mayor importancia llegando a conformar verdaderos dramas gauchescos interpretados en la segunda parte del espectáculo circense. Asimismo, el circo criollo seguirá creciendo en importancia y legitimidad, encontrando su punto máximo en la representación del Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez hacia fines del siglo XIX.

Este momento cúlmine del circo criollo será también un punto de discusión para los analistas culturales. Las posibles respuestas a la pregunta acerca de si el Moreira debe ser interpretado como una representación popular gauchesca o como una representación letrada de temática gaucha serán el principal elemento de discordancia.

Para algunos autores, como por ejemplo Sánchez (2010), Moreira presenta elementos de subalternidad y subversión, en tanto el personaje se rebela contra el orden establecido. Por el contrario, para otros como Trigo, Moreira representa un "ejercicio de manipulación ideológica", a través del cual "el patriciado transforma el arte (gaucho) del pueblo, en un arte (gauchesco) para el pueblo; la cultura gaucha, surgida de las necesidades populares y la interacción directa de creadores y público, deviene así una cultura planificada, encuadrada y digitada por una minoría dirigente; un híbrido entre lo popular y la cultura de masas" (1992, p. 59). La revulsividad del teatro gauchesco primitivo, aparece entonces controlada y dominada en el resurgimiento del teatro nacional.

Pastormerlo (2003) por su parte, sitúa al Moreira, en el momento de surgimiento de un mercado cultural. Por un lado, un mercado literario, posibilitado por la ampliación del público lector, y al mismo tiempo, un público teatral, capaz de sostener económicamente el desarrollo del teatro nacional que ubica en el Moreira su origen. En términos políticos, para Pastormerlo el Moreira resulta "indiferente", ya que la política "se disuelve entre la ambigüedad y la incoherencia" (idem).

Legrás (2003), desplaza el foco de atención desde el personaje del Moreira hacia el del Cocoliche, teniendo en cuenta la modificación demográfica ocurrida en la ciudad a partir de la urbanización creciente y la gran inmigración europea de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Es en este personaje que Legrás encuentra el poder articulador de los dos principales grupos subalternos de la época, criollos e inmigrantes que conformaban los sectores populares urbanos, y la causa de la escasa trascendencia histórica de este personaje (a pesar del éxito que tuvo en su momento) vinculada a su eliminación de la versión "oficial" del Moreira difundida por la Academia Argentina de Letras.

Estos análisis se basan fundamentalmente en el Moreira como expresión literaria y en la consideración del teatro como medio de educación de los ciudadanos por parte de las élites, siendo más escasas las interpretaciones que den cuenta de los modos de actuación y de puesta en escena y de la recepción del público del espectáculo en vivo. En esta línea Infantino (2014), vincula al circo criollo con el teatro melodramático popular. Un teatro que en lugar de sostenerse en la retórica verbal (como lo hacía el teatro culto de la época, eminentemente literario), se apoya en la puesta en escena y la acción. De este modo, el circo criollo tiende un puente entre la tradición narrativa del folletín y la puesta en escena de los cómicos y volatineros ambulantes.

La profundización en este tipo de investigaciones nos permitirá, quizás, preguntarnos no sólo qué se representaba, cómo y por quién, sino también, de qué modo se recibieron, usaron y consumieron esas representaciones, permitiendo tal vez la observación de otras formas de resistencia cultural, más allá de aquellas que se ponen de manifiesto en un discurso organizado. Contra un modo de acceso y análisis letrado sobre una cultura que no lo es, las aproximaciones que ponen el foco en los cuerpos y en las emociones, considerándolos en su valor cognoscitivo y volitivo, pueden proporcionar vías de acceso alternativas a estos fenómenos, que permitan identificar las tácticas que se ponen en juego al interior de los sistemas de dominación (SOICH, 2010). De todos

modos, valga la aclaración, esta búsqueda de dar voz a quienes no pueden hablar (DEL MÁRMOL y SÁEZ, 2011), no significa de ningún modo desestimar o invisibilizar la violencia de la interrogación académica sobre lo silenciado (ALBARCES, 2008).

Continuando con el desarrollo historiográfico circense, luego del apogeo del circo criollo asistimos a su retracción vinculada al crecimiento del teatro nacional en un primer momento y de los nuevos medios de comunicación masiva después. A partir del surgimiento de mercados culturales¹⁴, el circo se constituirá como subalterno en relación a los nuevos géneros del entretenimiento, como la radio, el cine y la televisión, que irán ganando en masividad.

En torno a la relación de subalternidad del circo criollo respecto del teatro nacional, hemos visto ya el desplazamiento de lo "criollo" en el circo a lo "criollista" en el teatro. Asimismo, vimos cómo muchos artistas circenses fueron volcándose hacia las representaciones teatrales, legitimándose en éste, y, en cierta medida, legitimando al circo criollo como lugar de origen, como un elemento arcaico (WILLIAMS, 2000) de la cultura dominante.

Esta relación de subalternidad respecto del teatro, generó también una relación de subalternidad al interior del propio campo circense, distinguiendo entre aquellos circos y artistas que, por su mayor reconocimiento, se trasladaron de "la arena a las tablas", siendo reconocidos como antecedentes del teatro nacional; y otros circos empobrecidos, que continuaron desarrollando el género circense y el modo de vida trashumante, como elemento cultural residual (idem), y que fueron considerados representantes de un género en proceso de desaparición. Al mismo tiempo, hemos visto cómo estos circos que se mantuvieron en circulación por el interior del país, tuvieron un estrecho vínculo con los medios de comunicación, en particular con las emisoras locales, a través de los radioteatros. En este sentido, observamos que las relaciones entre lo popular y lo masivo no pueden ser entendidas unilinealmente, sino a través de pliegues, tensiones, intersecciones y entramados complejos.

En el momento contemporáneo seguimos encontrándonos con múltiples clivajes para pensar lo subalterno en las artes circenses, e incluso, lo subalterno, entendido como lo popular, es un elemento de disputa al interior del propio campo circense.

La modalidad definida como "circo callejero", se considera a sí misma como continuadora de las tradiciones de los juglares y artistas de feria, y en este sentido se reivindica como popular, retomando el sentido otorgado por Bajtin (1985) al término en su carácter de trasgresión, liberación y oposición a los regímenes estéticos establecidos. El nuevo circo por su parte se aleja de la estética grotesca, promoviendo el refinamiento y la estilización de las producciones. En su búsqueda de legitimación como forma de arte plena -y no como simple "arte menor" o subalterno-, se alejó de ciertas convenciones propias del circo tradicional (uso de animales, números aislados articulados por el rol del presentador, cambio en los códigos y recursos expresivos).

Retomando aquí los desarrollos de Infantino (2013), se observan aquí distintas estrategias de legitimación de la práctica circense en relación a los modos en que las convenciones del propio género pueden ser manipuladas. Algunos artistas apuestan a maximizar la distancia de sus performances respecto del estilo tradicional, buscando actualizar e innovar en el género, como una estrategia para alejarlo de su desvalorización histórica y pelear por un mayor reconocimiento de las artes del circo como tales. En tanto, otros buscan retomar las tradiciones, dando continuidad a las características estéticas que consideran "populares" y propias del género y al posicionamiento político contestatario, sostenido en buena medida en el trabajo "a la gorra" en tanto es considerado como una forma de democratización del acceso a las producciones culturales, a la vez que una forma arquetípica del género.

La tensión al interior del campo pasa entonces por las posibilidades de manipulación e innovación en relación al género, lo cual implica procesos de tradicionalización, en las que elementos del pasado circense se tornan más o menos significantes, en la búsqueda de legitimar las prácticas actuales. En este sentido, quienes se sitúan del

lado del circo callejero, destacan los elementos contestatarios y populares de la actuación popular circense, cuyo máximo referente suele ser José Podestá, con su personaje Pepino el 88, y en ocasiones también el Juan Moreira. Por otra parte, quienes se posicionan desde el nuevo circo, acentúan las características emocionales del espectáculo. Así, destacan como un rasgo novedoso la construcción estético-narrativa del nuevo circo, pero manteniendo el foco en la sorpresa y el asombro, como principales elementos de la tradición circense. Cabe aclarar aquí que estas dos posiciones antagónicas, no son taxativas ni mutuamente excluyentes en todos sus elementos, sino que más bien funcionan como dos polos entre los cuales tienen lugar posicionamientos diversos, que articulan de manera disímil los elementos de una y otra.¹⁵

Por otra parte, como vimos más arriba, otra característica propia del momento contemporáneo es la ampliación del público circense, que va de la mano con una mayor diversidad social entre quienes se acercan a desarrollar esta práctica a partir de la apertura de escuelas y diversidad de espacios formativos que trascienden el ámbito familiar. En este proceso confluyen la búsqueda de estrategias laborales por parte de los artistas circenses, y lo que se ha denominado el "boom del circo" (INFANTINO, 2011), en relación a la aparición del circo en la televisión abierta, primero, en una tira televisiva en que la protagonista (la reconocida actriz Natalia Oreiro) era artista circense, y luego en un reality show emitido en horario central denominado "El circo de las estrellas" en el que un grupo de famosos entrenan para convertirse en artistas de circo.

El impacto de estos programas, a los cuales se suman las visitas del Cirque du Soleil a la Argentina, amplificaron la visibilidad y legitimidad creciente del circo a nivel social, al mismo tiempo que generaron ciertas tensiones y redefiniciones a su interior. Lo "popular", comenzó a caracterizarse en relación a lo masivo, y no sólo a lo contestatario o transgresor en términos bajtinianos. Y nuevamente, aparecen aquí muchos matices y articulaciones, entre estas dos posiciones que, desde ciertos puntos de vista podrían ser consideradas antagónicas (ECO, 2004).

Otra de las cuestiones que puso de manifiesto esta ampliación del público circense y de los estratos sociales de pertenencia (tanto del público como de los nuevos artistas), fue la diversidad de situaciones de clase. En este sentido, la participación de personas de clase media-alta, es muchas veces vista con recelo. ¿Qué queda de popular en un espectáculo realizado por y para gente de clase media-alta, en espacios de arte legitimados, y auspiciado por empresas internacionales? Será una de las cuestiones que se plantean estos artistas. Sin embargo, en el planteo mismo de esta pregunta, como en muchas de las performances circenses (en particular del género callejero, pero no sólo en éste) las referencias a lo popular, son recurrentes. Por otra parte, y más allá de las construcciones históricas subalternizantes, las pertenencias de clase de los artistas circenses tanto como de su público, han sido amplias y diversas a lo largo de la historia, acompañando fundamentalmente el ascenso social de los sectores intermedios de cada época y contexto. Lo popular, aparece entonces como discurso referido, como polifonía, como diferencial, como construcción de una tradición selectiva, como intento de presencia de “la voz del otro” (LUDMER, 2000).

¿Quién necesita legitimidad?

A modo de cierre, me gustaría retomar las preguntas planteadas por María Graciela Rodríguez, en “La pisada, la huella y el pie”.

¿Cómo se resiste? ¿De qué modos concretos? ¿Es el desvío necesariamente un gesto de resistencia? ¿Es el placer un modo de resistir? ¿Cuánto de transgresión y cuánto de verdadera confrontación hay en un gesto de impugnación cultural? ¿Será, como dice Reguillo (2004), que duele creer (y dolería aún más admitir) que la “resistencia” haya quedado confinada a puros gestos de revancha ocasionales y aislados? ¿O será que allí donde se

disputa culturalmente la significación de lo legítimo, hay espacios más que holgados para reproducir en, en simultáneo, la significación de lo legítimo?” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 324)

Frecuentemente, quienes trabajamos investigando prácticas culturales subalternizadas, nos preocupamos por contribuir a su legitimación. Inclusive, y particularmente quienes llevamos adelante trabajos de campo etnográficos, muchas veces participamos acompañando y trabajando junto a las comunidades con las cuales trabajamos en distintas acciones políticas en pos de estas disputas. En el caso que aquí nos ocupa, y en el panel que dio origen a este texto, nos preocupamos por situar en el campo del arte a ciertas prácticas que han sido históricamente consideradas como prácticas culturales “tradicionales”, “folklóricas”, “étnicas”, “populares”, o, en el mejor de los casos, como “artes menores”.

Luego de este recorrido histórico y de revisión sobre los sentidos de subalternidad y legitimidad puestos en juego en cada caso, vuelve a resonar la pregunta que esbocé en el cierre de aquél panel. ¿Es necesario considerar “artes” a estas prácticas para su legitimación? ¿Qué definición de arte ponemos en juego para ello? Más aún, ¿es necesaria o deseable su legitimación? ¿Qué se gana y qué se pierde con ella? ¿Qué estamos dispuestos a resignar?

Desde el propio campo circense, la respuestas a estas preguntas no son homogéneas ni taxativas. La consideración y legitimación en tanto artes suele ser, además de un valor en sí misma, una estrategia para el acceso a políticas públicas específicas. Al mismo tiempo, junto a quienes consideran que el circo (en particular el nuevo circo) es un arte de pleno derecho, están quienes prefieren reivindicar el circo en general, y/o el circo criollo en particular, como “arte popular” opuesto a un “arte burgués”, e incluso quienes recuperan una definición de arte más afín a la antigua definición como *techné* (DEL MÁRMOL y SÁEZ, 2013) que a su uso moderno como campo autónomo.

Desde el campo académico, tampoco hay unanimidad al respecto. Sin embargo, quienes investigamos el circo en la actualidad, solemos adscribir a su consideración en tanto arte y aportar herramientas conceptuales para su legitimación en tanto tal (SEIBEL, 2002; INFANTINO, 2014; SÁEZ, 2017). Al mismo tiempo, esta legitimación se convierte también en una legitimación de nuestros objetos de estudio hacia el interior del propio campo científico-académico, y por ende, de nosotros/as como investigadores/as.

A modo de cierre, o más adecuadamente, como apertura no concluyente, el recorrido por los sentidos en torno a lo subalterno y lo popular en la construcción histórica del circo en Argentina, junto con las preguntas presentadas en este apartado, nos sugieren un estado de alerta para encontrar la presencia de lo popular en los pliegues e intersticios de lo legítimo, y para desenmarañar las tramas de la legitimación dominante. Atención a la totalidad, con sus desniveles, jerarquías, legitimidades, ilegitimidades, pliegues, fisuras, tráficós, dinamismos y múltiples clivajes. Una constante vigilancia respecto de los efectos despolitizadores del plebeyismo obturador de lo subalterno. Y del mismo modo, pero en sentido inverso, la permanente vigilancia para que el deseo de legitimación no nos haga caer en la trampa dominocéntrica de utilizar categorías propias de lo dominante para analizar lo subalterno, generando así una mayor subalternización como efecto contrario al deseado.

Notas

1 Este trabajo fue posible gracias a una Beca Doctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

2 Mesa compartida con la Dra. Manuela Rodríguez y el Dr. Christian Muleka Mwewa.

3 Ciclo de conferencias coordinado por la Dra. Ana Sabrina Mora, el Dr. Emiliano Gambarotta y la Mg. María Eugenia Villa.

4 El Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES), es uno de los Centros de Investigación que conforman el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

5 En 1782 la denominación "circo" ya es utilizada por Charles Hughes en su "Royal Circus" (SEIBEL, 2005).

6 El uso de la carpa de lona parece haber comenzado en Estados Unidos, donde para 1820 la gran mayoría de los circos del país habían adoptado este sistema. Con él nace el llamado "circo americano ambulante" cuya posterior evolución incorporará dos pistas más, conformando así el tradicional circo americano de tres pistas (SAXON, 1988).

7 En 1919 Lenin firma el decreto de nacionalización de los teatros y los circos, que llevó a que en 1927 se inaugurará el Curso de Arte del Circo en la Escuela de Moscú. (RENEVEY, 1988). Luego se abrirían otras escuelas en Kiev –Ucrania- y Tbilisi –Georgia.

8 Estas escuelas, surgidas originalmente por iniciativa de artistas pertenecientes a familias circenses fueron rápidamente absorbidas por el estado francés.

9 Según plantean Silva y de Abreu (2009) las escuelas de circo en Brasil surgieron de la alianza entre artistas de carpa o itinerantes e instituciones gubernamentales.

10 A diferencia de los otros casos mencionados, las primeras escuelas de circo de Estados Unidos no tienen dependencia estatal, sino que tienen lugar en relación con un circo determinado. Es el caso por ejemplo de la New Cork School of Circus, que corresponde al Big Apple Circus

11 Un residente inglés, Santiago Wilde, instala en terrenos de su propiedad un jardín público a imitación de los europeos, al que se denomina "Parque Argentino". Allí incluye varias edificaciones, entre las que se encuentra un circo con capacidad para 1.500 personas, que será el espacio adecuado para la instalación de las compañías extranjeras. La primer compañía extranjera en actuar en el circo del Parque Argentino será la de la familia Chiarini, a principios de 1830 (SEIBEL, 2005).

12 En el centro de la ciudad se instalaban los circos extranjeros, cuyo costo de entrada era más elevado.

13 A estas representaciones teatrales que se encuentran en los orígenes del circo criollo se las suele denominar "teatro primitivo" o "teatro gauchesco primitivo" (TRIGO, 1992)

14 Retomo aquí el uso del concepto de "mercado cultural" en lugar de "industria cultural" propuesto por Rodríguez (2008), ya que coincide con su apreciación de que el primero permite la inclusión de distintos dispositivos de producción y ámbitos de circulación que no serían abarcados por el segundo, en un sentido estricto del término.

15 Para una profundización en torno a las estrategias de legitimación al interior del campo circense en la ciudad de Buenos Aires ver Infantino (2011a, 2011b, 2013, 2014). En mi tesis doctoral (SÁEZ, 2017) se abordan las disputas por la legitimidad en relación a las técnicas acrobáticas y a sus modos de transmisión y aprendizaje.

Referencias

ALABARCES, P. Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En **Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ALABARCES, P., & AÑÓN, V. **¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder**. En Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ALONSO, V., & Barlocco, A. **Encastres. Propuestas para una escuela en juego. Circo. Montevideo: Ministerio de Desarrollo Social y Coordinación Técnica del Consejo de Educación Inicial y Primaria**, 2013.

ANDRADE, J. C. dos S. **O espaço cênico circense** (Tesis de Maestría). Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 2006.

- BAJTIN, M. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais**. Madrid: Alianza, 1985.
- BOSCH, M. **Historia de los Orígenes del Teatro Nacional Argentino**. Buenos Aires: Soler-Hachette, 1969.
- BOURDIEU, P. **Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura**. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- CASTAGNINO, R. **Circo, teatro gauchesco y tango**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1988.
- CHACOVACHI CAVAROZZI, F. **Manual y guía del payaso callejero. Payaso Chacovachi**. La Plata: Colectivo Contramar, 2015.
- COLOMBRES, A. **Sobre la cultura y el arte popular**. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2007.
- DEL MÁRMOL, M., & SÁEZ, M. Arte, cuerpo y políticas del conocimiento. En **Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo**. La Plata: EDULP, 2013.
- DEL MÁRMOL, M., & SÁEZ, M. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales? **Question, 1(30)**. Recuperado a partir de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1058>. 2011.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Buenos Aires: Tusquets, 2004.
- FOUCHET, A. **Artes del circo, una aventura pedagógica**. Buenos Aires: Editorial Stadium, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005). **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, E. Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, (42), 141-149, 1984.
- HIPPISLEY COXE, A. Nacimiento de un arte. El circo comenzó a lomos de un caballo. **El Correo de la Unesco**, 4-7. 1988.
- INFANTINO, J. Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. **Cuadernos de antropología social**, (34), 141-163, 2011a.
- INFANTINO, J. **Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires**. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011b.
- INFANTINO, J. El arte circense en Buenos Aires desde la post dictadura hasta la actualidad. **Cuadernos de Picadero. Instituto Nacional del Teatro**, (22), 16-23, 2012.
- INFANTINO, J. El Circo de Buenos Aires y sus Prácticas: definiciones en disputa. **Ilha Revista de Antropologia**, 15. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2013v15n1-2p277>, 2013.
- INFANTINO, J. **Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2014.
- INFANTINO, J. **Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2015.
- LE BRETON, D. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- LEGRÁS, H. Palimpsesto, cultura popular y modernidad política en el Juan Moreira teatral. **Latin American Theatre Review**, 36(2), 21-39, 2003.
- LUDMER, J. Cuentos argentinos. En **El cuerpo del delito. Un manual** (pp. 227-300). Buenos Aires: Perfil, 1999.
- LUDMER, J. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Libros perfil, 2000.
- MAURO, K. La actuación popular en el teatro occidental. **Pitágoras 500**, (5), 2013.
- MAURO, K. La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible. En **Pensar la cultura pública: aportes para una cartografía nacional**. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.
- MINGUET, J. M. **El circo posmoderno. La vanguardia**, 143. 2015.
- PASTORMERLO, S. Juan Moreira, de Eduardo Moreira. Política y mercado en la literatura argentina de 1880. **Cuadernos del Sur. Letras**, (32-33), 185-193, 2003.
- PELLETIERI, O. En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En **De Totó a Sandrini: del cómico italiano al «actor nacional» argentino**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- PRIETO, A. (1988). **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- RENEVEY, M. Escuelas para los artistas. **El Correo de la Unesco**, (1), 24-26, 1988.
- RODRÍGUEZ, M. G. La pisada, la huella y el pie. En **Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular**. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- SÁEZ, M. L. **Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata**. Recuperado a partir de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4097> 2017.
- SÁNCHEZ, D., A. M., & Cordero, S. El circo criollo en el marco de la construcción de la nacionalidad argentina. **Presentado en III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina**. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10915/40764> 2014.

SAXON, A. H. El mayor espectáculo del mundo. Los fastos colosales del circo norteamericano desde P. T. Barnum hasta hoy. **El Correo de la Unesco**, (1). 1988.

SEIBEL, B. **Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

SEIBEL, B. **Historia del circo**. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2005.

SEIBEL, B. El circo de ayer a hoy. **Cuadernos de Picadero. Instituto Nacional del Teatro**, (22), 4-7, 2012.

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

SILVA, E., & DE ABREU, L. A. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SOICH, D. Guardidas, bombas caseras, autolesiones y engaños diversos. Antidisciplina obrera y resistencia corporal en una industria automotriz transnacional. En **Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2010.

TRIGO, A. El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca. **Latin American Theatre Review**, 26(1), 55-67, 1992.

WACQUANT, L. **Mapear o campo artístico**. Recuperado a partir de <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/196> 2005.

WILLIAMS, R. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Península, 2000.

Recebido em 02 de outubro de 2017.

Aceito em 06 de novembro de 2017.