

EL CIRCO CRIOLLO EN EL MARCO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIONALIDAD ARGENTINA

Daniel Sánchez
Marcela Andruchow
Silvina Cordero

Introducción

La nacionalidad argentina en su perspectiva institucionalizada a través de la organización estatal y la enseñanza pública, es una construcción gestada en base a un programa llevado a cabo por un grupo de intelectuales, que formaban parte de un proyecto político y económico sustentado en ideas ilustradas, liberales y positivistas. Este programa elaborado desde una elite tiene como características: un alto grado de abstracción ficticia, una intención totalizadora y al mismo tiempo reduccionista. Pero, a pesar de ello, a través de una eficiente gestión institucional resultó efectivo. Su condición de excluyente no trajo contradicción porque quedó articulado en la práctica en un tiempo sin tiempo (casi un tiempo mítico) puesto en acto a partir de las celebraciones institucionales. Sin embargo generó un imaginario social bifronte análogo a la patología esquizoide. Por un lado el mundo de la patria, los héroes, los símbolos, las conmemoraciones y los actos. Por otro un mundo diverso, complejo, a veces hostil, desencantado. Atravesar de un mundo a otro sin solución de continuidad ni análisis crítico se transformó en un rasgo de identidad.

El imaginario construido por la elite ilustrada se hace presente en los monumentos erigidos en los espacios públicos urbanos; las transformaciones urbanísticas; la creación de instituciones artísticas y culturales; la literatura de cenáculo y los eventos públicos (tanto los desfiles patrióticos como el carnaval oficial). El imaginario construido desde la vivencia de ese mundo diverso y complejo, generado por una sociedad en proceso de modernización periférica, con un desconocido, hasta entonces, proceso de inmigración, se hace presente en manifestaciones como el circo criollo; el asociacionismo cultural de diversos contenidos; la producción gráfica de la sátira político-social y la literatura, la música y las danzas suburbanas que derivarán en la cultura del tango. Sin embargo, con más o menos intensidad, todos estos hábitos y conductas culturales materializan simbolizaciones diversas que pueden ser asociadas a uno u otro imaginario social.

Plantear la estrategia del análisis de esta doble dimensión imaginaria en el plano dicotómico elite-popular desde una óptica materialista marxista o en el marco del ideario nacionalista conduce a reducir el análisis cultural a un esquematismo utopista y simplificador, constructor de estereotipos maniqueos (popular-oligárquico, dominante-dominado, nacional-liberal), lejano de un análisis crítico interpretativo.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar desde una perspectiva crítica e interpretativa al denominado Circo criollo -entendido como producción simbólica-, en el marco espacial de la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires y temporal de la segunda mitad del siglo XIX. Se parte de la premisa de considerar a dicha manifestación cultural como un emergente importante para analizar el proceso histórico y social en el que se ve involucrado, dentro de un marco de modernización y urbanización acelerada en países con alta inmigración.

El circo construye identidad incorporando la diversidad desde lo tragicómico, dimensionando en un plano simbólico e imaginario lo concreto, lo prosaico de la realidad cotidiana, construyendo 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. En el caso del circo criollo con influencia directa en el cine argentino.

Para abordar el objeto de análisis se tomarán como categorías al *clown* y a la temática y personajes como el cocoliche generados en las pantomimas circenses.

1- La sociedad aluvional¹

La población y la sociedad en Argentina inician un período de grandes transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX. Tres millones de habitantes, entre ellos más de 800.000 extranjeros según los datos de 1890, hacen parte de la diferencia. Este perfil nacional se completa con la explosión de los centros urbanos que contienen cerca del 40% del total de la población. Durante este período de tiempo, la República Argentina sufrió importantes transformaciones sociales, especialmente en la ciudad de Buenos Aires y su entorno. La población de la ciudad de Buenos Aires creció entre 1869 y 1909 un 558%².

En palabras de Jorge Ramos, “...Desde 1880, al calor del liberalismo europeísta, el acelerado proceso de metropolización y la oleada inmigratoria, se hizo crítico el problema de la vivienda de los sectores populares en las principales ciudades argentinas, particularmente en Buenos Aires...”³. Las epidemias de cólera, tifus, viruela, difteria y fundamentalmente la de fiebre amarilla de 1871, nos dan un panorama de la crítica situación sanitaria que provocaba esta rápida expansión. Fue así como entre 1880 y 1910, simultáneamente con el surgimiento de la zona comercial elegante a lo largo de la calle Florida y de los palacetes sobre la Avenida Alvear, se producía un crecimiento de la habitación popular en el casco histórico, en gran medida ocupado por trabajadores inmigrantes, acuciados por la depresión económica y la superpoblación en Europa. En ese cambio de siglo, el alza del valor de la tierra urbana, los

¹ Término tomado de Romero, José Luis. 1983. *Las ideas políticas en Argentina*. FCE.

² Korn, Francis. 1999. *La Población y la vivienda*. Catálogo Muestra Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir. Bs. As. 1999. Publicación en formato CD Fundación Epon.

³ Ramos, Jorge. 1999. *Catálogo Muestra Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Bs. As. 1999. Publicación en formato CD Fundación Epon.

alquileres impagables y las pésimas condiciones de habitabilidad desembocaron en la “huelga de inquilinos” de 1907.

Otro sector aún más marginado era un grupo de mulatos y mestizos, pobladores de áreas rurales empobrecidas, junto a ex soldados rasos de las campañas del Paraguay, del Desierto y de las últimas guerras civiles que se iban instalando en la orilla urbana. En la primera década del siglo XX, en áreas marginales aledañas al Riachuelo y a los bajos de Barracas al sur, los bañados de Flores y Vélez Sarfield al Oeste, el bajo Belgrano al norte, los terrenos anegadizos de la cuenca del arroyo Maldonado, se fueron instalando asentamientos marginales espontáneos y sin la menor infraestructura. Eran los denominados arrabales.

En 1886, un cronista de la época cuenta que: *“...La gente que vive aquí está en perfecta armonía con la fachada de la casa, las sinuosidades del patio, las grietas y verrugas de las paredes, la capa grasienta de las habitaciones y los mil trastos que se ven aquí fuera... En la primera pieza vive un matrimonio italiano, ni muy joven ni muy viejo, zapatero el marido y cocinera de circunstancia la mujer; en la segunda una viuda con cinco hijos, sustentándose no sin apuros, con el trabajo de dos de ellos. En la tercera ha instalado su laboratorio y su familia un químico de pacotilla... en la sexta pieza han instalado sus reales tres chinas, a las que no se les conoce oficio ni ocupación definida, porque pasan el día tomando mate y sólo al caer la tarde se dan una vueltita no se sabe por dónde...”*

Todo este mundo humilde y tumultuoso, convive con una París sudamericana que se está construyendo en diversos sectores de la ciudad. Cada ámbito generará hábitos y modos de vida variados, compartiendo algunos espacios comunes. Oligarcas, porteños, gauchos y gringos, tomando la taxonomía de mentalidades de Pérez Amuchástegui⁴, construirán un cuerpo social y un imaginario híbrido propio de lo que Romero designa como las ciudades del período “aluvional” latinoamericano.

2- La construcción de la nacionalidad

Una lectura desde la configuración elitista permite traducir la estructura básica de este período, como una figura cuyo vértice estaría ocupado por la clase política y una base formada por la masa de habitantes que acatan y se pliegan a las prescripciones del mando:

*“...Entre ambos extremos, un conjunto de significados morales o materiales que generan, de arriba hacia abajo, una creencia social acerca de lo bien fundado del régimen y del gobierno...”*⁵

Alberdi y Sarmiento habían coincidido en la necesidad de estimular la inmigración y las inversiones extranjeras, el progreso del transporte y la educación. La controversia era sobre el modelo que integraría todos esos desarrollos. Para Alberdi, la función política debía sostenerse autoritariamente en una combinación de rigor político y activismo económico. Sarmiento, por su lado, tomaba de los Estados Unidos, no su modelo democrático, sino el indicio de una nueva

⁴ Pérez Amuchástegui. 1986. *Mentalidades argentinas*. Eudeba. Bs. As.

⁵ Botana. 1985. 161. *Op Cit.*

sociedad y una nueva civilización sustentadas en la plena integración del mercado nacional. Esta sociedad requería de una masa letrada que, de la mano del bienestar y las aspiraciones individuales, pudiese convertirse en una masa de consumidores.

*"...Entre 1853 y 1889, la necesidad de construcción de una nacionalidad argentina que aglutinara a una sociedad heterogénea se planteó en términos de construir una tradición patria, que vinculara aquel presente con el pasado argentino..."*⁶

Esta preocupación por la nacionalidad que se advertía en los distintos sectores de la sociedad se localizó en la construcción de monumentos y museos, en la organización de fiestas conmemorativas, y en la organización de una legitimación de la identidad nacional basada en la apelación al pasado patrio.

La sociedad se transformaba profunda y amenazadoramente para algunos: *"...Cuando se ven llegar millones de hombres al día (decía Sarmiento en 1887) todos sienten (...) como una amenaza de sofocación, como si hubiera de faltar el aire y el espacio para tanta muchedumbre..."* Los ingresos anuales de inmigrantes que no llegaban a 50.000 entre 1871 y 1880, crecieron hasta 289.014 en 1889 debido a la política de pasajes subsidiados.

Se manifestaron entonces duras críticas sobre la calidad de los inmigrantes y la tradicional imagen positiva se transformó en desconfianza hacia su integración y en dudas sobre los rasgos con que se configuraría la sociedad argentina en la que la extranjería aparecía como un brote fuerte y pujante.

Nuevas elites políticas asociadas al roquismo desplazaban a los viejos grupos dirigentes. El viejo orden social parecía perturbado. Las tensiones crecieron y se agravaron cuando la propuesta de nacionalización de los extranjeros fue transformada por éstos en un reclamo de simple otorgamiento de los derechos políticos, manteniendo exclusivamente su nacionalidad de origen.

La respuesta a la situación se encontró en la fijación de una nacionalidad argentina que se fue elaborando como un conjunto de reacciones y actitudes generadas a partir de los propios acontecimientos y no como el resultado de una reflexión teórica.

El problema radicaba en establecer en qué ámbitos y a través de qué canales en esta sociedad que se rehacía día a día, podían los inmigrantes y los jóvenes vincularse con el pasado argentino.

Se percibió el peligro de dejar el proceso cultural y social abandonado a su movimiento espontáneo. Y se advirtió que espacios y tradiciones culturales hasta entonces no demasiado significativas (fiestas patrias, espacios públicos, banderas, escuelas y enseñanza del pasado) tenían gran importancia y estaban ocupados por "otros".

"...Nosotros vamos perdiendo el sentimiento de nacionalidad con la asimilación del elemento extranjero (...) nos hallaremos un día transformados en una nación que no tendrá ni lengua, ni tradiciones, ni carácter, ni bandera (...) Ha llegado el momento que el Congreso se ocupe, con

⁶ Bertoni, Lilia A. 1992. 77-79. Construir la nacionalidad. Héroes, estatuas y fiestas patrias 1887 y 1891. *Boletín del Instituto de historia argentina y americana Dr. E. Ravignani*. Bs. As. 3ra serie n°. 5, 1er semestre.

cualquier pretexto y en cualquier circunstancia de que el extranjero (...) sea afecto a la nacionalidad argentina porque puesto que los extranjeros no tienen una patria aquí, se consagran al culto de la patria ausente...". Así se manifestaba en la Cámara de Diputados de la Nación E. Cevallos el 21 de octubre de 1887.⁷

Se decidió por tanto construir la nacionalidad a partir del discurso triunfante en la Batalla de Caseros, pero fundamentalmente de Pavón, que tuvo en la pluma de Bartolomé Mitre a su máximo exponente a partir del texto "*Galería de celebridades argentinas*" de 1857 y de sus posteriores escritos sobre Manuel Belgrano y José de San Martín.

Este proceso de "construcción de la nacionalidad" utilizó a los monumentos conmemorativos como una de las herramientas más importantes. De acuerdo a estudios específicos sobre el tema⁸, el monumento conmemorativo es portador de un mensaje particular dado fundamentalmente por la intencionalidad del comitente, que implica conservar los valores del pasado y transmitirlos hacia el futuro. La idea de monumento está íntimamente relacionada con la idea de historia⁹.

La arquitectura y la escultura son las disciplinas artísticas más viables para estos objetivos debido a la posibilidad de constituirse en arte público y a la solidez de los materiales con los cuales pueden llegar a construirse.

El afán constructor de esos años implementó un conjunto de referentes histórico-materiales para movilizar el entusiasmo patriótico popular a partir de una relación de fidelidad¹⁰ donde existe una delgada frontera entre la conmemoración y el ritual, la historia y la leyenda.

La percepción estética da más cuenta de lo latente en el proyecto de la "Generación del 80", que un simple análisis económico.

Los hombres de esa generación se decían republicanos pero adherían a lo monárquico a la hora de elegir sus símbolos. Las representaciones se basaban en el eclecticismo ochocentista, que evidenciaba la concepción ideológica del modelo y de alguna manera aparecía como una construcción escenográfica (por ejemplo pensemos en la ciudad de La Plata) que revelaba el ingreso de la Argentina al universo capitalista.

La clase dominante de la Argentina se identificó y construyó símbolos de una aristocracia epigonal europea que había resignado su poder, y no se identificó con las burguesías industriales, financieras y capitalistas que en Europa y USA comenzaban a inaugurar con sus

⁷ Bertoni, Lilia A. 1992. *Op cit.*

⁸ Espantoso Rodríguez, Teresa y otros. 1991. pág. 161-197. Mausoleo a Bernardino Rivadavia. *Estudios e Investigaciones* Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E Payró". Nro.4. UBA.

⁹ Para mayor información acerca del tema ver Espantoso Rodríguez, Teresa y otros. 1991. 161-197. Mausoleo a Bernardino Rivadavia. *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". N°4. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. También de la misma autora, 1994. 345-360. Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910. *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*. Tomo II. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

¹⁰ Para una mayor profundización del concepto de fidelidad ver Urquijo, Mariluz. 1983. 143-145. *Francisco de Rivarola. Religión y Fidelidad Argentina*. Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho. Bs. As.

símbolos el ideal de progreso enmarcado en el positivismo y sentaban las bases de la vanguardia estética.

3- El nacionalismo subyacente

Siguiendo las expresiones de Shunway, se puede afirmar que, durante este período, la Argentina se estaba "inventando":

*"...Las ficciones orientadoras de las naciones no pueden ser probadas. En realidad suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darle a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional. Como afirma Edmund S Morgan en su libro *Magistral Inventing the people*, el éxito de la tarea de gobierno exige la aceptación de ficciones, exige la suspensión voluntaria de la incredulidad, exige que creamos que el emperador está vestido aún cuando veamos que no lo está. Para gobernar hay que hacer creer, hacer creer que no puede equivocarse o que la voz del pueblo es a la vez de Dios. Hacer creer que el pueblo tiene una voz o hacer creer que los representantes del pueblo son el pueblo. Hacer creer que todos los hombres son iguales o hacer creer que no lo son..."*¹¹

En nuestro país, en la elite que concentraba el poder durante este período, se conformó una visión dicotómica que permite analizar ideológicamente el momento. Los liberales, ligados a Bs. As., pertenecientes a la elite dominante, con fuerte interés en imitar a Europa y los EE UU, renegando de la herencia hispana que nos ligaba con el resto de la América Latina. Los nacionalistas, vinculados a los caudillos federales, al gaucho, a la herencia española. Así se estructuró una visión histórica de contraposición Bs. As.-Interior, dividiendo a la nación en realidades ideológicas y económicas diferentes.

La concepción de los liberales fue la que predominó, fundamentalmente a través del discurso y la construcción histórica de Bartolomé Mitre. Pero la visión denominada nacionalista no desapareció. Según el historiador Fermín Chavez *"...En la década de 1830, ya en la era rosista, a la utopía revolucionaria, el atomismo social y al postulado de la europeización de América del iluminismo argentino, figuras representativas de la nación, oponen la teoría historicista del federalismo. Este historicismo federal, aplicación de la temática romántica al hecho histórico local, se había rotundamente formulado en Juan Bautista Alberdi..."*¹².

Esta "otra" Argentina (la no ilustrada, ni liberal, ni positivista) tuvo su materialización simbólica desde los años postrevolucionarios del siglo XIX, fundamentalmente en la representación plástica de los denominados "usos y costumbres" realizados no sólo por los llamados artistas viajeros sino también por las primeras generaciones de artistas nacionales, como Carlos Morel, García del Molino o Prilidiano Pueyrredón y en los relatos de los viajeros¹³, alcanzando su

¹¹ Shunway. 1993. Pág 13. *La invención de la Argentina*. Emecé. Buenos Aires.

¹² Chavez, Fermín. 1982. 55. *Historicismo, iluminismo en la cultura argentina*. CEAL Bs. As.

¹³ Ver Fukelman, Cristina y Reitano, Mercedes. 2004. *Bacle: Géneros y técnica en la constitución de una nueva cultura visual. 2das Jornadas de arte argentino* IHA. FBA. UNLP; Costa, María Eugenia y otros. 2004. *Las funciones porteñas*

plenitud simbólico-representativa hacia 1872 con el libro de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*. Gauchos marginales levados para el ejército en la campaña contra el indio. Jueces y demás autoridades corruptas. Violencia e indefensión. Convivencia marginal entre el gaucho y el indio. Los negros como la tercera pata de este pueblo bajo, marginado y violento, en proceso de extinción por parte del progreso. Y como telón de fondo un pasado idílico donde el gaucho vivió feliz¹⁴.

Sin embargo, hacia 1879 el mismo autor escribe *La vuelta del Martín Fierro*, donde el gaucho perseguido se transforma en consejero, promoviendo valores de inserción y despreciando al salvaje. Seguramente tuvo que ver en esto la reinserción del autor en el sistema político oficial y las transformaciones que evidenció este sistema hacia 1880¹⁵.

Si bien el "proyecto nacional", a diferencia del "proyecto liberal", promovió una democracia inclusiva y una valoración del pasado criollo, no dejó de ser un proyecto construido desde la intelectualidad elitista, diferenciado muchas veces en grado pero no en sustancia del proyecto civilizador imperante. Habrá que esperar hasta la llegada del peronismo para que ese proyecto tome una dimensión masiva e inclusiva y se constituya en proyecto alternativo de nación.

4- El circo criollo.

Tanto el "proyecto liberal" como el "proyecto nacional" fueron hijos de la tertulia y el gabinete, generados por la pluma de escritores pertenecientes generalmente al patriciado especialmente porteño. Sus proyectos tienen el sesgo reduccionista de la racionalidad decimonónica, sea positivista o historicista, aunque con una altísima dosis de pragmatismo en el plano del ejercicio y apropiación del poder y no del imaginario. Ese imaginario social bifronte análogo a la patología esquizoide del cual ya se habló en el comienzo de este trabajo fue eficiente para generar la construcción de una nacionalidad, una "comunidad imaginada"¹⁶ pero con una dimensión tan alta de abstracción que no alcanzó a incluir importantes aspectos del perfil de sociedad "aluvional" que se estaba conformando en el país, fundamentalmente en el ámbito urbano litoral.

Esa franja o grieta fue cubierta por las producciones simbólicas culturales del perfil de las industrias culturales, que de modo similar a otras urbes, comenzaron a construir un imaginario social de características diferentes al generado por la elite dirigente y que a futuro moldeará un

posrevolucionarias y la representación de una nueva mentalidad. *Idem* anterior. Porto, Horacio. 1988. Bases Históricas para una formación estética. *Cebolla de vidrio*. Bs. As.

¹⁴ Yo he conocido esta tierra/ en que el paisano vivía/ y su ranchito tenía/ y sus hijos y mujer/ era una delicia ver/ cómo pasaban sus días. José Hernández. *Martín Fierro*.

¹⁵ Ver Shunway.1993.308-315. Halperín Donghi.1985. *José Hernández y sus mundos*. Sudamericana. Bs. As.

¹⁶ Anderson B. 1983. *Imagined Communities*. Londres.

nuevo proceso de producción, circulación y consumo de las producciones simbólicas en el marco de una sociedad de masas¹⁷. En ese contexto se ubica el denominado circo criollo.

El circo criollo es una derivación local del circo moderno creado por Philip Astley en Londres hacia 1770¹⁸. "...El circo criollo es aquel que tiene pista y escenario, lo que hace que la gente del ambiente lo designe como de primera y segunda parte. Aún así, tal vez esto no explique nada, si no agregamos que la primera parte es aquella que se desarrolla en el picadero, que no se cubre de arena, como mencionan algunos nostálgicos de épocas neroneanas, sino de dorado aserrín y donde los números de trapecio, contorsiones y la infaltable "pareja cómica" - tony y payaso o clown- constituyen el circo tradicional. Pero la carpa criolla tiene además un proscenio por el que desfilan obras del teatro nacional, desde las peripecias del drama gauchesco y todos los géneros, hasta el teatro universal..."¹⁹

El primer circo moderno se inaugura en Buenos Aires hacia los comienzos de 1830 con la compañía de la familia Chiarini, que arraiga una tradición circense europea desde el siglo XVIII, en el teatro Coliseo²⁰. Luego "a pedido del público"²¹ pasan a presentar su espectáculo en un espacio más amplio como era el del Parque Argentino. "...Pepe Chiarini se anuncia como "maestro de la escuela gimnástica de agilidad" y su esposa, Madame Angelita, hace pruebas de equilibrio y malabares en la cuerda floja. El programa incluye pantomimas y bailes criollos con algunos volatines nativos..."²². Las pantomimas que presentan son heredadas de la Comedia del Arte: *El arlequín protegido del mágico*, *Los espantos del molinero*, *El arlequín fingido esqueleto*²³.

El desarrollo del circo como espectáculo va creciendo tanto en el período rosista como en el posterior a Caseros. En el marco de ese desarrollo se van incorporando elementos referidos a la cultura local. La compañía de Eugenio Hénault presenta en 1857 un cuadro costumbrista denominado *El mate y los gauchos*, "que es sin duda precursor del tema gauchesco en la pista circense"²⁴.

Hasta los finales de los años 70 del siglo XIX conviven con los volatines y las acrobacias ecuestres, pantomimas europeas de batallas napoleónicas, bailes, cuadros y comedias de temas criollos como *El gaucho en Buenos Aires*. Esta última no integrada todavía al circo sino en el marco del género teatral. Finalmente por la vía del folletín se publica en el diario *La Patria*

¹⁷ Historieta, humor gráfico, literatura popular.

¹⁸ Después de 1750, las compañías trashumantes se multiplican en Europa y actúan al aire libre o en los escenarios de pequeños teatros estables. En ese tiempo el público valoriza los eventos muy espectaculares: en anfiteatros a cielo abierto, como el Vaux Hall de Londres o el Coliseo de París, se exhiben la caza del ciervo o del jabalí, o combates de animales amenizados con desfiles militares y bandas de música. Entonces es cuando el inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, que se gana la vida desde 1768 con una compañía de pruebas ecuestres, tiene una idea original. Diseña una pista circular (similar al picadero donde se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre en un terreno baldío y allí suma a los jinetes otra compañía de equilibristas y acróbatas, mientras su esposa toca el tambor a la entrada para atraer al público. Así nace en Londres en 1770 el primer circo moderno. Seibel, Beatriz. 1993.12. *Historia del circo*. Ediciones del Sol. Bs. As.

¹⁹ www.magicasruinas.com.ar. 15-09-05

²⁰ Seibel, Beatriz. 1993. 21. *Historia del circo*. Ediciones del Sol, Bs. As.

²¹ *Idem* 20.

²² *Idem* 20.

²³ *Idem* 20.

²⁴ Seibel. 1993.28. *Op cit.*

Argentina la saga criolla *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, inspirada en un hecho policial sucedido en Lobos (Provincia de Buenos Aires) en el año 1874. Dicha publicación fue un éxito editorial superior al *Martín Fierro*²⁵ y presenta una imagen “*aggiornada*” de lo gauchesco²⁶.

Pero es José Podestá, con la incorporación del Moreira a la pantomima, luego transformada en “drama criollo” y la creación del “clown criollo”-su personaje Pepino 88-, quien conforma un género nuevo de circo, también denominado “criollo”. El nuevo y original “circo” dimensiona en producción simbólica, la hibridación cultural que se daba hacia fines del siglo XIX en el Río de la Plata, en el marco de una modernización periférica, donde conviven gauchos, morenos, inmigrantes, indios, milicos y “caballeros de levita”.

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 televisión²⁷. Además, desde el punto de vista de la circulación y el consumo incorporará mecanismos de la modernización como por ejemplo la publicación de canciones²⁸.

5- Los personajes y sus particularidades.

Lo más destacado de la construcción de los personajes del circo criollo y los temas generados a partir de sus actuaciones o los guiones teatrales, es que vinculan tipos universales (el clown, el augusto-tony en el caso de los payasos, el carácter mítico²⁹ del Moreira en el caso de lo temático) con características específicas del territorio cultural. Ya sea adecuando el universal al particular como el caso del clown Pepino 88 de José Podestá o generando personajes específicos como el “*gaucho pobre de Jorge Garay, el ‘amigo Bentos’ de Antonio Podestá, el ‘vasco’ de Alejandro Scotti y el popular cocoliche de Celestino Petray, con su célebre frase ‘...Ma quiame Franchisque Cocoliche, e sono cregollo hasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata’...*”³⁰, o Agapito el negro.

Refiriéndose a Pepino 88 José Podestá dice: “...*Con las canciones de actualidad y chistes oportunos conquisté la simpatía general del público. Los estribillos de mis canciones se repetían en todas partes. Allí empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra...*”³¹. Al modelo de payada donde alaba al gaucho tanto argentino como oriental³², se le agrega el tono irónico de la mirada política, vista con cierta distancia y desprecio como en el

²⁵ Seibel. 1993.31-32. *Op.cit.*

²⁶ Ver Rodríguez Mc Gill, Carlos. 2003. Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Transculturación modernizante gaucha y la aculturación del inmigrante. *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 4 No.1, February 15, 2003. Michigan. USA.

²⁷ Castagnino, Raúl. 1981. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Nova. Bs. As.

²⁸ *Canciones Populares*. 1907. Recitadas y cantadas por Pepino 88. En Seibel, 1993. 105-114. *Op cit.*

²⁹ Raúl H. Castagnino señala que la figura de Moreira es ya legendaria cuando llega al teatro y es puesta a tono con la mentalidad popular, no con la realidad histórica. “*Creo que éste es un factor gravitante para que se produzca el fenómeno de lo popular: que el ambiente esté previamente saturado del tema. El ejemplo de las epopeyas antiguas, de los romances medievales, de sagas, baladas, lo evidencia*”. Castagnino, 1963.53. *Sociología del Teatro argentino*. Nova. Bs.As. En Seibel, 1993.65. *Op cit.*

³⁰ Seibel. 1993.61. *Op Cit.*

³¹ Seibel 1993.45. *Op cit.*

caso de *Impresiones de la Revolución del 90*³³, o el desprecio hacia los nuevos ricos como el célebre estribillo de *La Basura*³⁴.

Para el caso del Moreira lo que más llegó a la gente fue el carácter mítico ya explicitado y además, en ciertos perfiles sociales, un proceso de proyección identitaria. "...El paso de los circos que representaban el Moreira creó en los pueblos y lugares copados por caudillajes y politiqueros, el fantasma del moreirismo (...) en los libros de entradas de las comisarías empiezan a abundar los pasados por hacerse el Moreira..."³⁵. Seibel toma declaraciones de Podestá a la prensa donde dice: "...Infundía tanta realidad a Juan Moreira, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete..."³⁶

Tanto desde la percepción estética como desde la temática, los personajes y los temas del circo criollo, a diferencia de los monumentos y los símbolos generados desde el patriciado, presentan y representan a una sociedad diversa y multicultural, donde la valorización de ciertas tradiciones criollas no es ajena a los conflictos y marginalidades que provoca una modernización periférica.

Conclusiones

En el marco de la construcción de la nacionalidad argentina, acontecida a finales del siglo XIX, el universo simbólico del circo criollo y su proyección imaginaria puede ser utilizado como una vía alternativa en la comprensión de ese proceso y a su vez complementaria del proyecto oficial (el denominado "proyecto liberal") y del denominado "proyecto nacional".

El circo moderno construye identidad incorporando la diversidad desde lo tragicómico, llevando a la dimensión imaginaria lo concreto. Desde esta perspectiva, se pueden analizar el traslado de sus tipos y estereotipos a los medios masivos del siglo XX, como es el caso de Charles Chaplin, quien con la pantomima y el carácter payasesco (el *trump*) construye la identidad del pobre urbano y sus valores en un código simple, transparente y tragicómico.

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.

³² Podestá.1930. 37-39. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata. Bs. As.

³³ "Anoche mismo aquí enfrente/ un corrillo se formó/ haciendo cien conjeturas/ sobre la revolución/ Todos estaban dispuestos/ a demostrar su valor/ y a morir como valientes/ en la primera ocasión/ Y de repente uno de ellos/ un grito de alarma dio/ y aquel sálvese quien pueda/ deshizo aquella reunión/ ¿Y saben lo que había sido?/ ¿Saben quien los dispersó?/ Un rebuzno de mi burro/ que fue una revolución." Seibel.1993.46. *Op Cit*.

³⁴ "No deja de ser basural/ la basura que se barre/ y aunque a los aires se suba/ basura queda en el aire/" Seibel.1993. 46-47.

³⁵ Castagnino. 1953.71 *El circo criollo*. Lajouane. Bs. As.

³⁶ Seibel.1993.67 *Op cit*.

Curriculum Vitae abreviado de los autores

▲

Andruchow, Marcela

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanova”, Instituto Universitario Nacional de Arte y Ayudante Diplomada de la Cátedra de Historia de las Artes Visuales I, Facultad de Bellas Artes, de la UNLP.

Ha integrado diversos proyectos de investigación en arqueología e historia del arte. Actualmente integra el Proyecto de Investigación “Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música 1750-1900” (IUNA y Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores).

Dirección: Calle 61 N° 728 , cuerpo II, PB– La Plata (Argentina)

Teléfono: (0221) 453-0826

e-mail: marcelaandruchow@hotmail.com

▲

Cordero, Silvina

Doctoranda y Magíster en Educación, Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Plásticas. Profesora Adjunta de la cátedra de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanova”, (Instituto Universitario Nacional de Arte) y Ayudante Diplomada de Historia de las Artes Visuales I (en uso de licencia), Facultad de Bellas Artes y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata). Ha integrado diversos proyectos de investigación en educación y actuado en cursos de actualización docente. Actualmente integra el Proyecto de Investigación “Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música 1750-1900” (IUNA y Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores).

Dirección: Calle 62 N° 761 – La Plata (Argentina)

Teléfono: (0221) 457-8302

e-mail: scordero@netverk.com.ar

▲

Sánchez, Daniel

Licenciado y Profesor en Historia de las Artes Plásticas. Profesor Titular de la cátedra de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanova”, (Instituto Universitario Nacional de Arte) y Profesor Adjunto de Historia de las Artes Visuales I, Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata). Ha integrado diversos proyectos de investigación en historia del arte. Actualmente integra el Proyecto de Investigación “Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música 1750-1900” (IUNA y Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores).

Dirección: 54 N° 1763 – La Plata (Argentina)

Teléfono: (0221) 451-9450

e-mail: fatimada@speedy.com.ar