

Habitar con el circo

Prácticas espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario (Argentina)

Dwell with the circus
Spatial practices and artistic resonances
from Rosario (Argentina)



Sebastián Godoy

Universidad Nacional de Rosario /
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH) -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Rosario, Argentina

sebasgodoy13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6766-839>

Recibido: 24/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/vb2x7u9u3>

Resumen

Este artículo se propone analizar las implicancias y los alcances de un caso de apropiación y resignificación espacial mediante prácticas circenses en la ciudad de Rosario (Argentina). A partir del seguimiento del desarrollo y las resonancias de esa experiencia artístico-habitacional, intentaremos trazar una cartografía rastreable a través de cuatro escalas de observación. En primer lugar, situaremos las dinámicas socioculturales que convergieron en la ocupación de la ribera central de Rosario por parte de artistas circenses en la década de 1990. En segundo lugar, estudiaremos las ramificaciones locales de esa experiencia, bifurcadas entre la proliferación de espacios au-

Palabras claves

Circo, Habitar, Resonancia,
Espacialización.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



togestivos y la integración gubernamental. En tercer lugar, escrutaremos las potenciales articulaciones de ese proceso con otras ciudades argentinas, tomando un caso de la ciudad de Buenos Aires. En cuarto lugar, seguiremos algunos de los itinerarios transnacionales de las artes circenses surgidas en la ribera rosarina. Los principales insumos utilizados para la pesquisa son entrevistas cualitativas en profundidad realizadas a los participantes de las experiencias, cotejadas con documentos escritos.

Abstract

This article aims to analyze the implications and scope of a case of spatial appropriation and resignification through circus practices in the city of Rosario (Argentina). From the follow-up of the development and the resonances of that artistic-dwelling experience, a traceable cartography through four observation scales will be drawn. First, the sociocultural dynamics converging in the occupation of the central riverbank of Rosario by circus artists in the 1990s are located. Second, the local ramifications of that experience –bifurcated between the proliferation of self-managed spaces and governmental integration– is studied. Third, the articulations of these developments with other Argentine cities are examined, taking an experience from the city of Buenos Aires as a case study. Fourth, some of the transnational itineraries of the circus arts that emerged on the Rosario riverbank are followed. The data used for this research comes from in-depth qualitative interviews carried out with the participants of the experiences with written materials.

Key words

Circus, Dwell, Resonance, Spatialization.

INTRODUCCIÓN

Si bien toda empresa genealógica de las artes circenses en Rosario reconoce influencias y profundidades históricas improbables, es posible situar los contornos más gruesos de su discurrir. Trabajos seminales (Castagnino, 1969; Seibel, 1993; Alvarellos, 2007) montan la configuración del circo en Argentina a partir de la circulación y la difusión de diversos elencos y prácticas artísticas. Primero, la itinerancia de los volantinos en las colonias españolas a finales del siglo XVIII y las giras de las compañías europeas más formalizadas por un territorio rioplatense recientemente independizado. Luego, el hito del Circo Criollo de los hermanos Podestá en la década de 1880, los cruces con el teatro y la festivalización de la sociedad de masas hacia los años 1900. Lejos de constituir meros desplazamientos en el tiempo y el espacio, los itinerarios también significaron continuas reinterpretaciones e hibridaciones técnico-estéticas. Las pantomimas y sainetes proliferaron en funciones que combinaban números acrobáticos y payasescos de pista, hasta mezclarse con representaciones teatrales provistas de diálogos. Las estructuras de los espacios de representación hicieron lo propio, repartiéndose entre pistas, ruedos, tablados y escenarios. Según Livio Ponce (1971), con el correr del tiempo las obras de teatro fueron ganando peso y popularidad frente a las destrezas iniciales, más propias de las propuestas circenses del viejo continente. Luego del último período dictatorial en Argentina (1976-1983), el circo se reinventó a partir en-

cuentros más recurrentes y experimentales entre destacados físicos, representaciones paródicas y montajes dramáticos. Julieta Infantino (2015) constata este proceso para el caso de Buenos Aires. Allí, la predominancia de grupos de teatro comunitario en los años ochenta dio lugar a las variantes denominadas Circo Callejero y Nuevo Circo en el decenio siguiente. En el caso de Rosario, la posdictadura fue testigo de una gran proliferación de espectáculos de circo en plazas y parques, en un contexto político que vinculaba al espacio público con la democratización cultural (Vich, 2014). Mientras surgían grupos experimentales y se conformaba un incipiente circuito teatral independiente (Logiódice, 2016), algunos artistas circenses exploraron la diversificación de sus repertorios. En esa búsqueda, incorporaron elementos del Teatro Popular Latinoamericano (TPL), las técnicas de convocatoria provenientes de un difuso campo cultural “popular” y la creación colectiva como estética de la participación (Chesney-Lawrence, 1995).

Con todo, los rastreos más clásicos de las trayectorias artísticas entre Europa y Latinoamérica suelen recurrir a términos como *influencia*, *imitación* y *asimilación* a manera de vectores explicativos. En pos de aportar ciertos matices, este trabajo intenta reflexionar sobre las particulares vinculaciones que las artes mantienen con la espacialidad. El objetivo es pensar las dinámicas *metastáticas* –en el sentido griego de un “más allá de los lugares fijos”– de las prácticas artísticas. Al igual que los andares (de Certeau, 2000), es posible que los habitares puedan ma-

pearce. Recurriendo a la lectura que Henri Lefebvre (2013) hiciera de Martin Heidegger (1994) y Gaston Bachelard (2000), entendemos al *habitar* como una forma particular de apropiación espacial que pone en juego la dimensión poética de la experiencia vivida. Asimismo, para trazar las relaciones que tejen los lugares ocupados, tomamos la categoría de *resonancia*. La actividad resonante puede pensarse de varias maneras. Primero, como mediación transductiva entre distintos órdenes (Simondon, 2009). Segundo, en tanto procesos diferenciales de desterritorialización y reterritorialización que atraviesan umbrales (Deleuze y Guattari, 2002). Tercero, anudando remisiones que posibilitan la modulación y resignificación espacial de un cuerpo (Nancy, 2007). Para el caso de las prácticas artísticas, Marcelo Expósito (2004) concibe a las resonancias como mediaciones que logran sortear los ocasionales aislamientos y las dificultades para la transmisión de la experiencia.

Este artículo retoma algunos procesos estudiados en nuestra tesis doctoral (Godoy, 2019) y se integra en una agenda investigativa relativa a la producción cultural del espacio urbano. El objetivo del presente texto es analizar una serie de experiencias de habitación/apropiación a través del arte circense que tuvieron lugar en Rosario. La relevancia de esos desarrollos artísticos radica en que, a través de sus elencos y repertorios, modularon movimientos similares en otros lugares. Vinculada por los hilos invisibles de una suerte de “régimen de inspiración”, la trama resonante fue observada en esta pesquisa

a través de cuatro escalas espacio-temporales. De maneras no planificadas ni estrictamente causales, los habitares del circo aparecieron enraizados en latitudes variopintas y adquirieron caracteres distintivos. Tal cartografía fue compendiada a partir de entrevistas en profundidad (Guber, 2011) que componen un archivo de prácticas artísticas montado durante nuestras investigaciones (2014-2020). Los entrevistados comparten las coordenadas que los vinculan al circo y, de alguna manera, a la ribera central rosarina. En ese sentido, la intención de este escrito es aportar a una historia cultural de las artes performáticas en y desde Rosario, recuperando sus condiciones socio-espaciales de posibilidad.

I. RIBERA: LA FIESTA DEL FUEGO Y EL GALPÓN OKUPA

Hacia mediados de la década de 1990, la ribera central de Rosario se encontraba desafectada de su histórica función ferroviaria. Las instalaciones remanentes fueron cerradas y sus inmediaciones, abandonadas. Como derivado, una serie de espacios verdes, intercalados con galpones y vías férreas, entraron en una disponibilidad tácita para el despliegue de múltiples prácticas sociales (Roldán y Godoy, 2020). En 1996, esa espacialidad fue habitada por sujetos con inquietudes artísticas. El proceso obedecía a dos razones. Por un lado, la búsqueda de cierta holgura que no se encontraba en los parques más

tradicionales de la ciudad. Por otro, la ausencia de espacios convencionales y económicamente accesibles para el aprendizaje artístico. Según Patricia Ghisoli (comunicación personal, 6 de marzo de 2014), *performer* activa en el período:

No teníamos lugares gratis donde ir a aprender [...] ni plata, ni trabajo para pagar un taller o lo que sea. Entonces era como un instinto que sucedía todo el tiempo: «vamos a aprender, vamos a juntarnos, vamos al parque, a ensayar, vamos a la plaza a tomar mate y me contás cómo es esto de tu grupo».

La murga y el circo, anudadas desde la década de 1980 por el TPL, se encontraron en el decenio siguiente con otros conjuntos culturales y sus estéticas. Ese fue el caso del *punk rock*, cuyos adeptos expresaban el deseo de sustraerse de los espacios céntricos de la ciudad. Las exploraciones de elementos efectistas sumadas a la filosofía “*do it yourself*”, se integraron en los repertorios de convocatoria requeridos por las difusas resonancias del Teatro Popular. Pablo Tendela (comunicación personal, 26 de marzo de 2014), quien navegaba entre esos lenguajes, explica que “en la calle y los parques se empezó a dar una alianza entre circo y el *punk* [para] hacer espectáculos de calle”. Esos cruces se concentraron en los espacios verdes de la ribera central, cuyo aislamiento aparente invitaba al ensayo y al experimento. Durante el año 1996, los encuentros adquirieron un carácter semanal, asumiendo el nombre de *Fiesta del fuego*. Según Tati de Elia (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014), actor y malabarista, la instancia “fue nuestra primera

escuela de circo [ya que] entonces no existía como identidad y disciplina consolidada en la ciudad”. La instancia prometía el acceso al intercambio y la combinación de distintas técnicas, fundamentalmente, los malabares y las pruebas con objetos incendiables. Tendela repone la dinámica inicial de la *Fiesta del fuego*:

Veníamos en bicicleta y nos encontrábamos ahí. Querosén, tambores y empezábamos a jugar. Se armaba una ronda y, algo que empezó entre diez, quince personas, terminó siendo de quinientas [...] Era gente que venía todos domingos al parque, no era organizado. [...] De golpe todo el mundo podía tocar, todo el mundo tratar de hacer malabares con fuego, todo el mundo escupía fuego, que era lo más accesible. [...] Se volvió un lugar donde todos nos podíamos encontrar y pasarla bien (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Emergente ritual de la agregación espontánea de cuerpos e intenciones, la *Fiesta del fuego* pobló los atardeceres dominicales que caían sobre una silenciosa y oscura porción costera. Cuando la noche arribaba, la ronda de artistas solo podía ser identificada gracias a la luminosidad de las clavas incendiadas, las llamaradas de los escupidores de fuego y el repique de los tambores (imagen 1). Mediante el intercambio de saberes y la circulación de objetos de fabricación casera, la festividad ígnea se convirtió en un laboratorio de experimentación e hibridación cultural (Soja, 1996; García Canclini, 1990). Las artes circenses, amables con la amalgama técnica, lideraron el proceso de convergencia ritualizada.

Los círculos humanos de la *Fiesta* podían prolongarse hasta altas horas de la noche. Con



Imagen 1: *Fiesta del fuego* (1996). Archivos personales de Inés Martino (izquierda) y de Pablo Tendela (derecha).

todo, la continuidad del evento lograría proyectarse en otras instancias. Paulatinamente, sus participantes intentaron anexar más extensiones de la ribera al reservorio de lugares de encuentro. Varios de ellos se toparon con un galpón ferroviario abandonado y comenzaron a adecuarlo y habitarlo. Pablo Tendela relata el ingreso al inmueble:

Diluviaba y nos metimos. Teníamos las cosas de la *Fiesta del Fuego* encima y no queríamos que se arruinen con la lluvia. Las dejamos ahí por el día. Empezamos a pasar y quedarnos un rato ahí. Un día hacíamos un asado, otro día se limpiaba y otro día se avanzaba sobre otro pedazo más. Hasta que, en un momento, empezó a ser cada vez más gente [...] que quería hacer algo y no conseguía lugar. Todo en el

espíritu lúdico que venía de la Fiesta (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Gracias a su cercanía (unas cinco cuadras al norte del sitio usual de la *Fiesta*), sus elevados techos (unos diez metros en vertical) y robustas paredes (unos sesenta centímetros de ancho) el espacio prometía la prolongación de las rondas de los domingos. La altura permitía las maniobras con fuego y las acrobacias aéreas. El grosor estructural guarecía –atemperando externamente y amplificando internamente– el sonido de la percusión y las vocalizaciones. Bautizado como *Galpón Okupa* (imagen 2), funcionó como centro cultural autogestionado durante un año y ocho meses. La flamante usina artística se organizó rápidamente en torno a una grilla de talleres y presentaciones. De lunes a viernes se ofrecían espacios de aprendizaje y perfeccionamiento de diversas disciplinas artísticas, en particular de malabares y acrobacias. La *Fiesta del fuego* no solo proporcionó a los talleristas, también aportó elementos a la realización de espectáculos en el *Galpón*. El actor Omar Serra (entrevista personal, 12 de agosto de 2019) presentó obras de teatro en las que “usaba flamas a los costados de los personajes [formando] una nube negra, enorme, que envolvía el techo de la escena”. Asimismo, el circo asumió mayores inclinaciones sonoras, con la trompeta como elemento preponderante. Las orquestas circenses se volvieron el paisaje sonoro (Schäfer, 1977) de los fines de semana, acompañando a recitales de *rock* y a números acrobáticos.



Imagen 2: F. Percantas (1997). Una entrada del *Galpón Okupa*, en la intersección de Av. Wheelwright y España. Rosario, Argentina.

Sin embargo, a pesar de los desarrollos artísticos, el gobierno municipal ordenó la clausura de la experiencia que tenía lugar en el inmueble ferroviario. Luego de seis intentos de expulsión por parte de la policía, en agosto de 1998 el *Galpón Okupa* fue desalojado¹. Sus ocupantes resistieron pacíficamente frente al sitio por una semana, para luego dispersarse. Con todo, la desterritorialización del *Okupa*, que remitía ecos del *fuego*, ya se encontraba reverberando en otros espacios.

II. ROSARIO: ESPACIOS OKUPAS E INTEGRACIÓN GUBERNAMENTAL

Luego de 1998, la experiencia circense tramada en la ribera emprendió una primera transición de escala a partir de dos vasos comunicantes. El primero fue del orden de la mimesis reimaginada del *Galpón Okupa*. Se trató de la apuesta por la multiplicación de centros culturales okupados que, por la misma dinámica de la proliferación y la experimentación situada, adquirieron características distintivas. En palabras la artista circense Ferky Percantas (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019), “cada lugar tenía su disponibilidad e ibas haciendo con eso”. Existieron, al menos, tres espacios animados por ex participantes del *Galpón*.

¹ Los *Okupa* fueron desalojados en un impresionante operativo policial (1998, 13 de agosto). *La Capital*, p. 3.

Uno fue *La Panadería*, bautizada así por estar montada en un viejo local de panificación. Ubicado en la céntrica intersección de 1ro de Mayo y Viamonte, el inmueble estaba dominado por un gran salón que conservaba hornos y equipos gastronómicos. Sus actividades sumaron las instalaciones visuales y la realización de conciertos para públicos reducidos. Los encuentros de la *Fiesta del fuego* habían forjado bandas híbridas que sumaban humores y sonidos circenses a las estéticas *punk*. Eduardo Vignoli (comunicación personal, 5 de enero de 2019), músico proveniente del *Okupa* ribereño y fundador de la banda *Los Buenos Modales*, caracteriza al género como “*punk con vientos*”. Según su testimonio, el estilo de “música latina con ritmos balcánicos” mezcla “trompetas, trombones, flautas y alguna guitarra [...] acompañada de malabaristas”. Otro espacio funcionó en los galpones de la ex Estación Rosario Norte, en lo que se conoce popularmente como el “Crotario” del Padre Santidrián. Para Ferky Percantas, emigrada del primer *Galpón*, esta nueva experiencia hacía más hincapié en el “entrenamiento físico, las acrobacias aéreas y de piso”, agregando la disciplina de trapecio al cóctel circense forjado en la ribera central. Un tercer espacio, en la intersección de las calles Güemes y Ovidio Lagos, se urdió en una residencia abandonada. Con el nombre de *La Peluka del Pelukero*, se consagró al sostenimiento de pequeñas galas de circo protagonizadas por los emergentes del *Okupa*. En suma, hacia fines de la década de 1990, se bosquejó una constelación de ocupaciones destinadas a las artes performá-

ticas que migró de la ribera central a distintos espacios céntricos (imagen 3).



Imagen 3: Centros culturales okupas hacia finales de los años noventa (2019). Elaboración propia a partir de Google Maps.

Al mismo tiempo, el segundo vaso comunicante de la apropiación artística de la ribera buscó la formalización y la profesionalización del circo en Rosario. Luego del revés que significó el desalojo, los diaspóricos Tendela y de Elia consideraron la producción de espectáculos para salas de teatro convencionales. El objetivo era la obtención de mayor visibilidad, amalgamando gran parte de los lenguajes artísticos que circulaban por los espacios verdes, en un espectáculo formalizado y repetible. Tati de Elia resume esa empresa:

Todo ese viaje nos llevó al *Cirquito a cuerda*, un grupo más integral, con guion y para sala. Era como para que nos respetaran un poco más, porque seguíamos siendo un poquito los marginales de toda esta historia. Y ese espectáculo nos permitió que se dignifique mucho el circo en Rosario (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014).

Con ese horizonte, en 1999 los *performers* idearon una puesta compleja e intersectada entre desarrollos ribereños rosarinos y elementos del denominado “Nuevo Circo”, como el uso técnico del lenguaje corporal e hilos argumentales a lo largo del espectáculo (Infantino, 2015). Gerardo Bortolotto (comunicación personal, 9 de marzo de 2014), ex participante de la *Fiesta del fuego* y asistente a las obras del *Cirquito a cuerda*, recuerda:

En esa época circulaban unos videos en VHS del *Cirque du Soleil* [...] Y, gente que venía de los malabares con fuego en el parque, quiso armar un show con una historia larga [...] Empezaba con una cajita de música con una calesita a la que le daban cuerda. Y había un narrador que iba contando una historia, que llevaba el hilo, presentaba entre acto y acto y después cerraba. [...] Fue algo muy innovador, pero con la chapa de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón*.

El *Cirquito* parecía operar como una plataforma de lanzamiento hacia esferas más estables y profesionalizadas del arte. Prometía una puesta en vidriera de las prácticas dispersas entre las distintas experiencias de okupación urbanas de la ciudad. La nueva visibilidad les posibilitó a los *performers* el ingreso al organigrama cultural gubernamental. En 2001, Tendela, de Elia y otros ex participantes de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón Okupa* formaron parte de un proyecto financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) destinado a la ayuda a grupos vulnerables urbanos. El proyecto consistía en el funcionamiento de una Escuela de Artes Urbanas y la realización de un festival anual de circo, denominado Paya-

sadas. Sin embargo, en el momento de celebrar la primera entrega, la gala, otra lluvia derivó en la entrada en un galpón abandonado. Según Pablo Tendela:

Terminamos el primer Payasadas y se larga a llover. [El director del proyecto] le pregunta a los de la municipalidad dónde podíamos guardar las cosas y nos mandan al galpón. Al otro día fueron los estallidos del 19 y 20 de diciembre [de 2001]. Todo eso nos llevó a sostener las actividades de las Artes Urbanas en el galpón por nuestra cuenta. La municipalidad vio cómo lo manteníamos, no lo trabó y lo terminó incluyendo (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Para los entrevistados, ocupar un inmueble sobre el río no era una experiencia nueva. Para su sorpresa, empero, en esta oportunidad el municipio parecía permitirlo. A partir de 2002, los ocupantes del nuevo galpón iniciaron un largo recorrido que los llevó del limbo institucional y el funcionamiento autogestivo –motivado por la caída del subsidio del BID– al ingreso paulatino a la planta municipal. El director de la Escuela de Artes Urbanas (comunicación personal, 3 de abril de 2014) menciona que comenzaron trabajando a pedido del municipio (“mandame dos malabaristas, mandame dos payasos, para tal inauguración”) hasta que, en 2006 se estableció una “vinculación más orgánica”. Tendela ve todo el proceso como “un lugar ganado” por las artes performáticas circenses de la ciudad (imagen 4). Si bien los centros culturales okupas fueron paulatinamente desalojados, la institucionalización de las Artes Urbanas y el surgimiento de espacios particulares de aprendizaje apuntalaron el circo a

escala local, agregando disciplinas como el trapecio, la lira y el clown al coctel técnico².

III. BUENOS AIRES: TRIVENCHI

Mientras algunos ex participantes de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón Okupa* se mantuvieron en el circuito rosarino, otros probaron suerte en Buenos Aires. Txatxi Cabrera (comunicación personal, 28 de mayo de 2015), que se encontraba entre los primeros, comenta que “en el 99 fue el gran éxodo para muchos [que], apenas llegan a Buenos Aires, hicieron una okupación”. Esto hablaría de una especie de réplica de la acción “original”, exportada por sus miembros. Sin embargo, las dinámicas de una resonancia asoman cuando se coteja el testimonio de las personas emigradas. Cuatro ex okupas rosarinos iniciaron su estadía porteña haciendo malabares en los semáforos. Bajo esas luces de tráfico coincidieron con dos cirqueros locales, con quienes entablaron una amistad. Entre los pequeños números para obtener el favor de los automovilistas, los cinco decidieron armar un conjunto musical. Ferky Percantas, participante de la expedición porteña, repone:

En la 9 de Julio, con Pablito, Ringo, e Ismael, conocimos al Gaita y al Mago, dos chicos de allá. Armamos una banda, *Lastafa*. [...] A partir de los toques, el Gaita y el Mago se enteraron

de la movida que había ocurrido hacía poco en el *Galpón Okupa* de Rosario. Salió eso de “hagamos un centro cultural”. Y ahí los chicos abrieron un galpón en Villa Crespo [...], el primer *Trivenchi* en Vera y Lavalleja (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019).

En lugar de una acción directa premeditada por parte de los rosarinos, el testimonio apunta a las resonancias que atravesaron la apertura del nuevo espacio. El tiempo juntos, las anécdotas y las canciones sobre el *Galpón Okupa* de Rosario inspiraron la decisión de crear el *Centro Cultural Trivenchi* o *Cirko de los Hermanos Trivenchi*. Inaugurado en 2002, el sitio pasó por avatares similares a los de su par rosarino en cuanto a limpieza, adecuación y organización. Inmediatamente comenzaron a dar talleres y a componer una puesta en escena. El espectáculo fue llevado al Centro Cultural San Martín y atrajo la atención de medios nacionales: “*Duendes, un espectáculo circense*. Por el circo Trivenchi, con música en vivo por Los Alvenci. Malabares, acrobacia y



Imagen 4: Pablo Tendela en una función de la Escuela de Artes Urbanas (2019, 14 de abril). *Página 12*, suplemento *Rosario 12*.

² Escuela Municipal de Artes Urbanas. Recuperado el 2019, 24 de septiembre de <http://emaurosario.gob.ar/formacion/>.

actuación [...] Nuestra opinión: muy bueno”³. A pesar de la grata recepción del público, algunos vecinos y la crítica, el centro cultural se vio amenazado por el mismo destino de desalojo que su antecesor rosarino. A diferencia del *Galpón* y al igual que en la Escuela de Artes Urbanas, el Gobierno de la Ciudad intercedió en favor de los okupas porteños, ofreciéndoles un lugar para llevar a cabo sus tareas en Avenida Caseros 1712 (imagen 5). Manuel, uno de sus participantes actuales, comenta:

Se juntaron muchas firmas y se hicieron cortes de calle donde se convocó mucha gente. Aparecieron políticos de turno, apareció [Aníbal] Ibarra. Le proponen a un par de mis compañeros [...] armar una cooperativa y nos dieron este espacio acá en 2003 (comunicación personal, 17/12/2017).

El apogeo de *Trivenchi* se dio en la primera década del siglo XXI y requirió una cuota monetaria mensual para el aprendizaje de circo y disciplinas afines. En cuanto a los desarrollos técnicos y repertoriales, en el centro cultural porteño se dio un viraje hacia el predominio de las acrobacias en tela⁴. En líneas generales, como remisión de las experiencias de Rosario, el caso de Buenos Aires presenta las características híbridadas del *Galpón Okupa* y la Escuela de Artes Urbanas. En tanto centro cultural autogestivo, emula los ecos del primero. En su rol de escuela de circo con aval gubernamental, se parece a la segunda. El desen-



Imagen 5: Godoy, S. (2017). *Centro Cultural Trivenchi* [fotografía]. Buenos Aires, Argentina.

lace porteño es distinto al rosarino, pero no por ello menos portador de las ramificaciones de los saberes, las historias y los sujetos que supieron merodear por la ribera central de Rosario.

IV. DERIVAS TRANSNACIONALES

Como si fueran epílogos de una experiencia situada y transducida a otras historias ramificadas en el occidente del globo, los derroteros de este apartado son más numerosos y dispersos. Para muchos de los cultores del circo en Rosario, los itinerarios asumieron escalas mayores y distancias más largas que las que separan al *Galpón Okupa* de la Escuela de Artes Urbanas y a Rosario de Buenos Aires. En el caso de Tendela y

³ *El circo en versión teatral* (2002, 2 de noviembre). *La Nación*.

⁴ Una nota de *La Nación* (*Pura cuestión de género*, 2004, 1 de junio) calculaba la matrícula para las clases de acrobacia en tela de *Trivenchi* en las ochenta alumnas.

de Elia, la aventura fue europea. El primero partió a España y Francia durante el impasse que significó la retirada del BID para su labor como docente de Artes Urbanas. Se fue “a hacer la calle, a seguir una ruta de festivales” (comunicación personal, 26 de marzo de 2014). La itinerancia propia de “hacer temporada” entre Argentina y Europa postergó la instalación de Tendela como enseñante permanente de circo en Rosario hasta el segundo lustro del siglo XXI. Una renovada relación con el municipio y lo aprendido en tierras franco-ibéricas lo apuntaló en la escena de su ciudad natal. En contraste con ese ida y vuelta, la historia de Tati de Elia lo llevó definitivamente al “viejo continente”, a Bélgica, animado por con inquietudes de formación artística:

En un momento acá ya había hecho todo lo que podía hacerse en ese momento. Ya empezaba a repetirme. Me fui a Europa y me asenté en Bruselas. Si bien me pasé un poco a la danza contemporánea, siempre llevé conmigo lo del circo popular y de calle. Es personal, lo que quiero es dar cosas de calidad, que entretengan, pero que al mismo tiempo hagan pensar. Con una estética que me pertenezca a mí, quizás más rebuscada, que no es mejor ni peor. [...] Son objetivos diferentes, el dinero es diferente. Lo que tenés allá son todas las posibilidades, desde lo más chiquito y más anarco-punk a lo más sublime, en teatros nacionales (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014).

El desarraigo de la escena circense rosarina derivó en un enraizamiento en el camino de una apuesta personal, estética y laboral. En ese derrotero, amalgamó componentes del circo y el teatro popular forjados en la ribera central con

técnicas de la danza y el circo contemporáneos. Con el paso de los primeros años del siglo XXI, Tati fundó su propio estudio de artes performáticas, *Garage 29*, en Bruselas. Allí, con nuevos colegas, gestionó “un lugar de investigación y creación [...] como pretexto para reuniones artísticas de todo tipo [y] de una búsqueda más fundamental de la reinención de los marcos, sistemas y fórmulas de creación” (*Studio*, párr. 1)⁵. El *Garage* se abrió a las compañías artísticas y artistas que quisieran emplearla para ensayar y presentarse, a cambio de que entre todas contribuyan a la manutención del lugar. Por su parte, otro de los participantes del *Cirquito a cuerda*, Hugo Coronel (comunicación personal, 8 de octubre de 2019) se instaló en Malmö, Suecia, donde se dedicó a un combinado de acrobacias y música. Su banda, llamada Faela!, intercaló elementos de la cumbia, el bolero y la música circense. Amigos desde los tiempos rosarinos, de Elia y Coronel colaboraron en varios proyectos. Según el segundo de ellos, en 2012 reimaginaron al *Cirquito a cuerda* como un “cabaret rosarino, un estilo de varieté” que estuvo de gira por Francia.

Los destinos americanos también fueron comunes entre los cirqueros rosarinos y sus pares porteños. Ferky Percantas menciona algunos de estos itinerarios a través de una semblanza que los enlaza con el primer centro cultural okupa de Argentina:

⁵ Recuperado el 2019, 8 de septiembre de http://www.garage29-offestival.be/web/?page_id=3576. Traducción propia del francés.

Todos los que pasamos por el *Galpón* generamos algún tipo de movida en distintas partes. El Ringo terminó en Brasil haciendo circo. El Gaita estuvo diez años con el *Cirque du soleil* en Las Vegas. Todos fuimos plantando semillitas. [...] hasta el día de hoy me sigo enterando de gente que armó su escuela de circo en otros lugares (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019).

Las tramas performáticas forjadas en la ribera central de Rosario trascendieron los simples viajes o trasplantes de elencos artísticos a otras jurisdicciones. El “efecto contagio” de la resonancia puede rastrearse en los nuevos grupos, puestas, experiencias e instituciones. La apuesta norteamericana del gigante mundial *Cirque du soleil* no le era extraña a un egresado de *Trivenchi*, versado en los cruces de distintos lenguajes y aprendiz de las destrezas técnicas del Nuevo Circo. El estudio de Tati de Elia en Bruselas se nutrió de un plantel y alumnos provenientes de otras latitudes, que aportaron saberes situados a la relectura circense del rosarino. *Faela!* se formó con músicos de Bosnia, Suecia, Chile, quienes añadieron elementos provenientes de sus respectivos trasfondos artísticos y biografías. En suma, las derivas transnacionales⁶ operaron como tránsitos y exploraciones estéticas a través de ambientes divergentes, arboreciendo las prácticas y experiencias de los cirqueros surgidos en Rosario.

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo intentamos reflexionar alrededor de las nociones de *habitar* y *resonancia* para cotejar diversas experiencias que asumieron sus entornos a través del arte circense. A la manera de una morada poética del suelo-en-el-que-se-es (parafraseando a Heidegger), el circo operó comunicaciones entre las corporalidades, las subjetividades (que oscilan en las entrevistas realizadas) y los entornos produciendo una suerte de “espacios interiores” en el espacio público (tomando la noción bachelardiana). Por su parte, pensar en los términos de la resonancia nos sirvió para intentar aprehender esos hilos conductores invisibles entre prácticas, espacios y tiempos. Sus orígenes etimológicos provenientes del universo sonoro ilustran las oscilaciones que ponen en relación dos o más elementos sin que entren necesariamente en contacto directo. En ese sentido, el término se emparenta con la lectura que Santiago Castro-Gómez (2010) hace del dispositivo foucaultiano como una “caja de resonancia” que actualiza “las virtualidades presentes en cada uno de los elementos” (p. 64) que pone en relación.

Por no encontrar vectores causales directos, quizás por la inadecuación de toda terminología mecánica para pensar las prácticas significantes, tomamos prestadas diversas expresiones para seguir los hilos de estas historias. El “efecto contagio” pobló a Rosario de centros culturales okupas, pero no determinó la especificidad de

6 Parfraseando la noción de Guy Debord (1999)

cada uno de sus desarrollos. Entre la *Fiesta del fuego* y el festival Payasadas puede haber “aires de familia” (prácticas eventualizadas, circulares, atravesadas por la contingencia y compartiendo sujetos). Para *Trivenchi*, hallamos una “inspiración” rosarina: fueron las historias del *Okupa* –y no su experiencia directa– las que resonaron en las imaginaciones del Mago y el Gaita bajo los semáforos de la 9 de Julio. El entusiasmo insuflado por la aventura rosarina, por su parte, pertrechó simbólica y técnicamente las derivas de los de los cirqueros viajeros.

Entre los habitares y las resonancias asoma la propiedad radicante (Bourriaud, 2009) de instalarse precariamente en situaciones y lugares, en una transcripción infinita que hace de la identidad una resultante provisional. Algo de los nuevos habitares cambia con cada resonancia. Conforme se avanza en la transducción, se pierde algo de la emisión original. No obstante, el arribeño adquiere algo nuevo toda vez que toca terreno. Las versiones y los elencos de circo aquí estudiados parecen arraigarse “hacia adelante”, de manera sucesiva, simultánea o cruzada. Habitar, resonar y volver a habitar. Transitoriamente, sonar nuevamente, de formas ligeramente diferentes, en lugares otros, con personas otras. El estudio de las formas de habitar con el circo en y desde Rosario obedece a las dificultades propias de las operaciones microbianas,

artesanales y paulatinas de la cultura que, sin embargo, asumen implicancias multiescalares.



Cómo citar este artículo:

Godoy, S. (2021). Habitar con el circo. Prácticas espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario (Argentina). *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34545>

Referencias

Alvarellos, H. (2007). *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Castagnino, R. (1969). *El circo criollo. Datos y documentos para su Historia*. Buenos Aires: Lajouane.

Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Chesney-Lawrence, L. (1995). *Teatro Popular en América Latina (1955-1985)*. Caracas: CEP-FHE.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Expósito, M. (2004). Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español. En J. Carrillo, J. Díaz Cuyás, M. Expósito, A. López Cuenca y C. Pardo, *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA/Arteleku UNIA arte y pensamiento.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Godoy, S. (2019). *La(s) cultura(s) sobre el río. Gubernamentalidad, prácticas artísticas y habitares. Ribera central de Rosario*,

1992-2004 [tesis de doctorado, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario]. Rosario, Argentina.

Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Heidegger, M. (1994). Poéticamente habitó el hombre. En *Conferencias y artículos* (pp. 163-179). Barcelona: Ediciones del Serval.

Infantino, J. (2015). *El Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Logiódice, M. J. (2016). La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filo dramático. *Historia Regional*, (35), 81-97.

Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ponce, L. (1971). *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Roldán, D. y Godoy, S. (2020). Conflictos territoriales y culturales en la renovación del frente costero, Rosario (Argentina). *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 46(138), 95-116.

Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Simondon, G. (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra/Cactus.

Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Basil Blackwell.

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Biografía

Sebastián Godoy

AUTOR

Es Doctor en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y Becario Posdoctoral de CONICET. Se desempeña como Profesor Adjunto de la cátedra “Espacio y Sociedad” de las carreras de Historia y Antropología de la UNR. Su tema de investigación analiza las relaciones entre artes performáticas, prácticas socioespaciales, espacio público, paisaje ribereño y políticas culturales en la ciudad Rosario. Sus actuales indagaciones intelectuales rodean las categorías de *gubernamentalidad cultural urbana* y *sutura significativa espacial*.



Sebastián Godoy

CONTACTO:

sebasgodoy13@gmail.com