



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT 64: Antropología de las prácticas artísticas.

La práctica circense como espacio de producción y transformación social.

Gianina, Moisés Sosa. Universidad Nacional de Rosario. Escuela Municipal de Artes Urbanas. moisesgianina@gmail.com

Resumen

Esta ponencia reflexiona acerca de la implementación de los entrenamientos de Circoeste, en tanto proyecto artístico de intervención social, destinado a jóvenes de un barrio de la ciudad de Rosario. Hacemos foco en la experiencia de las y los participantes, dado que se trata de una práctica corporal, pero también, porque consideramos que es posible problematizar y analizar, a partir de ella, algunos aspectos del tratamiento que las políticas públicas tuvieron en materia de cultura y juventud. Buscamos profundizar en ello, con énfasis en la dimensión práctica y experiencial, es decir, que nos centramos en la práctica circense: en su especificidad técnica, transmisión, apropiación y desarrollo por parte de las y los jóvenes. En especial, buscamos poner en tensión aquellos postulados que impulsan ciertas políticas públicas y que tienden a asociar la pobreza con capacidades diferenciales de apropiación de las herramientas culturales necesarias para el desarrollo de mejores condiciones de vida. Para problematizar esta supuesta capacidad diferencial nos detuvimos en la especificidad técnica que poseen las destrezas del circo, mostrando cómo fue apropiada y resignificada por los jóvenes participantes de este proyecto. En este sentido y desde un abordaje antropológico, proponemos que la práctica circense puede pensarse como un espacio de producción y transformación

social en el que las y los jóvenes logran, a partir de la reiteración, subvertir ciertas estructuras sociales impuestas.

Palabras clave: *práctica corporal; políticas públicas; transformación social*

Introducción

Esta ponencia se desprende del trabajo de investigación realizado para la tesina de grado en Antropología, en la cual se describe y analiza el surgimiento y desarrollo de Circooeste, combinando mi formación como antropóloga y mi desempeño como docente de circo, en el mismo proyecto estudiado. Circooeste es una propuesta de Circo social que surge en 2013, desde la Escuela Municipal de Artes Urbanas, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario¹, situado en la zona oeste de la ciudad, en el barrio 23 de Febrero². Este tipo de propuestas que vinculan las prácticas artísticas con nociones de arte-transformación social y que focalizan en poblaciones consideradas en situación de vulnerabilidad se han multiplicado en las últimas décadas. Ya sean estas impulsadas por dependencias estatales, privadas u organizaciones civiles sin vinculación con los estamentos del estado, coinciden en proponer la generación de espacios de producción y transformación social, en términos tanto de prevención del riesgo social como de ampliación de derechos culturales. La intención de este escrito es reflexionar sobre la implementación de Circooeste, tomando como elemento de análisis las disputas por los sentidos que este tipo de proyectos encarnan, a partir de la experiencia tanto de la/os docentes como de la/os integrantes. Sostenemos a su vez, que la práctica del circo, por las particularidades propias que reviste este género corporal posibilita transformaciones subjetivas que re-posicionan a la/os

¹ Rosario es una ciudad costera emplazada en la zona sur de la provincia de Santa Fe, República Argentina, cuenta con casi un millón de habitantes (Municipalidad de Rosario, 2018), lo que la ubica como uno de los núcleos urbanos más importantes del país.

² El Barrio 23 de febrero se ubica en un área particularmente significativa porque presenta altos porcentajes en la mayoría de los indicadores (hacinamiento -20,8%-, falta de red pública de agua y cloacas -65,63%-) y el porcentaje de NBI supera ampliamente a los otros barrios -48,62%-. (Programa de Intervención en los Barrios, Gobierno de Santa Fe, 2013 15).

practicantes. En este sentido se propone que la práctica circense puede pensarse como un espacio de producción y transformación social en el que la/los jóvenes logran, a partir de la reiteración, subvertir ciertas estructuras sociales impuestas.

Intervenciones arte-transformadoras

Las conceptualizaciones que encuentran en las políticas culturales un área de intervención crucial (Ochoa Gautier, 2002; Rosas y Nivón, 2001; García Canclini, 2000), han cobrado gran importancia en las últimas décadas. En América, Latina las acciones de este tipo han sido tanto de parte de los Estados (Ochoa Gautier, 2002), como de diversos sectores no estatales, siendo una de las características que dinamizan esta relación entre política y cultura, la “pluralidad de actores” (García Canclini, 2000) que intervienen en la disputa por los sentidos. En una línea semejante, Julieta Infantino señala que, “una vez que la cultura se instala como recurso se la usa desde sentidos diversos, con diferentes intereses y desiguales espacios de poder para imponer dichos sentidos” (Infantino, 2019, 31). Lo que permite alejarse de una mirada exclusivamente instrumental y disputar “el estrecho criterio gestor de las últimas décadas” (Bayardo, 2008,26).

Este tipo de intervenciones que referimos como proyectos de arte-transformación social proliferaron, a partir, fundamentalmente, de la década del 90. Esto no niega la existencia de acciones arte-transformadoras anteriores, sino que para los últimos años del Siglo XX estas propuestas comenzaron a sistematizarse y articularse con definiciones más concisas (Infantino, 2019). La multiplicación de propuestas de este tipo se vincula a la necesidad de dar respuestas a los procesos de desigualdad social que surgieron como consecuencia de modificaciones asociadas a lo que Harvey denomina “acumulación por desposesión” (2005) puestas en marcha a partir de los años 70 y profundizadas en las décadas posteriores. Estas medidas orientadas fundamentalmente hacia el “desmantelamiento del Estado” (Borón, 2003) se incrementaron exponencialmente durante la década del 90 a nivel nacional (Cardini, 2014, 2015) y tuvieron como consecuencia el crecimiento de la pobreza y el desempleo. En este marco diferentes estrategias de arte-transformación social se

fueron generando como espacios privilegiados para intervenir en la producción de sentido de las comunidades implicadas.

Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario

Si bien el eje central de esta ponencia está focalizado en la experiencia de Circooeste, es necesario señalar algunos aspectos vinculados con el surgimiento y desarrollo de la Escuela Municipal de Artes Urbanas, que dotan de sentido el proceso de creación e implementación del mismo y de la práctica circense en la ciudad. Esta surge como una propuesta de arte-intervención-transformación social en 2001, tras obtener un subsidio otorgado por el Programa de Ayuda a Grupos Vulnerables (P.A.G.V.)³ dependiente del Banco Interamericano de Desarrollo (B.I.D.) a través de la Secretaria de Promoción Social de Rosario (Fattore y Bernardi, 2014). La propuesta presentada como Escuela de Artes Urbanas se inspiró en la experiencia de talleres que los autores de dicho proyecto -en carácter de agentes municipales- desarrollaban en distintos barrios de la ciudad, desde 1997. Su implementación fue en dos puntos de la zona oeste de la ciudad: el Polideportivo Parque Oeste localizado en calle Rouillón 1998, y el Club 20 Amigos, ubicado en Felipe Moré 3401, ambos emplazados en áreas con altas tasas de necesidades básicas insatisfechas (Programa de Intervención en los Barrios, Gobierno de Santa Fe, 2013, 15). Para su implementación se contrataron artistas de la ciudad, vinculada/os con las artes urbanas, fundamentalmente malabares y acrobacias y con el dinero obtenido se adquirieron los elementos necesarios (cama elástica, clavos, colchones de caída, telas y trapecios). A seis meses del inicio, tras realizar la primera muestra de actividades, en las Escalinatas del Parque España⁴, el coordinador recibió a préstamo la llave del Galpón 17⁵, utilizado como depósito de la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad de Rosario, para

³ El P.A.G.V. fue un programa de intervención inscripto en el Plan Social de 1995, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. Bajo ese nombre se agruparon una serie de medidas que garantizaban un conjunto proyectos focalizados en “la lucha contra la pobreza” con el objetivo de lograr una mayor eficacia del gasto público (Fattore y Bernardi, 2014).

⁴ Ubicadas en la ribera del río Paraná, a metros del casco histórico, comercial y político-administrativo de la ciudad de Rosario.

⁵ Dicho galpón forma parte de una serie de edificios ubicados en la ribera del río Paraná, a pocos metros del Monumento Nacional a la Bandera.

guardar los elementos usados en la actividad, dado que no contaban con movilidad para regresarlos a los respectivos barrios donde funcionaban los talleres. Desde ese momento el galpón 17 fue ocupado por las y los integrantes de la Escuela. Año tras año continuó funcionando allí un espacio de formación, encuentro y realización de funciones, autogestionado y de acceso libre. Paulatinamente este nuevo espacio fue incorporándose –no sin tensiones- en el organigrama municipal, hasta conformarse en 2006, en Escuela Municipal de Artes Urbanas, con la consecuente incorporación de cargos y recursos. En las entrevistas realizadas a quienes llevaron adelante la propuesta durante los primeros años, aparecen reivindicaciones vinculadas con la necesidad de garantizar el acceso tanto a los talleres que se dictaban, como a las funciones, de allí la modalidad de “función a la gorra”⁶ que continúa implementándose hasta hoy. Alguna/os de la/os jóvenes que participaban por esos años del espacio fueron parte a fines de los años 90, de lo que se denominó “movimiento Okupa”⁷; asociado, no sólo a la ocupación de edificios o galpones abandonados a fin de ser usados como vivienda, sino también, para llevar adelante espacios de producción artística: “los okupas conformaron un conjunto cultural de procedencia difusa y transformaron un antiguo galpón ferroviario en un centro cultural independiente” (Godoy y Roldán, 2020, 4). Es posible caracterizar a este colectivo a partir de su resistencia frente al modelo económico y social de fin de siglo “fomentando una adscripción identitaria transgresora y contestataria” (Infantino, 2015, 76), que se expresa contra un modo de vida, dotando sus prácticas de un claro sentido contrahegemónico y de resistencia al modelo neoliberal:

...era la necesidad de gritar que nos estaban reventando el futuro, que habían empeñado todo, y era como que nadie nos daba bola, a nadie le importaba nada: el Estado bien gracias, nuestros viejos descabezados buscando el mango y nosotros vagando por ahí, nos empezamos a juntar a pasar el rato, eso era un montón ya y de repente nos poníamos a dibujar y alguien te tiraba data, otro se ponía a leer y ya se armaba un taller de poesía, y así con dos clavos o lo que fuera. Lo importante era sentirse parte de algo, de un colectivo que lo único que

⁶ Modalidad de pago de entrada a voluntad.

⁷ “Movimiento Okupa” es el modo en que la/os entrevistados en la investigación de la tesina de grado (Moisés, 2018), usan para referirse a dicho colectivo.

tenía en claro era que, así como iba la cosa no se podía, que había que resistir, y así fue (A., artista y ex docente de la E.M.A.U., 2015).

Alguna/os otra/os integrantes de la reciente propuesta eran jóvenes de los barrios donde se implementaron los talleres, sin vinculación con el movimiento Okupa, sin embargo, coincidían en la necesidad generar un espacio de entrenamiento y producción “donde nadie que quisiera participar se quedara afuera, por no tener plata” (S., artista y docente de la E.M.A.U., 2016). Esta iniciativa se articuló en una dinámica entre inclusión/exclusión, como un espacio de construcción compartida y se orientó fundamentalmente hacia la práctica circense, asociada en su caracterización estilística o estética, a la ejecución de destrezas, a la trashumancia, la presencia en espacios públicos, la improvisación y el humor. En las entrevistas realizadas, encontramos que, en los primeros momentos de la escuela, aparece una referencia constante a la práctica circense no sólo como herramienta artística-laboral, sino fundamentalmente, como una herramienta de transformación social:

...se trataba de decir algo, de denunciar lo que nos estaban haciendo, porque nos estaban pauperizando, estaban vaciando el Estado. Y eso se veía no sólo en los espectáculos, sino también en los trabajos sociales que se hacían desde el circo. Porque había un montón de gente que eran artistas callejeros que enseñaban en los barrios, para que los pibes tuvieran algo con lo que salir a hacerse su mango o para que pudieran pensarse de otra manera (P., artista y docente de la E.M.A.U., 2015).

Interesa destacar este aspecto que aparece señalado como rasgo “social” ya que está presente en las diversas entrevistas como un elemento característico del género circense en Rosario, que se mantiene en la actualidad y posiciona a la práctica en sintonía con diversos proyectos sociales⁸. Así, la práctica circense en la ciudad se desarrolla, mayoritariamente asociada a valoraciones vinculadas a concepciones en las que el arte, es considerado como una herramienta de transformación social. Esta impronta es también recuperada e impulsada desde la Escuela Municipal de Artes Urbanas:

⁸ Nos referimos aquí a proyectos en los que interviene la E.M.A.U., tales como el Programa Igual-ando: destinado a jóvenes con discapacidad; Programa Nueva Oportunidad: orientado a jóvenes en situación de vulnerabilidad; Circo Social: llevado a cabo en diversos barrios de la Ciudad.

...la sensibilidad de los circenses es algo muy fuerte, es como un sellito... Hay y hubo muchos pibes comprometidos con eso, y eso se ve en el surgimiento mismo de la EMAU, de hecho, su historia tiene que ver con eso, con lo “social” digamos, y por eso se busca que vayan a los barrios a actuar, a dar clase... (R., artista y docente de la E.M.A.U., 2015).

Esta impronta “social” es señalada en las entrevistas de la comunidad de EMAU, como un rasgo distintivo de la institución y de la práctica circense en nuestra ciudad.

Volver al barrio

En el año 2013, surge desde EMAU, la iniciativa de volver “al barrio”. Si bien desde que las actividades comenzaron a realizarse en el Galpón 17, se sostuvieron diversas propuestas en distintos puntos de la ciudad, éstas estaban a cargo, mayoritariamente, de voluntaria/os alumna/os de la escuela, lo que hacía dificultoso el sostenimiento. Por ello, se decidió conformar un equipo de trabajo con contrataciones permanentes que posibilitaran la continuidad de la propuesta:

...esto de Circoeste tenía que ver con una decisión de que no fuera un simple taller, por eso armamos un equipo...un equipo pensado, con gente que le sacamos horas de acá de la E.M.A.U. para que las tenga allá. O sea, fue realmente una apuesta, combinar con otras instituciones, pedir contratos (Director de la E.M.A.U., 2014).

Para que esta propuesta pudiera implementarse debió articularse en un entramado institucional y de lineamientos que venían desarrollándose desde los primeros años de los 2000, como el Programa Joven de Inclusión Socioeducativa. Este plan de abordaje tuvo como antecedentes inmediatos: el P.A.G.V. y el Programa Crecer⁹, ambos caracterizados por implementarse con metodología de proyecto, modalidad

⁹ Dicho programa surge de la Secretaría de Promoción Social de la Municipalidad de Rosario en el año 1997, como: “un emergente, un resultado del proceso de descentralización efectuado en el marco de las reformas neoliberales del Estado durante la década del 90” (Zapata, 2014: 64). Así, el objetivo del mismo se vinculó al desarrollo de procesos de inclusión, localizado en los territorios y orientado a la primera infancia.

que tuvo continuidad en el Programa Joven, incidiendo en las estrategias de acción. En la misma definición de la propuesta, expresada en el “Marco pedagógico de la Dirección de Infancias y Familia y el Programa Joven de Inclusión Socioeducativa”, se expone que uno de sus fundamentos reside en la aplicación de una pedagogía por proyectos, ya que:

...surge de la necesidad de desarrollar una metodología de trabajo que valore la participación de la/los jóvenes y del educador en el proceso de enseñanza y aprendizaje siendo ambos responsables de la elaboración y desarrollo de cada proyecto (Documento de la Dirección de Políticas de Juventudes 2010 citado en Fattore y Bernardi, 2014: 61).

Según Greco, si bien la mayoría de estos proyectos tiene vinculación con ONGs, organismos multilaterales de desarrollo y recursos estatales, “muchos se sostienen con el trabajo voluntario de las personas que los integran” (Greco, 2013,12), ya que se cruzan con retóricas de arte para la transformación social dejando, muchas veces, en manos de las y los trabajadores y participantes la responsabilidad de gestionar los recursos necesarios para su concreción. Circoeste no fue una excepción, ya que, en su implementación afrontó una serie de dificultades vinculadas con esta modalidad de “proyecto”. Transcurridos los tres primeros meses del inicio de la propuesta, no se contaba con los recursos necesarios para desarrollar las actividades de circo. Es decir que, a pesar de ser parte de una propuesta impulsada desde una dependencia municipal, no se garantizaba lo necesario para su funcionamiento:

...y había que surfear la ola...fue muy loco...porque ya de partida nos mandaron a un lugar que estaba abandonado, o sea que de base tuvimos que nosotros poner en condiciones el lugar, limpiar, mover cosas...etc. Segundo, yo como docente estuve meses sin cobrar, con un contrato que me hizo la municipalidad de marzo a noviembre, pero que lo cobré todo junto meses después. Y a la vez es muy loco que vayamos a dar clases de circo y no tengamos donde colgar, no tengamos colchones, clavos; es como que me manden a dar un taller de carpintería sin maderas...o de panadería sin horno...Y el garrón de todo esto, es que se aprovechan de nuestra voluntad de que eso se haga. (G., artista y docente de Circoeste, 2015).

El sentido que asume esta noción de “proyecto” se presenta ligado a la idea de autonomía: “a la necesidad de darle cierto marco a las actividades que permita a los jóvenes reconocerse en un resultado/producto visible” (Fattore y Bernardi, 2014, 61). De modo que docentes y participantes de este tipo de proyectos se ven en la necesidad de concursar de convocatorias en busca de subsidios, para obtener los recursos:

...el sistema este es muy perverso, como si sentarse a pensar y escribir un proyecto fuera fácil, no digo que los pibes no puedan hacerlo, pero es muy descarado pedirle a personas que están tan vulneradas que encima se gestionen los recursos. O sea, conceptualmente es tremendo, porque después te hacen la nota en el diario y sale que es municipal la propuesta, pero te dejan re en banda (G. artista y docente de Circooeste, 2015)

...esta manera que tienen te pone en un lugar horrible, porque si querés que algo como Circooeste suceda, tenés que hacerte cargo de todo, fijate que seguimos trabajando al aire libre, no por elección, sino porque a la municipalidad no le importa, a pesar de que llevamos años, y de que somos la actividad cultural para jóvenes con más convocatoria en la zona, con más trayectoria, que viajamos a encuentros, que hacemos funciones gratis en un lugar donde no llegan otros artistas...y nada..., pero si dejás de poner el cuerpo o exigís un poco más, se cae todo y los pibes se quedan sin el espacio, entonces como creemos en esto, seguimos...y seguiremos (A. artista y docente de Circooeste, 2017)

Esta idea de autonomía, expresa una disputa de sentido respecto a la modalidad de implementación y al rol de la/os diversa/os actrices y actores que intervienen, tensionando la necesidad de dar respuesta a los procesos de desigualdad y exclusión por parte de la/os agentes, en este caso docentes y artistas de Circooeste y el modelo que se propone en la definición de los proyectos para jóvenes de barrios considerados vulnerables. En esta última cita se hace referencia también, a las condiciones del espacio físico donde se llevan a cabo los entrenamientos, ya que este es un frente abierto, sin techo ni paredes y el piso es mitad material y mitad tierra, por lo que, en días de mucho frío o mucho calor o lluvia, los entrenamientos se suspenden y se realizan otras actividades en el interior del C.C.B. Esta dinámica es

posible por el hecho de que en la propuesta se prioriza el establecimiento de la trama vincular, así, en los días en los que no es posible entrenar, ese espacio de encuentro se sigue sosteniendo: “cuando llueve hacemos tortas fritas, tutti-fruti, cualquier cosa, nos reímos, yo prefiero la tarde de lluvia ahí antes que en mi casa” (Integrante de Circooeste, 2017). Es interesante destacar que, a pesar de no contar con un espacio físico adecuado, ni con los materiales necesarios, ni garantizar las condiciones de contratación, la propuesta siguió adelante. En este punto, el sentido asociado a la autonomía descansa sobre el convencimiento y compromiso de las y los docentes respecto de las nociones de arte-transformación social en función de las cuales se articula Circooeste.

La implementación de los entrenamientos: sobre la emergencia de nuevas experiencias.

Los entrenamientos de Circooeste se llevan a cabo dos días a la semana: martes y jueves de tarde. La duración de los mismos es de tres horas y se estructuran en calentamiento y preparación física, trabajo sobre el elemento o disciplina, estiramiento y, por último, la merienda. El eje articulador se establece, como ya expusimos en función del aspecto “vincular”, el cual aparece en el material registrado y en las entrevistas, asociado a un “trabajo social”: “...que implica involucrarse más en la vida de la gente...implica una relación, sostenerla y desde ahí acompañar” (G. artista y docente de Circooeste, 2015). Otro de los docentes señala al respecto:

...se trata de no ser un taller y ya, o sea ir dar la clase e irte, sino de saber dónde y cómo viven, qué los pone tristes, qué los hace felices, si van o no a la escuela, si se enferman sus hijos. Eso es para mí la diferencia sustancial con un taller a secas (A. artista y docente de Circooeste, 2015).

Este aspecto “social” al que se referencia, se relaciona también, con lo que anteriormente identificamos como un rasgo característico del género circense en nuestra ciudad, dotando a la práctica con una impronta particular, que condiciona y estructura los entrenamientos. Si bien estos son definidos como instancias en las que es posible desarrollar nuevos esquemas de conducta o hábitos, en tanto

"...habilidades motrices adquiridas por la experiencia" (Islas, 2005), estos procesos psicomotrices específicos, no son lo único que se dinamiza en los entrenamientos, dado que en ellos convergen de manera activa y potente, tanto los resultados esperados y obtenidos, como el contexto. Estos aspectos, considerados como "el afuera" contribuyen de manera constante y creativa en la generación del sentido social que se construye en los entrenamientos. En su devenir, no son sólo habilidades motrices lo que se adquiere, sino que fundamentalmente, se desarrolla una particular experiencia, entendida como corporal, que es el punto de partida para analizar aspectos diversos e irreductibles tensionados en y a partir de los entrenamientos. La corporalidad o *embodiment* es un enfoque metodológico que considera la experiencia corporal como punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural (Rodríguez, 2010), a la vez que, permite concebir la materialidad del cuerpo como portadora de una "dimensión productora de sentidos" (Citro, 2009). Es en este sentido, que analizamos en la tesina de grado cómo la práctica reiterada "impacta en la vida social y en la subjetividad de sus practicantes" (Citro, 2012: 59). Entendida aquí, como una instancia en la que es posible producir realidad social, esto es lo que Judith Butler (2006) considera como "performatividad", en tanto permite pensar "cómo los sujetos se producen a través de las prácticas y experiencias reiteradas, relacionadas a las identidades de clase, nación, género, etc." (Greco, 2013: 16). Este planteo deposita en la repetición de ciertas experiencias, la posibilidad de subversión de las estructuras dominantes. Y, aunque, la/los sujetos y sujetas son producto de normas, no son anulados por ellas, ya que cuentan con capacidad de agencia, lo que posibilita reproducirlas o contestarlas. Esto sucede durante los entrenamientos de las técnicas del circo, dado que las mismas requieren de una amplificación de la percepción que se asocia a la necesidad de realizar "ajustes" o "correcciones" corporales a fin de ejecutar la destreza o de evitar riesgos, propiciando la generación de diversas inscripciones sensorio-emotivas. Para que este proceso suceda es necesaria la repetición, porque es en y a partir de ella que se reactualizan continuamente los sentidos sociales (Butler, 2006). Es entonces, en los entrenamientos, que encontramos que las y los practicantes van reconociéndose poco a poco desde una nueva perspectiva, van

posicionándose como poseedoras y poseedores de un saber, que se adquiere mediante el entrenamiento. Así es como lo expresa uno de los integrantes de Circooeste: “...yo ya le saqué la ficha a esto, porque, aunque sea difícil de creer, todo está en entrenar. Es tiempo también, porque nada sale de un día para otro, y ganas” (Integrante de Circooeste, 2015). Encontramos aquí la concepción de la destreza como un producto, como un resultado del entrenamiento, que las y los posiciona en un lugar de posibilidad, sustentado en la observación y la repetición. Otro de los aspectos asociados a la práctica circense es la trashumancia, la imagen de los circos desplazándose de ciudad en ciudad, sigue vigente, aunque esto fue modificándose con la conformación de escuelas de circo (Infantino, 2015). La democratización del acceso a las instancias de formación en las diversas técnicas, significó que ya no es necesario ser parte de una familia de artistas o tener que viajar con un circo para incorporar las técnicas. Actualmente, mucha/os artistas viven en las mismas ciudades donde trabajan y salen a “hacer temporada”, actualizando el legado de trashumancia. A partir del intercambio con practicantes/artistas de la ciudad, fueron incorporando esta posibilidad –no dimensionada- que demuestra un nuevo reposicionamiento subjetivo por parte de la/os practicantes. Así lo señalan:

...yo no me imaginaba que se podía vivir del circo... Y cuando vos hablás con casi todos los que se dedican a esto, ves que viajan para todos lados...entonces pienso qué, si entreno mucho, qué si armamos algo que este bueno...por lo menos puedo pensar que existe esa posibilidad, que a lo mejor algún día pueda viajar (Integrante de Circooeste, 2015).

...Yo creo que lo que tiene el circo, es que te abre muchas puertas, porque como que todos hacen la misma de viajar y andar por ahí, se dan lugar en las casas, o se dicen vení y armamos algo. Todos te cuentan que conocieron a tal y después ese tal los invitó y se quedaron en su casa y les consiguió para actuar en tal lugar. Te dicen que es como ser de una familia ser del circo. Entonces vos después haces lo mismo (Integrante de Circooeste, 2015).

...Hice unos mangos y me fui a Brasil, me recibió gente de la E.M.A.U., que estaba allá con otros cirqueros... y estuve dos meses, me tiraba unos pasos y me banqué con eso, nunca pensé que iba a conocer esos lugares, menos así, como artista (Integrante de Circooeste, 2020)

Esta apropiación de la posibilidad de trashumancia permitió que incorporen en su vida una dimensión novedosa asociada a “vivir del circo” y “viajar por todos lados”. Este aspecto cobra fuerza al enmarcarse el contexto de las políticas públicas destinadas a jóvenes de barrios considerados “problemáticos” o “vulnerables”; ya que, la mayoría de las propuestas que se les ofrece desde el ámbito estatal, están orientadas a actividades como albañilería, carpintería o panadería. Si bien se pregona desde esos ámbitos que las mismas están dirigidas a un rápido ingreso al mercado laboral, consideramos que refuerzan y reproducen la subalternidad de estos grupos. Es en función de esto que se desprende uno de los aspectos señalados en las entrevistas: *“lo que tiene el circo es que te abre muchas puertas”*, refiriendo a la posibilidad de acceder a formas nuevas de relacionarse desde lo corporal, como a otras instancias de sociabilización, habilitadas fundamentalmente por la circulación y participación en otros espacios por fuera del barrio en el que residen. Para dar cuenta de la importancia de este proceso de sociabilización, resulta fundamental comprender que los grupos sociales se configuran en relación a ciertas lógicas compartidas y en función de ellas perciben sus posibilidades. Sostiene esta hipótesis la noción de campo de Bourdieu según la cual, “...los agentes sociales se constituyen como tales en y por la relación con un espacio social (con determinados campos)” (Bourdieu, 1999: 121).

Otro de los rasgos estilísticos asociados a la práctica circense, es su carácter espectacular, el cual refiere a las actuaciones con público, en tanto:

...modo de comunicación estéticamente marcado, enmarcado de una manera especial y actuado frente a una audiencia para su evaluación. Por lo tanto, es un proceso de comunicación en el cual se resaltan las dimensiones estética, social y cultural” (Bauman en Infantino, 2007: 187).

Circooste contempló desde el inicio las instancias de demostración como parte de los entrenamientos; por ello se incorporó al proceso de aprendizaje, la asistencia a diversos espectáculos, con el objetivo de estimular la creación de sus propios números. Esta experiencia “espectacular” también se presentó como algo novedoso y con gran carga emocional, dado que por primera vez que actuarían en público:

...y para mí fue realmente increíble, me temblaba todo, aparte yo hacía de presentadora, eso es muy fuerte... estaba toda mi familia ahí...y el papel que yo tenía que cumplir ahí, no era que si me equivocaba bueno...la función sigue, no. Si te equivocás, te demorás o lo que sea se vuelve un bajón la función (integrante de Circooeste, 2014).

...en sí yo creo que estaba más preocupado por qué me iba a decir mi familia que por otra cosa...porque nunca me habían visto, entonces yo tenía miedo...como que yo sentía que lo quería hacer bien, también para que ellos se sintieran bien (integrante de Circooeste, 2015).

En otra de las entrevistas se destaca la importancia que tuvo el hecho de que el padre de uno de los integrantes asistiera a la función, ya que de este modo pudo demostrarle que las instancias de entrenamiento tenían un resultado que podía observarse: “porque si no creía que estábamos al pedo”. Este es un aspecto nodal que se encuentra asociado a la idea de “saber hacer algo”, la cual implica la posibilidad de trascender las limitaciones sociales en que son encasillada/os las y los jóvenes “en situación de vulnerabilidad”. Encontramos en las entrevistas la insistencia en que la familia o vecina/os reconozcan que poseen de un saber o una técnica específica. Otra referencia recurrente, es la importancia que le conceden al hecho de que niñas, niños y jóvenes del barrio vean que quienes actúan son también personas que viven allí. Lo cual es de relevancia, ya que vuelve sobre lo que planteado anteriormente respecto de la posibilidad de pensarse por fuera de los límites “de lo esperable” para ciertos sectores de la sociedad. En términos de una de las jóvenes:

...acá no hubo nunca nada para que los chicos vean. Viste que está el escenario ahí en la plaza, y no se usa. Y es necesario que los niños, vean algo lindo, se diviertan, se asusten porque están re alto, o lo que sea. Y además también que vean a gente conocida, que no necesariamente tiene que ser alguien que venga de afuera. Es importante que ellos vean que la misma gente del barrio, que ven acá caminando o en el quiosco, es la que actúa. Para mí que eso es un incentivo para ellos (Integrante de Circooeste, 2014).

La importancia de esta última cita radica en que lo esperable para este grupo de jóvenes es que, tras dejar sus estudios, comiencen a colaborar económicamente en sus hogares. Sin embargo, el abanico de posibilidades con que cuentan para ello se acota a trabajos de limpieza, albañilería o herrería. Las opciones limitadas que tienen para salir adelante, se asocian con la pertenencia a un determinado grupo social y con lo que es esperable de cada grupo, en función de la posición que ocupa en relación a otros (Bourdieu, 1999).

Consideraciones finales

El abordaje de Circooeste como una propuesta arte-transformadora, permitió dimensionar ciertos sentidos que se ponen en juego por parte de quienes llevan a cabo este tipo de acciones. En tanto asumen responsabilidades y tareas a pesar de las dificultades y de indiferencia de las instituciones del Estado, aun siendo parte de ellas. Planteamos que en función de la modalidad de “proyecto”, implementada en la ciudad de Rosario, se trasladó hacia las y los docentes e integrantes de Circooeste la responsabilidad de gestionar los recursos para que la actividad pudiera realizarse y sostenerse. Retomamos algunos rasgos históricos de la práctica circense en la ciudad y de E.M.A.U., en particular intentando dar cuenta de los sentidos que movilizan, subyacen y estructuran la misma. Así, esas raíces contestatarias y callejeras, en sintonía con los postulados del arte para la transformación, son el sustrato de esta práctica, la atraviesan y entraman su transmisión y aprendizaje.

Abordamos los principales rasgos estético-estilísticos del circo y cómo a partir de su transmisión y apropiación se desataron determinadas experiencias corporales. Asumiendo que las mismas no se vinculan exclusivamente con lo psicomotriz, sino que se articulan en ellas, dimensiones diversas e irreductibles del universo cultural y social en el que se inscribe la práctica corporal. Entre las experiencias señaladas, aparece el hecho de que en cada repetición de los movimientos o posturas es posible “encontrar algo nuevo”. El compartir encuentros con artistas y practicantes de diversas ciudades, les acercó como algo posible en sus vidas, el viajar, trabajar y crear colectivamente desde el circo. Así, este rasgo definido como trashumancia

habilitó una nueva estrategia, no solo laboral, sino también de vida. El otro rasgo de la práctica circense que señalamos es el carácter espectacular, en función del cual se establecieron, también, fuertes reposicionamientos subjetivos. A partir de la actuación en público expresaron la necesidad de reconocimiento como “poseedoras y poseedores de un saber”, de una técnica específica que las y los convirtió en artistas.

En este marco, la experiencia propiciada por la práctica reiterada de este género, con sus valoraciones históricas y sus particularidades estéticas y estilísticas posibilitó el reconocimiento de la no determinación de los sentidos sociales. Es decir, que fue posible –por medio de esta práctica- subvertir ciertos sentidos sociales impuestos.

Referencia Bibliográfica

- Aschieri, P. (2013) *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. En Filodigital. Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras. U.B.A. Buenos Aires.
- Borón, A. (2003) *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. CLACSO Ed., Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1999) *El sentido práctico*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Bourdieu, P. y J. C. Passeron. (2003) *Los herederos, los estudiantes y la cultura*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. "
- Butler, J. (2006) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Cardini, L. (2014). *Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario* en Políticas Culturais em Revista (www.politicasculturaisemrevista.ufba.br)
- (2015). *Cultura, política e identidad en la Ciudad de Rosario en Pensar la Cultura Pública. Apuntes para una cartografía nacional*. Ministerio de Cultura de la Nación. C.A.B.A.
- Citro, S. (2010). "Cuerpos Plurales". Biblos Editorial. Buenos Aires.

- (2009) *Cuerpos significantes. Travesía de una etnografía dialéctica*. Biblos, Buenos Aires
- (2006) *Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía*. En: Matoso, Elina (comp.) *In-certidumbres del Cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad*. Buenos Aires: Letra Viva Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Csordas, T. (2010). En Citro, S. (coord) *Cuerpos Plurales*. Biblos Editorial
- Fattore, N. y G. Bernardi. (2014), *Programa Joven de Inclusión Socioeducativa*. Fondo Nacional de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) – Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. Rosario.
- García Canclini, N. (1986) *Ideología y cultura*. Universidad de Buenos Aires.
- Grassi, E. (2003). *Políticas y problemas sociales en la sociedad neoliberal: la otra década infame*. Editorial Espacio. Buenos Aires.
- Greco, L. (2013). *Políticas culturales y performance en proyectos artístico-sociales: un estudio comparativo entre sectores populares de Buenos Aires y Río de Janeiro*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Godoy, S. y D. Roldán, (2020), *Conflictos territoriales y culturales en la renovación del frente costero, Rosario (Argentina)*. En Revista EURE, Vol 46, n° 95. Santiago, Chile.
- Harvey, D. (2005), *El “nuevo” imperialismo: acumulación por desposesión*. En: (<http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>). CLACSO: Buenos Aires
- Infantino, J. (2007). *Convención Argentina de malabares, circo y espectáculos callejeros: performance cultural, tradicionalización e identidad en Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Editorial Antropofagia. Buenos Aires.
-(2013). *Arte circense en la ciudad de Buenos Aires*. Procesos de organización colectiva y disputa política en VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social.

-(2015). *Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Editorial del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.
-(2019). *Políticas culturales, arte y transformación social. recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa*. En Infantino editora: *Disputar la cultura. Arte y transformación social*. Rgc libros. Buenos aires.
- Islas, H. (2005) *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cenidi Danza/INBA/Conaculta. México, D. F.
- Nivón, E, y A. Rosas Mantecón (2010) *Gestionar El patrimonio em tiempos de La globalización*. Juan Pablos Editor, México.
- Ochoa Gautier, A. M. (2002), *Políticas culturales, academia y sociedad*. En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Pais Andrade, M. (2008) *Jóvenes de sectores medios. Sin dinero, pero con una mochila de cultura*. Revista de Antropología. Rosario
- Rodríguez, M, (2010). *Representando a mi raza. Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe*. En Citro, S. (coord) "Cuerpos Plurales". Biblos Editorial
- Saez, M. (2017) *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socioantropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines de danza contemporánea en la Ciudad de La Plata*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Seibel, B. (1993) *Historia del Circo*. Ed. del Sol. Buenos Aires.
- Williams, R. (1994). *Hacia una sociología de la cultura*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Ed Gedisa. Barcelona.
- Zapata, V. (2014) *Gestión y asistencia de la pobreza en un barrio de Rosario: análisis socioantropológico de un programa social municipal*. Universidad Nacional de Rosario, U.N.R. Rosario.

Otras fuentes

- Programa de Intervención Integral en Barrios.

- Censo del año 2010 –INDEC. GABINETE SOCIAL. GOBIERNO DE LA
PROVINCIA DE SANTA FE

-<https://www.santafe.gov.ar/noticias/noticia/210839/>

-Programa de circo social, Cirque du Soleil.

-<http://movimientodefutbolcallejero.org/futbol-callejero/historia/>

-<http://www.cursosrosario.com/capacitacion-oficios-municipalidad-de-rosario/>