

Construcción dialogada sobre la política estética del circo en Córdoba (Arg): Festival Internacional Circo en Escena

Martin De Mauro Rucovsky (CONICET, CIEG/UNAM)
molotov108@gmail.com

Jesica L. Orellana (Secretaría de Posgrado, UNC)
jesicaorellana@upc.edu.ar

El presente escrito es una construcción dialogada entre Jesica Orellana y Martin De Mauro Rucovsky creada a partir de una serie de interpelaciones y aportes teóricos que se realiza a la ponencia “Hacia una política estética del circo en Córdoba (Argentina): Festival Internacional Circo en Escena” que corresponde a la investigación doctoral en curso de Jesica Orellana. Esta interpelación permitió abrir la discusión y comenzar a problematizar, primero, los orígenes del Festival de Circo en Escena (septiembre de 2007), objetivos y estrategias de la agrupación fundadora dentro de un contexto relacionado con la historia del género circense en Córdoba. Más adelante, evaluar el lugar histórico de la mujer y las posiciones feminizadas en el circo: ¿Qué nuevas formas de producción y creación permite el ingreso de la perspectiva de género y feminista en el circo? ¿Qué potencialidad le aporta la artista mujer y las posiciones feminizadas a la comicidad? Y, concretamente, evaluar la igualdad de oportunidades para mujeres y hombres cis, posiciones feminizadas y disidencias sexuales en el campo circense desde diferentes espacios como lo son el entrenamiento, la división sexual del trabajo y el acceso a espacios de decisiones dentro de los lugares artísticos. Finalmente, analizar las disputas en torno a lo específico del arte circense en la contemporaneidad en cuanto a géneros estilísticos y campos disciplinares: ¿La práctica circense en los últimos años se volvió inespecífica o nació de esta forma? ¿La inespecificidad es el modo de ser y crear dentro del género escénico del Circo?¹

Diálogo

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Quisiera comenzar señalando los vínculos entre el Festival Circo en Escena y los organizadores en su etapa inicial. Escuchando y leyendo tu trabajo Jesica, que me resulta sumamente estimulante y prolífico en términos de crítica, es interesante destacar la tarea realizada por La chacarita Teatro y Dispar nuevo circo, compañía circense que comenzó a gestarse en Río Cuarto - Córdoba, en el año 1996, encabezada por Martín Falcati (“el Pachi”) y Julia Echenique. Aunque también me gustaría indicar, como disparador para la conversa, distintos aportes para hacer una lectura política estética, al mismo tiempo un énfasis en una política estética que atienda a la distribución generizada y las marcaciones sexo-genéricas. Vale la pena mencionar a Julia Echenique y conviene señalar el trabajo mixto, leer los roles protagónicos de hombres. La gestación más contemporánea de un espacio de mujeres cirqueras al fuego de la marea verde feminista y las distintas disputas sensibles al interior del campo circense.

— *Jesica Orellana*: Es importante el aporte de este dato para incorporar a Julia Echenique

1 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EmVlOeqyHmY>

como artista sustancial en los inicios de la gestación del circo en Córdoba. Con ella nos pusimos en contacto hace un par de años ya que se encontraba presentando su proyecto de investigación “El campo de las artes circenses en Córdoba a principios del siglo XXI (2003-2007)”, para la Licenciatura en Letras (UNC), intercambiamos materiales de estudio y entrevistas. Tuvimos largas conversaciones donde recuperó varias anécdotas de la época para retratar los inicios de Circo en Escena. Cabe aclarar que para el *Ciclo Interpelaciones* (Becaries CIFYH-IDH) presenté un pequeño recorte de análisis de mi tesis doctoral en Artes “La hazaña circense en Córdoba: un diálogo político en tensión con el teatro contemporáneo (Festival Internacional de Circo en Escena 2007-2021)” –aquí en el Capítulo II: Memoria y recuperación del pasado circense: diálogo histórico entre el circo y el teatro cordobés–, donde se abordan los aportes que brinda Julia Echenique, entre ellos: conversaciones, anécdotas, entrevistas.

Por otra parte, en el capítulo IV de la tesis “Circo con perspectiva de género”, se analiza cómo en los últimos tres años, dentro de la organización del festival, aparece mayor participación de artistas mujeres en varios roles que siempre fueron ocupados por figuras masculinas, como los presentadores de galas, la técnica o el montaje de estructuras para las acrobacias. Esto nos llevó a preguntarnos: ¿Por qué durante estos doce años es la primera vez que las mujeres aparecen en los roles de presentadoras de las galas del Festival de Circo en Escena? ¿Por qué tradicionalmente en el circo estos espacios fueron ocupados por artistas hombres? ¿Qué potencia aporta la artista mujer y posiciones feminizadas a la comicidad? ¿Qué nuevas formas de producción y creación permite el ingreso de la perspectiva de género y feminista en el circo?

Para analizar esta temática, tuvimos que investigar el rol de las artistas de circo y cómo su desempeño fue condicionado por ciertas restricciones, discriminaciones e ideologías sociales y culturales. En el circo, históricamente, las mujeres y posiciones feminizadas atravesaron relaciones desiguales de poder, violencias físicas y simbólicas patriarcales basadas en la diferencia sexo-genérica y también la desigualdad jurídica. Esto era así porque para poder trabajar debían ser esposas de alguien, así el sueldo lo administraba el marido. Había tensión entre la autonomía de realizar una actividad artística, las obligaciones domésticas y el cuidado de las infancias. Esta realidad nos llevó a discutir acerca del feminismo en el circo y sus aportes para potenciar a las mujeres artistas, para emprender esta tarea pusimos en diálogo el pensamiento de Pollock (2013) en relación al cambio de paradigma que permite revisar el lugar de la mujer en el arte para luego discutir sobre terminologías tales como potencia y poder desde la visión de Byung-Chul Han (2016); y finalmente abordar los aportes de la investigadora Rosi Braidotti (2004) sobre la noción de conciencia nómada que es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad. Este cambio de paradigma permite, además, tomar dimensión

de la potencialidad que poseen los festivales y encuentros creados por disidencias poéticas que permiten habilitar espacios donde se enriquece y fortalece la individualidad propia a través de la diversidad grupal, habilitando una red productiva que permite visibilizar, romper y/o desplazar el poder dominante del orden existente.

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Retomo un fragmento de tu trabajo “asimismo, la agrupación tuvo que transitar por un arduo trabajo que implicó romper con muchas estructuras del sistema artístico, donde el lugar de arte ‘legitimado’ lo ocupaba históricamente el teatro.” Estimo que el punto de partida es otro. Un motivo que impulsó el Pachi (Martín Falcati y lxs primerxs organizadorxs del festival) fue llevar el circo hacia el teatro, conducir las artes circenses hacia su profesionalización. Lo que suponía crear espacios de intermitencia entre la tarea laboral continua (sobre todo el trabajo en producción, promociones, fiestas de quince y casamientos, la tarea de reproducción y sostenimiento de la vida) y la apuesta artística. En ese sentido, lo que se pretendía era trasladar la práctica escénica desde la calle y las carpas (espacios públicos) a las salas de teatro (otro modo de lo público, un contrapúblico según Warner y Berlant (1995)). En este sentido quisiera indicar que la disputa por el arte legitimado era un foco a disputar, pero era –sobre todo– una direccionalidad y una orientación. Es decir, Circo en escena se proponía legitimar el circo, formar parte del sistema de legitimación artístico y no necesariamente tensionar con los modos legitimados del teatro (aunque así lo hiciera).

Para sumar al trabajo genealógico, Circo en Escena nace de la iniciativa del Pachi y Juli Echenique pero también de La chacarita Teatro y los hermanos da Vinci quienes son – Antuko Adalpe, Sebastian y Guille– fugitivos del sistema del arte, ex estudiantes de artes plásticas de la UNC. En ese sentido también se puede recuperar esa pulsión de fuga, incorporación y tensión entre el régimen legitimado del arte y sus periferias.

Y, por último, para agregar a la genealogía del festival, hacia el final del texto señalás que lo específico del circo se mide en “buscar que el público sienta otras emociones además del asombro” y que allí se escenifica, justamente, un tipo de “comunidad emancipada que requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos (Rancière 2016)”; sería interesante incluir el devenir social del festival, las performances y actuaciones en barrios, la descentralización y el apoyo de luchas sociales como villa la maternidad, allí donde construye otro sentido de la afectividad, de reconfiguración del espacio artístico de lo público y lo común, de una comunidad emancipada que “divide lo sensible entre aquellos/as que saben y los/as que ignoran”.

— *Jesica Orellana*: El objetivo que tenían les artistas circenses era profesionalizar la

disciplina y comenzar a experimentar con las posibilidades técnicas que tiene una sala. De algunos de los artistas que formaron parte del festival se recuperaron testimonios y participaciones, como el caso del artista Guillermo Goffré, que fue uno de los organizadores del Festival Internacional de Circo en Escena, él cuenta cómo se proyectó el mismo y qué fines perseguía, en el año 2007:

Había como opiniones muy encontradas y no solamente era organizar un festival, era pensar en lo laboral, en qué estamos haciendo, en nuestro arte y la sociedad y qué derechos tenemos y hacia dónde queremos ir en eso lo recuerdo como cosa única y muy importante que dejó unos cimientos muy fuertes, ¿no? Socialmente, ¿no?... Qué es lo que hacemos nuevo circo o circo-teatro, definirse uno, definir lo que uno hace y tratar de que eso que hacíamos, como esas nueve compañías buscaban la forma de que esto crezca, ¿no? Porque no teníamos formación, entonces era traer formadores para que el circo creciera, para que creciera el nivel del espectáculo, pensar hacia dónde lo queríamos llevar, si lo queríamos llevar para qué clase social queríamos hacer nuestro arte, pensar muchas cosas y seriamente eso lo recuerdo como cimiento y Circo en Escena El Festival creció increíble En la Gala hay mil personas y queda gente afuera ¿te acordás de las primeras Galas en Bataclana? Y nada, 120 y ahí justito como que la llegada al público en el Circo en Escena para mí es es base acá en Córdoba es como “el” referente, ¿no?... Y el primer Circo en Escena para mí fue como eh eh lo describo como visualmente: como que había un montón de partes, que nos conocíamos y que nos cruzábamos por ciertos lugares, que en cierta forma estábamos en lo mismo y que de repente todas esas partes se unieron y se armó algo tan fuerte como el Circo en Escena y que fue eso una unidad de casi todas las partes que estaban trabajando en lo mismo y con una cabeza muy importante, ¿no? Pensando en serio en lo que estaban haciendo (Goffré, G. 11 de agosto de 2015, Circo en Escena. Entrevistadora J. Echenique).

Fue así como, recién en 2007, aparece el primer Festival de Circo en Escena, organizado por las compañías que circulaban en Córdoba, convocados por la sala de teatro independiente La Chacarita y la compañía Dispar Nuevo Circo, con la idea de ofrecer al arte circense un espacio para experimentar la creación de obras en recintos cerrados, con la técnica y las posibilidades que brinda una sala. Así lo contaban en el diario La Voz del Interior, sus artistas: “(...) queremos generar un movimiento de circo en el formato más pequeño y entrar en el circuito independiente (...) buscamos nuclear a los artistas del nuevo circo, incrementar la actividad, hacernos visibles en Córdoba como representantes del ‘Circo sin carpa’”. (La voz del Interior, 14 de septiembre de 2007).

En el Primer Circo en Escena participaron las compañías locales Circo Da Vinci, Rayos y Centellas, Circo de Bolsillo, Circo Piskui, La Termostática, Dispar Nuevo Circo, Fulanas y Menganas, Circo Enjambre y Santuanimé. Esta posibilidad de circo en las salas de teatro generó nuevas necesidades como inscribir la obra en Argentores, experimentar con otros materiales artísticos, convocar al público a las salas. Así lo afirman: “Nunca se había incorporado el circo en una sala. Circo en Escena es un ciclo anual que agrupa compañías de circo no tradicional. Aprovechamos la infraestructura de la sala” (La voz del Interior, 14 de septiembre de 2007).

En 2008, La Chacarita y Bataclana se unieron para realizar una programación que incluía acciones circenses el primer domingo de cada mes. La idea incluyó traer artistas de otros lugares para dar talleres. Así lo expresaba Martín “Pachi” Falcati, ex integrante de la agrupación y actual organizador del Festival Internacional de Circo Yo Me Río Cuarto: “(...) apuntamos a la profesionalización de los grupos reunidos en Circo en Escena” (La Voz, 1 de abril de 2009). Con el tiempo, se logró que se presentarán en el festival profesionales de gran trayectoria, nuevos exponentes con novedosas rutinas, participaciones individuales de autodidactas y noveles artistas. Cada día del evento tenía una variedad de estilos o formatos de producciones, tales como funciones en salas y espacios abiertos, varietés, talleres de formación, desfiles de inauguración, presentación de libros, foros en torno a alguna problemática sobre la actividad circense o sobre la perspectiva de género y dos galas de inicio y cierre. Cabe destacar la visión comunitaria del festival: todas las funciones y talleres fueron a la gorra y sus actividades se distribuyeron por toda la ciudad, tanto en barrios alejados, céntricos o localidades vecinas, buscando la accesibilidad para el público.

Por otro lado, la frase que se cita de mi escrito (“La agrupación tuvo que transitar por un arduo trabajo que implicó romper con muchas estructuras del sistema artístico, donde el lugar de arte legitimado lo ocupaba históricamente el teatro.”) es un análisis personal que se desprende del contexto de producción y circulación del arte en Córdoba, donde el circo históricamente fue denotado como arte menor. Esta afirmación se construye a partir de los trabajos de G. Frega y equipo (2005), donde investigaron la constitución del campo teatral cordobés (1900-1945). Aquí analizan cómo el teatro fundó un espacio de cruces e intercambios, donde concurren tres sectores de la sociedad: primero los que pertenecían a los sectores “altos”, constituidos por la dirigencia política y las “familias distinguidas”, que fundaron en 1891 el Teatro Nuevo (luego llamado Rivera Indarte y actual Teatro del Libertador San Martín) para que se puedan presentar los espectáculos artísticos de “jerarquía”, como los grandes conciertos, la ópera y la alta comedia. En segundo lugar, la población “media” que asistía al Teatro Progreso, donde las compañías españolas e italianas alternaban la representación de productos cultos con repertorio de sainetes, óperas y zarzuelas que responden al gusto dominante de la época. Y, en tercer lugar, se encontraba

el “pueblo bajo” que asistía al circo, mientras que los grupos periféricos de inmigrantes, obreros, pequeños comerciantes y vecinos barriales ampliaban el campo social del teatro mediante actividades filodramáticas que se llevaron a cabo en las instituciones gremiales. Por lo tanto, la circulación de la sociedad, era de una convergencia desigual, ya que el peso de la idiosincrasia cordobesa hacía prevalecer las pautas culturales de los agentes políticos y socialmente privilegiados. Estos sectores provenientes de las “altas” culturas, no se privaban de las manifestaciones populares: compartían el gusto medio por el género chico, pero no permitían que tengan programación en el Teatro Nuevo, se acercaban al circo para asistir a las representaciones de la gauchesca nacional, pero la cuestionaban y descalificaban como una expresión artística “menor” e indigna de ser incorporada a su cultura.

Este contexto explica, en parte, por qué en Córdoba el circo tuvo un desarrollo tardío de profesionalización. No cuenta en la actualidad con espacios formativos oficiales dentro del sistema educativo (universidad, terciarios, nivel medio e inicial) y por lo tanto adolece de estudios sistemáticos, así como un reconocimiento de sus aportes y efectos sociales. ¿Será que esta marca de pertenencia (demasiado) popular y de origen plebeyo no habilita al arte circense para su inclusión dentro de las fuentes de la cultura nacional?

La posibilidad de producir pensamiento académico alrededor de una disciplina que ha sido de poco interés para el ámbito académico da lugar, como afirma Ranciére (2017), a una poética del saber, que tiene como principio desandar la condición privilegiada que la retórica intelectual reclama para sí misma y así descubrir la igualdad poética del discurso, que quiere decir que los efectos de conocimientos son el producto de decisiones narrativas y expresivas que tienen lugar en la lengua y el pensamiento común, es decir, en un mismo plano compartido con aquellos cuyo discurso estudiamos. ¿Qué se está haciendo para conservar y visibilizar, desde los discursos académicos, nuestros objetos culturales?

En cuanto al devenir social del festival, Circo en Escena no solo tiene el objetivo de visibilizar el circo, sino que sobre todo busca formar redes, unirse para compartir el arte, transitar una experiencia en conjunto donde artistas y espectadores sean partícipes del festival. Es por eso que la agrupación de circo trabaja todo el año generando esas redes con las organizaciones barriales como San Vicente, la Biblioteca Popular Julio Cortázar, Espacio San Martín, Villa La Maternidad, Alberdi, Villa Libertador, como así también en localidades del interior de Córdoba. La agrupación está conformada por artistas de diferentes disciplinas, que van mutando año a año y que se juntan semana a semana para organizar un Festival Internacional donde la autogestión es clave, así lo analizan en su investigación Del Frari y Madera D’Addario,

Circo en Escena es equipo, es “la gorra” como símbolo, los lazos, el trabajo colaborativo, las redes, la unión, la fuerza y la energía puesta en una causa común que los une cada año. Circo en Escena como la excusa perfecta, que a través de los lenguajes del circo, convoca al encuentro de la comunidad con los deseos de reunirse y de celebrar el arte y teñir así todos los espacios de la ciudad con los colores del circo. Con filosofías claras y posturas firmes, el colectivo Circo en Escena se planta en plazas, salas, calles, barrios, localidades, etc. a través de su quehacer cultural para proponer otras formas de ver el mundo. Formas que tienen que ver con el arte, con el circo, con la cultura, con el encuentro entre las personas. (Del Frari y Madera D’ Addario 2020: 12)

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Remoto otro fragmento de tu texto: “¿Qué es lo específico del circo que sigue permaneciendo a pesar de los cruces experimentales entre las artes?” Quizás la práctica circense se tornó inespecífica, como señala la crítica Florencia Garramuño, o más aún, aquello que hace a la práctica circense nació inespecífica puesto que, desde su configuración como espacio artístico-escénico supuso el cruce con la danza, el laboratorio de curiosidades científicas, las ferias de *freaks*, la zoología como doma de animales y los discursos eugenésicos (recordemos los circos humanos y su pasado colonial: la esclavitud indígena y negra, sus marcaciones sexuales, trans e *intersex*). Todo ello hace a un tipo de práctica escénica que, en su origen ficcional (un origen como *arhje* es un mito fundacional) supone una zona de cruce inespecífica o, en todo caso, una forma circense en una zona de intersección de recursos formales y escénicos.

— *Jesica Orellana*: El arte del siglo XX se caracterizó por ser un trabajo de indagación sensible. Por lo tanto, las modificaciones dentro de los géneros son constantes. Un arte inserto en un contexto cultural atravesado por la transculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad, entendiendo al prefijo “trans” como la posibilidad de un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada donde confluyen identidades culturales diversas (Del Toro 2004; González 2019).

Y posiblemente, sea el modo de ser del circo desde siempre, siendo lo “trans” un género en sí mismo. Las artes circenses van variando y corriendo sus límites, mezclando habilidades reconocibles con una gama de expresiones más amplias, mediante la incorporación de narrativas, imágenes, metáforas y la decisión política de mostrar lo que antes se ocultaba. Es decir, no solo mostrar la espectacularidad de una acrobacia y el riesgo de la misma sino también exponer el error, el dolor del cuerpo, el relato, etc. Estas dinámicas de “renovación” a través de la experimentación con varios procedimientos como la teatralización del espectáculo, se logró profundizar también a partir de la creación de escuelas de circo lo

que implicó cambios en la forma de transmisión de conocimientos, cuyo acceso estaba reservado a las familias circenses. Por tanto, el circo adquirirá otra dimensión, ya que artistas procedentes de otros universos, traen consigo otras referencias y registros estéticos y así exponen nuevas preguntas y propuestas para hacer circo, donde se apunta a la creación plural, impura y singular.

En este sentido, Rancière afirma acerca de las nuevas manifestaciones artísticas que no se ajustan a los parámetros conceptuales conocidos, “estas nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a buscar superar en lo posible la distancia entre la teoría y la experiencia” (2016: 6).

Julieta Infantino en su investigación sobre el circo en Buenos Aires menciona cómo la denominación de un género ha sido territorio de disputa dentro de las formaciones culturales, que ha implicado apreciaciones diferentes sobre las posibilidades de renovación del género, o en términos teóricos, a la manipulación de las brechas intertextuales (Infantino 2013).

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Si el circo criollo como paradigma del circo tradicional hunde sus raíces en un modelo de producción familiar en su carácter nómada y transhumante, esto es, el circo como estructura de familia nómada y gitana. Quizás el nuevo circo supone una reconfiguración de la estructura familiar, un modo de arte escénico y una política estética más allá de la configuración edípica y en cortocircuito con la norma patriarcal. ¿Existe acaso un circo tradicional cuya dueña sea una mujer, una trans, una lesbiana? Y esa es, justamente, una herencia y un legado que sobrevive como tarea pendiente, la redistribución de roles constrictivos de género y la corrosión de los mismos. Es decir, ¿qué otro reparto de lo sensible generizado, de los espacios, tiempos, voces y hablas de lo femenino (y agrego la feminización como proceso no esencializante) son posibles en el nuevo circo, en circo en escena? Por ejemplo, en los hermanos da Vinci, basta ver la imagen de presentación en donde solo un personaje femenino está ligada a la ternura (cuelga con un oso de peluche).

— *Jesica Orellana*: En Argentina se inicia el proceso de democratización de los saberes circenses con la creación de la primera escuela de circo de los hermanos Videla, que deciden en 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses, inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en Argentina, siendo además pioneros en Sudamérica. En 1991 la escuela comienza a tomar mayor fuerza cuando se une con la historiadora Beatriz Seibel, adquiriendo el formato de Escuela Integral de Circo (Infantino 2016). Este cambio se lo menciono ya que implicó para la época un fuerte desafío a las tradiciones.

La investigadora Beatriz Seibel, con la publicación del libro “Rosita del Plata”, destaca la desigualdad y escasez con la que se han estudiado las bibliografías de las mujeres de circo:

Rosita es también una excepción, ya que no se recuerdan nombres de mujeres entre las grandes figuras circenses, que no han tenido la fortuna de ser recordada como sus colegas varones, a pesar de que sus historias son apasionantes y valerosas. En el mejor de los casos se evocan como “La mujer de” sin apreciar su importancia y trascendencia (Seibel 2013).

Como fue mencionado anteriormente, en el capítulo IV de la tesis, analizó el lugar de las mujeres artistas dentro de la cultura y ahí pudimos tomar consciencia de la compleja dinámica de marginalidades por las que tuvieron y siguen atravesando las mismas a lo largo de la historia. En una sociedad estructurada por la diferencia sexual, las artistas tuvieron condiciones desfavorables dentro del mundo del arte, ya que su hacer fue omitido, menospreciado, ignorado y prohibido. A la mujer, históricamente, le fue negado el espacio para la representación hasta el siglo XVI con la Comedia del Arte, que era una obrera de la escena más que una artista.

En los años 80, recién comienza consolidarse la figura de la payasa en el mundo de la comicidad debido a que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas. Y comediantes de televisión y teatro antes que payasas. Esto apunta a la especificidad y singularidad de la problemática de género en las artes escénicas circenses y más específicamente en el arte de la payasería (Caminha 2014).

El arte manifiesta cómo se construye una determinada idea de mujer a lo largo del tiempo, marcando ideales de belleza y comportamiento. Por lo tanto, la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo: “Para salir de la posición de objeto de la risa para ser sujeta, activa, creadora y productiva; para avanzar de la sonrisa tímida e irónica hasta la carcajada total alegremente incorporada y vehiculada a través del cuerpo cómico” (Caminha 2014: 5). Y es que la historia del arte, afirma Pollock (2013), vista desde un mundo patriarcal, es decir, en el mundo hecho por varones y para varones, incluso la creatividad, que es una práctica liberadora, es ejecutada por varones y para los varones.

Retomando a Circo en Escena, fue recién en la edición XII del Festival (año 2018) donde se vio por primera vez a artistas mujeres presentando las galas. La gala de inicio fue conducida

por las artistas Telma Katarato y Juliana Chávez de Córdoba, que eran dos burras siamesas, y en la gala de cierre por Agustina Castro (Marilyn Manbou) de Buenos Aires. Las tres artistas exploraron la diversidad, jugando con las condiciones de género y las posiciones generizadas, para visibilizar el empoderamiento de la mujer, la utilización de un lenguaje no binario y producir así una comicidad de payasa, alejada del modelo hegemónico de masculinidad. A propósito, afirma Telma Katarato:

Este año la propuesta fue, que tanto la imagen gráfica que es una burra siamesa y las presentadoras que seamos mujeres. La idea fue buscar nuestro espacio no solo como gestoras sino como hacedoras. Nos pasó muchas veces de querer ser presentadoras y que ninguna quiera encarar ese lugar o tal vez no se le daba el lugar. (Katarato 2018).

Este cambio que se realiza en el Festival de Circo en Escena, es el momento en que la agrupación organizadora comienza a apropiarse o al menos buscar reconocer una perspectiva de género feminista, a generar foros para hablar de la problemática y la realidad del circo. Escuchar las voces de las artistas para poder transformar los hábitos dominantes, comenzar por desprender todo lo impuesto, aceptar la posibilidad de desplazarse a otros territorios y deconstruir el discurso del poder hegemónico, deseando performar otros modelos de sociedades y de relaciones. Las acciones concretas que se llevan a cabo en la actualidad dentro de la Agrupación de Circo en Escena parten de buscar asesoramiento constante sobre perspectiva de género que ayude a tomar decisiones y pensar el circo que queremos, un circo diverso, horizontal y abierto, donde los roles sean ocupados por quienes lo deseen.

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Volviendo a la hipótesis de trabajo: el modelo de arte circense muta en su tecnicidad y convenciones artísticas en dirección a un modelo que escenifica el cuerpo, la palabra poética en torno a la fragilidad de lo humano. Como sucede en la obra-escena *Demoler*. Quizás lo que sucede, y esto se vincula con una lectura feminista y en clave de posiciones generizadas y sexuadas, con una mutación artística que tiende hacia la experimentación de una estética de lo precario y desde la vulnerabilidad corporal: “proyectar la fragilidad de lo humano en la comunicación del dolor”, “la escena expone la fragilidad de lo viviente, la precariedad del cuerpo del acróbata que se encuentra día a día con su mortalidad”.

— *Jesica Orellana*: A fines del siglo XX y principios del XXI, surge la corriente denominada “circo contemporáneo” que tiene la particularidad de traicionar el horizonte de expectativas de los espectadores que fueron a ver un espectáculo de circo. Esto se debe a que en las

obras de circo contemporáneo se fuerzan los códigos de representación de dicho arte casi hasta desdibujarlos. Son obras que se corren del eje del riesgo por el solo hecho de buscar asombro, que juegan con la tensión entre lo controlable y lo no-controlable del arte circense. El error y el accidente son parte constitutiva de la escena. El shock de lo performático radica en la irrupción de algo incontrolable e imprevisible, de lo obscuro, lo que no se puede, no se quiere o no se soporta ver.

En la actualidad, se observan cada vez más obras o escenas circenses que no están al servicio de la ilusión, sino que incorporan a sus dramaturgias el armado de las estructuras de acrobacia como parte del relato, en un tiempo real, donde lo cotidiano forma parte de la escena. Se observan malabaristas que no controlan sus elementos, el testimonio como eje de la acrobacia, la no presentación de un personaje sino, como afirma Lehmann (2013), el cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino como un cuerpo que se rehúsa a servir de significante, como una forma de imperar sobre el sentido y sobre el mundo.

Dentro de mi trabajo de tesis doctoral, se analiza la poética del circo en Córdoba, y para ello se seleccionaron algunas obras y trabajos representativos que ayudan a esclarecer algunas categorías como es el caso del teatro contemporáneo. A modo de ejemplo, citaremos la escena “Instale” de la artista Mar Nepote (Córdoba 2021), que ingresa al acontecimiento con su trapecio abrazado al cuerpo y juega a pendular, buscando el equilibrio e implementando el objeto como si fuera parte de su cuerpo. Pone en práctica la voz cantada y hablada, mientras se va instalando como si el trapecio y ella fueran lo mismo, en un tiempo real que no busca ser efectista sino simplemente lo deja transcurrir, invitando a una nueva forma de percibir como espectadores una escena circense. La mayor parte del tiempo la escena es instalar e instalarse, los últimos minutos ejecuta las figuras tradicionales de trapecio, con otras experimentales que buscan inanimar el cuerpo y metamorfosear en objeto.

Finalmente, el arte contemporáneo provoca un principio de conmoción, en términos de Danan (2010), que origina un temblor en los cimientos del circo y modifica nuestra percepción. La situación se torna más importante que la proeza y se metaforiza hasta el infinito sirviéndose de la abstracción, una dramaturgia y coreografía basada en la resignificación de influencias anteriores. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y, como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos. (Scattolini 2019).

Referencias bibliográficas

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Caminha, M. L. (2014). Payasas. Dossiers Feministes.
- Danan, J. (2012). ¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos. México: Paso de Gato.
- Del Frari Malena; Madera D' Addario, Zoe. (2020). *Circo en Escena: gestión cultural*. Buenos Aires: UNSAM.
- Fernando, D. T. (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez Medialidad Cuerpo* . Madrid: Iberoamericana.
- Frega G., Brizuela M., Yukelson. (2004). El teatro de Córdoba (1900-1930). *Revista Picadero*, Instituto Nacional del Teatro.
- Gofre, G. (11 de Agosto de 2015). Circo en Escena . (J. Echenique, Entrevistador)
- González, S. (2019). *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad De Filosofía Y Humanidades. Doctorado en Letras.
- Han, B.-C. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder Editorial S. L.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Editorial Inteatro.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso del Gato.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Ranciére, J. (2016). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Scattolini, A. (2019). *Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad*. Buenos Aires: Congreso Tendencias Escénicas.
- Seibel, B. (2013). *Rosita De La Plata. Vida De Circo. Una estrella argentina en el mundo*. Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.