



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 22 - Instituto Nacional del Teatro - ABRIL 2012



EL CAMINO HACIA EL NUEVO CIRCO

ÍNDICE

- 1** p/ 4 El circo de ayer a hoy
por Beatriz Seibel
- 2** p/ 8 Familia de circo
por Isabel Croce
- 3** p/ 12 Circo de Moscú
Una atracción que marcó a generaciones
Por Carlos Pacheco
- 4** p/ 16 El arte circense en Buenos Aires
desde la post dictadura hasta la actualidad
por Julieta Infantino
- 5** p/ 24 Una actividad que está en “ebullición”
por Carlos Pacheco
- 6** p/ 30 Gerardo Hochman
El circo es la hazaña humana
por Edith Scher
- 7** p/ 35 Todo el mundo juega
aquí en el circo beat
por David Jacobs
- 8** p/ 40 En busca de la transformación personal y social
por Martín Pino Moreno
- 9** p/ 45 El Cirque du Soleil.
Cuando el trabajar sin red no es una metáfora
por Pablo Sánchez
- 10** p/ 49 Las superproducciones del Cirque du Soleil
por Pablo Gorlero
- 11** p/ 52 Múltiples variantes de un arte mayor
por Alejandro Cruz
- 12** p/ 59 Johann Le Guillerm:
el enigma de un creador único
por Alejandro Cruz

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Lic. Amado Boudou

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Guillermo Parodi

Secretaría General: Marcelo Padelín

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Teresa Jackiw (Centro), María D'Agostino (Centro-

Litoral), Marcelo Padelín (Noreste),

José Ramayo (Noroste), Ariel Sampaollesi (Nuevo Cuyo),

Alfredo Gómez (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Carlos Leyes, Ariel Molina

AÑO V – Nº 22 / ABRIL 2012

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Guillermo Parodi

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Holfeltz

Corrección

Elena del Yerro

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Fotografía:

Magdalena Viggiani - DAEFA

Festival Polo Circo - Familia Videla

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Alejandro Cruz, Isabel Croce, Pablo Gorlero,

Julieta Infantino, Martín Pino Moreno,

Pablo Sánchez, Beatriz Seibel, Edith Scher.

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Cuatro Colores S.A.

Santa Elena 944

(CP C1278ACN)

Tel. 4301-8044/1479

El contenido de las notas firmadas es exclusiva
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,
sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite

El Nuevo Circo está imponiéndose con fuerza entre las nuevas generaciones de creadores. También los viejos y nuevos espectadores que convoca encuentran interés en sus formas renovadas. Cuadernos de Picadero busca en este número hacer un repaso por la tradición histórica del circo en la Argentina y dar cuenta de las novedades que, año a año, van apareciendo tanto en el país como en el extranjero.

El circo de ayer a hoy

por BEATRIZ SEIBEL

El circo es una especialización teatral derivada de los rituales, que puede rastrearse desde los tiempos más remotos en los cinco continentes. Es un arte que ha conservado a través de los siglos el espacio circular y la comunicación directa con los espectadores.

En África, los antiguos egipcios dibujaban en las grutas malabaristas con tres pelotas y las destrezas de los equilibristas y acróbatas. En América, en las cerámicas mayas se representaban los contorsionistas, y en los dibujos precolombinos se encontraban entre distintas acrobacias las pruebas de antipodismo y el baile de zancos; en México y Guatemala hoy continúan antiguos ritos acrobáticos como los Voladores. Entre los onas de Tierra del Fuego, la antropóloga Anne Chapman llama "payasos" a personajes cómicos del ritual como Halaháches, grotesco panzón de máscara blanca y cuernos de arcos, el único que puede desafiar a la diosa más temida y burlarse de ella.

En Oriente, hace 3.000 años, los malabaristas y acróbatas viajan juntos en grupos; en China el arte acrobático tiene una historia de más de 2.000 años.

En Europa, una rica documentación muestra el desarrollo de diferentes modalidades acrobáticas entre griegos y romanos. Los payasos improvisadores llamados *fliacas* en Grecia, visten camisa y pantalón blanco y usan máscaras. En Roma el *mimus albus*, vestido de blanco, es el sabio, y el *mimus centunculus*, con traje de parches multicolores, el tonto; estos personajes continúan en la Comedia del Arte.

Los artistas trashumantes también existen desde las más lejanas épocas; danzarines, acróbatas, cómicos y trovadores, hacen gala de su arte en las ferias y en las cortes, ante campesinos y príncipes. Transmiten de una generación a otra sus técnicas y los secretos de su arte.

A mediados del siglo XVI en Italia, los artistas se unen y forman compañías profesionales que hacen comedias "improvisadas" sobre un guión; crean un nuevo género basado en su

destreza mímica, vocal y acrobática, con máscaras y trajes con personajes fijos. Es la Comedia del Arte. Entre las principales máscaras están dos criados, Arlequín, con su traje de parches de colores, el tonto burlado y apaleado, y Pulcinella o Pedrolino o Polichinela, con su traje blanco, el pícaro, el inteligente. En el juego de los payasos los papeles de pícaro y bobo se intercambian y el burlador es burlado. Las giras llevan su influencia por toda Europa y el Pulcinella es Pierrot en Francia, Petruschka en Rusia, Punch en Inglaterra. En España, en las compañías de "cómicos de la legua" del Siglo de Oro, el rol del "gracioso", a veces llamado Arlequín, es otra variante que llega a América.

Entre los artistas circenses, las antiguas familias constituyen la nobleza y una aristocracia indiscutida. Como los Chiarini, la mayor dinastía italiana del circo, que aparece por primera vez en Francia en 1580, en la Feria de Saint Laurent con equilibristas de cuerda y marionetistas, y en 1830 actúa en la Argentina. En la actualidad los artistas siguen ostentando con orgullo sus linajes y el pertenecer a una tercera, cuarta o quinta generación circense es un respetado título.

EL CIRCO MODERNO: LONDRES 1770

El inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, 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 y exhibe a los jinetes en pruebas ecuestres junto a equilibristas y acróbatas, completando el espectáculo con *clowns*, que también presentan pantomimas. En Londres se pone de moda un género heredado de la Comedia del Arte, la Arlequinada. Astley pasa de la pista al aire libre al anfiteatro bajo techo, y en Estados Unidos surge la idea de usar carpas de lona, que se montan y desmontan fácilmente para hacer giras y recorrer grandes distancias. Esta modalidad tiene gran éxito, aunque continúan los anfiteatros, establecimientos permanentes.

LLEGAN LOS VOLATINEROS

A partir de 1757 llegan a la Argentina los volatineros españoles. Son los que “vuelan”, realizando saltos y acrobacias sobre un alambre o cuerda tendida en el aire. Agregan la actuación del “gracioso”, a veces llamado Arlequín, que mezcla acrobacia y comicidad, y suman otras pruebas, muñecos, banda de música, y canciones, bailes o pantomimas para el final. En las primeras décadas del siglo XIX, vienen de gira grandes compañías de circo, y traen pantomimas que incluyen Arlequinadas heredadas de la Comedia del Arte. El travestismo ya se muestra en 1841 en Buenos Aires: el payaso William Brown hace un número en zancos disfrazado de mujer con un niño en brazos, bailando la “pieza inglesa”, un tema de moda en la época.

Los volatines criollos forman sus propias compañías desde 1835 y en 1842 comienzan a presentar obras en las funciones circenses junto a las pruebas. En 1860 comienza sus actividades el Circo Flor América de Sebastián Suárez, que actúa como payaso; su familia da origen a una dinastía circense, los Rivero, cuya actuación se extiende más de un siglo. En 1862, los hermanos Luis y Gabriel Anselmi inician su circo y son otra ilustre familia de artistas criollos. En 1869 llega al país el artista circense italiano Pablo Raffetto, quien hace largas giras con la compañía familiar y tiene destacada trayectoria en el circo criollo.

En 1875 José Podestá (1858-1937), se inicia profesionalmente como trapeicista; los nueve hermanos Podestá nacen entre Montevideo y Buenos Aires, hijos de genoveses inmigrantes, y tendrán importante rol en el circo y el teatro.

En 1878 la compañía ecuestre del inglés Henry Cottrelly se presenta en Buenos Aires, y contrata a las hermanitas Rosalía y Dolinda Robba –Rosita y Dolinda de la Plata–, de 9 y 8 años, que se inician trabajando en la pantomima **Cendrillon** (Cenicienta). Las lleva a Europa donde se consagran como *écuyères* –acróbatas y bailarinas a caballo–, aunque según la tradición circense, practican además diversas destrezas como alambre, cuerda, trapecio, danza.

• Afiche del Circo Podestá-Scotti.

LOS PAYASOS Y EL JUAN MOREIRA

Después de 1870 se diferencian en el circo los roles de Clown y Tony o Augusto, los herederos de Polichinela y Arlequín; el rico y el pobre, el sabio y el tonto. El Clown con su elegante vestuario blanco contrasta con el Tony o Augusto, con su traje demasiado grande o demasiado pequeño, y el maquillaje se usa en lugar de la máscara.

En 1884 se encuentran en la misma pista en Buenos Aires el *clown* criollo José Podestá (Pepino 88) y el *clown* inglés Frank Brown, dos famosos payasos nacidos en 1858, uno en Montevideo, Uruguay, y otro en Brighton, Inglaterra.

Y allí se estrena la pantomima **Juan Moreira**, con José Podestá en el protagonista dramático, quien escribe una versión en drama gauchesco, estrenada en 1886. El gran suceso del **Juan Moreira** da origen a un espectáculo original, el circo criollo, con una primera parte de pruebas y payasos, y una segunda



• José Podestá como Pepino 88.

parte con una obra de teatro. El drama gauchesco, basado en un suceso histórico reciente, pasa a ser un símbolo, el mito del hombre que lucha contra la injusticia. Pronto la mayoría de los circos adoptan esta modalidad, incorporando toda clase de obras de autores locales, dramas, comedias, sainetes, y llevan este teatro nacional en gira por todo el país.

Desde que en 1900 la familia Podestá deja las carpas y se instala en salas, presentando solo obras teatrales, se multiplican las compañías de actores nacionales, convocan autores, y el público los acompaña con fervor; esto origina el florecimiento del teatro argentino en el siglo XX.

LAS NOVEDADES TECNOLÓGICAS EN EL CIRCO

En 1850 se inventa un aparato llamado trapezio; en 1897 en Bahía Blanca el Circo Holmer presenta en su carpa una gran pantomima acuática en un lago de 100.000 litros de agua, que se llena en dos minutos gracias al nuevo invento de la electricidad, con artistas que navegan en barcas y botes de vapor, gansos naturales y caimanes artificiales. Esto no ha cesado hasta hoy; continuamente se inventan nuevos aparatos e instalaciones que permiten a los artistas realizar imaginativos y sorprendentes actos.

LAS VANGUARDIAS TEATRALES EUROPEAS Y EL CIRCO

Desde fines del siglo XIX, el circo es valorado especialmente por las vanguardias que rechazan el modelo romántico, realista y naturalista, y utilizan formas populares para renovar la escena. Numerosos artistas, de Meyerhold a Brecht, de Eisenstein a Copeau, convocan conjuntamente a las formas llamadas menores como el circo, y a los modelos de teatro oriental. Eisenstein, apasionado por el circo, lo iguala al kabuki, ambos diferentes del teatro occidental, porque el sonido, el movimiento, el espacio, la voz, son tratados como elementos de la misma significación y jerarquía. El circo influye la concepción global de los espectáculos teatrales, con la estructura en montaje libre de fragmentos. El juego de los payasos aparece en el lenguaje, o en la manipulación demencial de objetos, imagen grotesca de un mundo trastocado. Opuesto al realismo por su traje, su maquillaje, su gestualidad y su discurso, sin decorados, con objetos extravagantes, el payaso despierta pasión en el teatro.

EL CIRCO ARGENTINO EN EL SIGLO XX

En 1910, para el Centenario de la Revolución del 25 de Mayo, el intendente de Buenos Aires destina un subsidio para levantar un circo gigante en Florida y Córdoba, donde el payaso inglés Frank Brown con su compañía haría funciones gratuitas. Pero un grupo de jóvenes de clase alta incendia las instalaciones la noche del 4 de mayo. El diario *La Prensa* titula la noticia: "Caso de Justicia popular. Incendio de la carpa de Frank Brown". Dice que se atribuye esa obra a la juventud universitaria, indignada por la construcción, impropia en el corazón de la zona aristocrática de una gran capital. Brown, que había ido a traer artistas de Europa, sufre un serio daño económico, pero quiere respetar los compromisos; organiza una gira por Argentina y Brasil para cumplir los contratos y pagar el regreso a Europa, como había convenido. El problema era en la calle Florida, porque otros circos en los barrios no tienen inconvenientes.

Frank Brown sigue actuando con su compañía en salas estables y en carpas, y hace giras; en 1917 inaugura el nuevo Hippodrome, construido en Carlos Pellegrini y Corrientes, donde trabaja con Rosita de la Plata hasta su retiro en 1924.

LOS CAMBIOS EN EL ESPECTÁCULO

Después de 1900, en Buenos Aires los circos van perdiendo espectadores por el auge del teatro y la competencia del cine, y en su mayoría prefieren trabajar en las giras por provincias.

En la década de 1940/50 hay 40 circos criollos con 2ª parte de teatro y 10 circos más de 1ª parte, que se presentan en gira del norte al sur, desde Salta a Chubut.

Al promediar la década de 1960, se producen otros cambios: la difusión masiva de la televisión provoca dificultades crecientes para el circo criollo, y muchos dejan la 2ª parte de teatro o se retiran. Los costos de escenografía, vestuario, cantidad de artistas, hace antieconómica la actividad. La desaparición es gradual y en 2011 todavía subsisten algunos circos criollos en el norte del país.

EL CIRCO HOY

La cultura de la imagen que se impone en el siglo XXI ha favorecido al arte circense, que goza de un nuevo auge.

El nomadismo sigue vigente. Se calcula que en Argentina hay unas 70 compañías de circo en gira por las provincias, que solo se acercan a Buenos Aires en julio, en las vacaciones de invierno, y van a las zonas turísticas en el verano. Allí también actúan los artistas jóvenes que son itinerantes como sus ancestros, y muchos se trasladan a trabajar en el verano europeo, para regresar después al país.

Desde que se funda la Escuela de Circo de Moscú en 1927, se extienden en Occidente los nuevos modos de transmisión de los saberes ancestrales. Antes solo era posible aprender el arte circense de padres a hijos, o siguiendo a un maestro en sus giras. Hoy las innumerables escuelas en Europa y en América despiertan gran interés en los jóvenes. Luego producen sus propios espectáculos que presentan en los teatros, las carpas, la calle, los eventos y las fiestas más diversas, o se contratan en circos de todo el mundo, con su arte sin fronteras.

En Argentina hay numerosas escuelas de circo, cursos universitarios, talleres de acrobacia, malabares, trapezio, cuerda, tela, *clown*, entre otros.

Y también hay grupos como el Circo Social del Sur, que realiza actividades en las Villas 21-24 y Ciudad Oculta, utilizando el arte circense como estrategia educativa y lúdica para niños y jóvenes, generando espacios comunitarios de pertenencia, aprendizaje y participación.

Por otra parte, las técnicas circenses invaden los escenarios y se presentan incorporadas a la acción de obras teatrales, danza, ópera, recitales de música.

En 2011, el Cirque du Soleil fundado en 1984 en Montreal, Canadá, presenta 22 espectáculos por todo el mundo; tiene

5.000 empleados en 50 países, de los cuales 1.300 son artistas. En la era de la globalización, esta expansión empresarial es una novedad en la historia del circo. Pero más allá del uso de la tecnología, cuyas innovaciones siempre fueron utilizadas, y los despliegues de producción, puesta en escena, coreografía, efectos lumínicos y musicales, la base del espectáculo siguen siendo los eximios artistas que exponen sus destrezas, sus emociones y su creatividad ante un público admirado.

Ese arte del movimiento, la voz y la música que viene de los rituales, que contraponen lo dramático y lo cómico, esa síntesis de la vida humana, sigue presente y vigente.

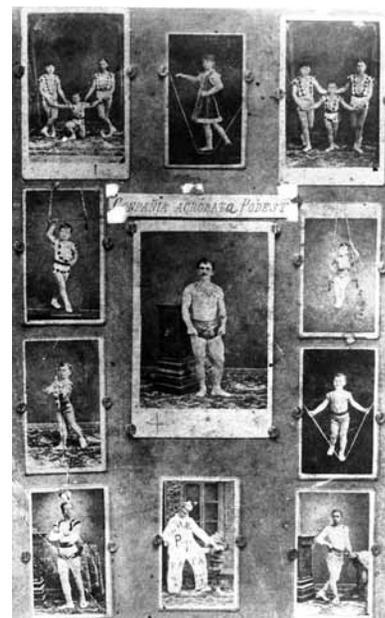
FESTIVALES Y FEDERACIONES

Los Festivales y Encuentros se han multiplicado en todo el mundo, y desde los más conocidos como el Festival Internacional de Circo de Montecarlo fundado en 1974 en Mónaco, y el Festival Mundial de Circo del Mañana creado en 1977 en París, se producen numerosos eventos donde compiten o fraternizan profesionales y jóvenes artistas en incontables países.

En Argentina, en 2011 se realiza la 15ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, el III Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, el 1er Festival de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros "Risa de Elefante, un festival con memoria", el I Festival de Circo Abierto organizado por 500 artistas jóvenes que además trabajan en un proyecto de ley para el circo, entre otros.

La Federación Mundial de Circo creada en 2008 para preservar y promover las artes circenses —Presidenta Honoraria la Princesa Estefanía de Mónaco—, ha implantado desde 2010 la celebración del Día Mundial del Circo el tercer sábado de abril de cada año, para destacar su rol como parte del patrimonio cultural compartido en diferentes naciones y continentes. En Argentina el Día del Circo se festeja el 6 de octubre, fecha de nacimiento de José Podestá.

Las publicaciones son hoy también numerosas y variadas en diversos países, en formato digital y en formato papel, donde se multiplican las informaciones, noticias, fotos, del ámbito circense. En el buscador Google de Internet hay más de 47 millones de entradas para "circo".



• *Compañía Acrobática Podestá-Scotti.*

Familia de circo

por ISABEL CROCE

Hablar de circo criollo en nuestro país es hablar de Jorge y Oscar Videla, más conocidos como Los Hermanos Videla, payasos de raza, dueños de circo por décadas. Varias generaciones circenses lo atestiguan. La charla con uno de ellos revela particularidades de un oficio eterno.

Enrique García Velloso recuerda con emoción el circo criollo. En 1925, cuando José Podestá festejó un aniversario con el teatro, dijo: “A pesar de los teatros suntuosos, yo vuelvo con ternura infinita mis ojos hacia el circo criollo, que fue la cuna gloriosa, donde nació para triunfar la dramática rioplatense”.

Recordemos que el circo criollo (el de pista y escenario), creación argentino-uruguaya está relacionado íntimamente con nuestra identidad latinoamericana, por ser el que trata de diferenciarse del europeo. Yendo a la mecánica de su estructura, sus dos partes resumen tanto la historia del circo como la de los inicios del teatro nacional. La primera parte se desarrolla en el picadero y está ligada a lo malabar y la segunda a lo dramático, desde las arqueológicas representaciones del **Juan Moreira** de Eduardo Gutiérrez.

Las definiciones de Circo Criollo nos encaminan a un nombre que como los Rivero, los Stevanovich, Los Palma, Los Anselmi, los Gómez, está indisolublemente ligados a esta profesión de artistas, nos referimos a los Hermanos Videla.

“Somos la tercera generación de una familia circense”, dice con orgullo Jorge Videla, uno de los famosos hermanos cirqueros y alguna vez el actor de **Juan Moreira** o en otras, de su hijo Cachorro. Lo asegura en su propia Escuela de Circo, viejo sueño convertido en realidad desde 1980.

“Los Videla Correa Salinas eran de una antigua tradición mendocina y se asocian a militares, chasquis de San Martín. El bisabuelo tenía un taller metalúrgico que proveía de carros y armas al Ejército. Pero por el comienzo de siglo, dos de los hijos se retobaron, se metieron en un circo, pero solo uno de ellos continuó allí, Luis. “Parece que el viejo era duro...” Eso

dice Jorge, quizás pensando en ese Videla de 14 años, Simón Luis, que sería luego conocido como el Tony Panchito e iniciaría una dinastía prolongada con sus muchos hijos. Formaría parte del circo de Raffetto y de los Podestá.

Toda esta charla se desarrolla en una vieja casona de la calle Chile, la actual Escuela de los Hermanos Videla, con un apretado hall de entrada (nadie imagina la amplitud del fondo), donde nos recibe Naty, esposa de Julio. También ella, actriz y acróbata de ley, de familia cirquera mejicana. Con los años, preocupada por hijos, esposo y alumnos de la escuela de circo. Vaya a saber cuántas piruetas ha dado en su recorrido, más allá de las de la vida cotidiana. Ahora, entre mate y mate, la espera ese enorme espacio que se ilumina al fondo, con trapecios, colchonetas, columpios, donde se entrenan alumnos, algunos ex concurrentes ya ubicados profesionalmente, o los nuevos, que decidieron aprender la ciencia de los malabares o las contorsiones, para luego pasar al trapecio fijo, la cuerda indiana o al lujo del trapecio “a vuelo”, como lo llaman, que los lleva casi hasta el cielo, techado, pero cercano.

“Estas eran dos canchas de Papi Football. Antes estábamos a la vuelta y después alquilamos aquí”, cuenta Julio. Mira los paredones con dibujos, carteles, con mucho rojo, fucsia, amarillo, azul y la presencia de varias bicicletas. Parece que es el modo de transporte preferido por el alumnado. “Tenemos la escuela desde 1980 y no está subsidiada” recalca.

PEPINO 88, FRANK BROWN, RAFFETTO Y ROSITA DEL PLATA

Nadie pensaba en los subsidios en las épocas heroicas, esas en que Rosita del Plata, la pequeña florista del Circo Arena de los Podestá era llevada a Europa como *ecuyère* del Covent Garden para volver luego a Buenos Aires y casarse con Antonio Podestá (el hermano de Pepino 88).

Eran los tiempos en que el escritor Eduardo Gutiérrez combinaba la realización de la pantomima de su **Juan Moreira** con un payaso uruguayo recomendado, José Podestá, ya conocido como Pepino 88, que actuaba en el circo de Cevallos entre Moreno y Belgrano, el circo de Raffetto... Faltaban 12 años para que el siglo XX terminara. Podestá, en la ciudad de Chivilcoy le ponía diálogos a la mímica pedida y don Domingo Baraldo, otro pariente de la familia Videla, alambriero de nota, según nos cuenta Julio, "iba a conocer a Frank Brown, que trabajaba en su circo y con el que Rosita tuvo un flechazo para toda la vida. Brown era un famoso payaso inglés y tuvo que afrontar un escandaloso divorcio que distanció a familias circenses". Pero, pensamos, consolidó el amor definitivo que finalizó solo con la muerte de Brown, llorado por Rosita, convertida ya en su viuda.

EL TEATRO NACE DEL CIRCO

Ahora estamos en una de las pequeñas dependencias de la escuela, con algunos de los recuerdos del circo en forma de carpetas y álbumes de fotos y recortes.

—Se habla de una bohemia circense con vida nómada en carromato...

—En general no se iba en carromato. Es un mito. La gente de circo alquilaba en hoteles o piezas en casas de familia, cerca de donde se representaba. Como los circos con animales... la mayoría de las compañías no los tenía hasta después de los años 20. En el circo criollo se hacía una primera parte de números de malabares y podía haber tres finales: uno podía ser el "charivari", un festejo al público de artistas generalmente con malabares y payasos. Otro el "baile final" y un tercero, la "pantomima" con elementos de la Comedia dell'Arte. Por ejemplo **Juan Moreira**. Nosotros hacíamos **Pido luz para mis ojos** de Héctor Bates, **Los cardales** de Vaccareza, **El cura gaucho**, sobre el cura Brochero, **Pontezuela, el forastero, que llegó**



• Videla caracterizado como su personaje.

CARPAS TEATRALES

Desde 1957 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, dispuso permisos en lugares públicos para carpas teatrales: en Plaza Irlanda, Belgrano, pero, particularmente, el de Plaza Miserere, donde se instala en 1958, el Circo Teatro Arena de Francisco Petrone. Con singular éxito se dieron muchas obras como **Una libra de carne** de Agustín Cuzzani, con Chela Ruiz, **La zorra y la uvas** con Fernando Vegal. Petrone mismo hizo **Un guapo del 900** y **La leyenda de Juan Moreira** de Rodolfo Kush, en una puesta de gran despliegue, tanto por los espacios utilizados, como por el uso de caballos en escena. Títulos como **Las de Barranco** y **Un guapo del 900** con Petrone, Perla Santalla, Rodolfo Salerno, Atilio Marinelli y una jovencísima Claudia Lapacó, junto con **Las aventuras de Joe Bazooka** y el debut de un tal Alberto Olmedo, fueron hallazgos de este Circo Teatro Arena de Plaza Miserere, cuyo encargado era don Pedro, compadre de Julio Videla.



• Oscar y Jorge Videla.



• La escuela de circo de los hermanos Videla.

TÍTULOS DE UN CIRQUERO DE LEY

Julio Videla cuenta que enseña una materia, Destreza y Malabarismo para Actores, en la Carrera de Artes del Teatro (IUNA) desde 1997. También muestra el diploma de agradecimiento que le otorgó el Ministerio de Cultura de Venezuela, y el de Profesor Emérito de la Facultad de Psicología de la Universidad del Salvador que, según nos dice con orgullo Julio Videla es el único título de ese carácter que una persona de circo ha recibido.

una tarde de Juan Carlos Chiappe, **El boyerito de la cara sucia**... Teníamos hasta 30 obras diferentes que formaban el repertorio. Ya no se hace teatro en los circos, porque todo se ha encarecido, la utilería, el vestuario. Todavía me acuerdo cuando Baraldo, que también fue director de pista, hablaba con el abuelo de "caminar pisando rosas", que una nena con su canastita iba tirando por la pista. Era una época donde se valoraba mucho al artista, especialmente lo hacia el público.

Y esta es una queja reiterativa de Julio Videla que denuncia una realidad. "No se valora a los verdaderos actores de circo, que tenían técnicas de actuación y formación acrobática, malabarista y relacionadas con la pantomima. Se oculta que algunos grandes actores fueron artistas de circo y el teatro moderno nace en realidad del circo". Pensamos entonces en grandes figuras como Luis Sandrini o Dringue Farías que, verdaderamente, tuvieron un origen circense.

Es interesante agregar como dato adicional, que uno de los gobernadores que mayor importancia dio al circo en nuestro país fue Juan Manuel de Rosas y que en su época era famoso el circo de José Chiarini, equivalente a los grandes circos como el Sarrasani, que era de origen alemán.

—Sabemos que se inició como acróbata y payaso, ¿cómo es eso de los tipos de payaso?

—Yo siempre miraba y quería hacer las rutinas de la familia, pero recién a los 4 años empecé como acróbata y luego payaso. El de "cara blanca" o sea el más inteligente. Porque siempre hay una pareja. Uno, del que la gente se ríe y el otro, el más serio, el que llaman "payaso triste". (Pensemos en la película

Balada triste de trompeta de Alex de la Iglesia y visualizamos la perfecta pareja de payasos con sus impresionantes chalupas). Me gustaban lo aéreo (soy piloto civil), los malabares y mi hermano Oscar se especializaba en verticales. Llegamos a hacer un trío de acrobacia con papá y mi hermano. Papá era acróbata y malabarista y lo conocían como el payaso Piolita, a Oscar, mi hermano, como Pacucito y a mí me decían de chico, Panceta, por lo gordito.

CIRCOS DE TV

—Dicen que la circense es una gran familia, cómo era el asunto de los sueldos?

—Sí, es verdad. Incluso el artista de circo, generalmente se casa con alguien de circo, hay un entendimiento, un espíritu. En cuanto a los sueldos, se cobraba a porcentaje. Con las compañías serias no había problemas. Existían los códigos y generalmente la ganancia era buena. Nosotros tuvimos carpa hasta el 65. Después se hizo poco rentable, salvo para los grandes circos y entramos a trabajar con otra gente o en televisión, que pagaba muy bien. Vino El circo de Marrone (Chee!!!), un verdadero profesional al que recuerda con afecto, El Club de Hijitus, programa de Canal 13 que se prolongó con **La carpa de Hijitus** y sus temporadas de verano.

Con esas palabras uno inmediatamente evoca a Biondi o a Balá lba pasando la época de carpa de arpillera o lona o la precaria iluminación que utilizara grasa como combustible.

En estos tiempos hay gente que tiene su escuela de circo como Martín Carella (hijo de Carlos) y gente con cultura de circo



• *El circo de Marrone.*

como Gallardou, o Mauricio Dayub. “Lo que me pregunto —dice Julio— es por qué ya no vienen circos extranjeros, como lo hacían hasta hace poco tiempo. Se extrañan el Tihany, el de Moscú”.

La Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla tiene alumnos y ex alumnos que trabajan no solo en Argentina y viven en Europa o Latinoamérica. Gastón Elie del Cirque de Soleil, Paula Paradiso, ahora en Francia, Roquecycle en Cataluña, Gabriel Bonini en Méjico y muchos otros. Algunos, cuando pasan por Buenos Aires, le hacen una visita a la escuela de los hermanos, así practican su rutina en la casa donde se formaron.

En cuanto a los sucesores Videla no se han hecho esperar. Desde Jorgelina, hija de Jorge, acróbata, especialista en hula hula, recién llegada de un crucero por el Mediterráneo, donde animó varios espectáculos; pasando por Arturo, hijo de Oscar, acróbata y cómico y Vanesa, especialista en malabares.

Y la nueva generación con el nieto de Jorge, Miguel Ángel, ahijado de Oscar, que como él se destaca en el equilibrio de las verticales junto con los más chicos. Si el siglo XXI vuelve a los viajes interestelares, la familia Videla estará pensando en abrir una sucursal de su Escuela de Circo Criollo en otra galaxia, alejada de la Tierra.

Circo de Moscú Una atracción que marcó a generaciones

por CARLOS PACHECO

Durante décadas, una de las atracciones más fuertes que mostraba Buenos Aires a nivel de espectáculos durante las vacaciones de invierno fue el Circo de Moscú, en el estadio Luna Park. Ellos hacían entre siete y nueve funciones semanales y a cada una ingresaban cerca de 9.000 espectadores: familias enteras asistían a esa especie de ritual que la Productora DAEFA se encargaba de armar año a año.

Nelly Skliar, una de las propietarias de DAEFA, guarda grandes recuerdos de aquella época. Y que van más allá de las cotidianas funciones. Seis meses antes de la llegada del circo viajaban a la Unión Soviética y recorrían distintas ciudades buscando a los artistas con los que armarían la programación de cada temporada y, luego de las presentaciones en Buenos Aires, seguían con el circo haciendo giras por distintas capitales de América del Sur. También realizaron algunas en carpas de artistas de circo argentinos en Rosario o Córdoba.

¿Por qué el Circo de Moscú comenzó a llegar a esta ciudad? Así lo cuenta Nelly Skliar:

“El primer presidente de DAEFA fue Saulo Benavente. Él además era vicepresidente del ITI (Instituto Internacional del Teatro). Lo invitaron a ir a Moscú para entrevistarse con la entonces ministra de Cultura y ella le preguntó qué le gustaría traer a la Argentina. Como Saulo provenía de una familia de cirqueros dijo que quería traer el circo. Y así fue como en 1966 trajimos el primer Circo de Moscú. En rigor de verdad, la denominación la puso una empresa de productores franceses. No existía el Circo de Moscú con ese nombre, era circo ruso. El gran problema fue que, una vez organizada la visita, descubrimos que había una dificultad. Para poder salir de la Unión Soviética, todos los habitantes de los países que estaban dentro de su órbita: Hungría, Checoslovaquia, tenían que poner la huella digital en la visa. Ellos se negaban a hacerlo porque consideraban que era algo



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Nelly Skliar

discriminatorio. La que nos ayudó a solucionar el problema fue la esposa del presidente Illia. Así descubrimos que la ley permitía una excepción. Invitados por un ente oficial las delegaciones de artistas, deportistas o científicos, podían ingresar al país sin tantas complicaciones. Así llegó el primer circo”.

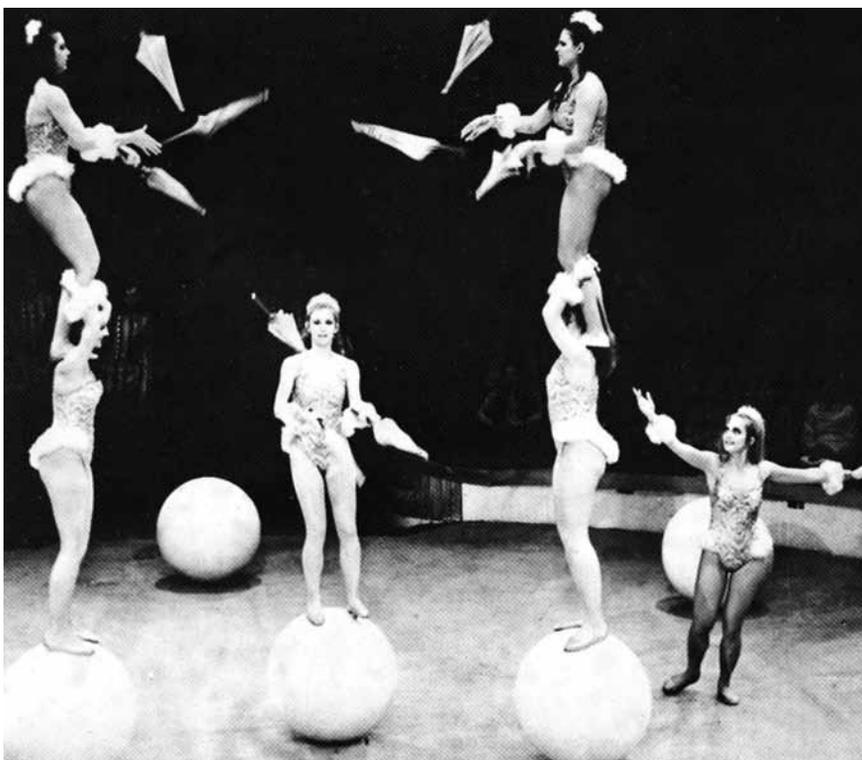
Si para Saulo Benavente la experiencia le posibilitaba volver un poco a su mundo infantil, todos los que lo acompañaron en esa aventura terminaron enamorándose del circo. “Hasta Tito Lectoure (dueño del Luna Park) —cuenta Skliar—. El comprobó que se trataba de una muestra de arte muy depurado. Recuerdo que en el primer circo el número que abría estaba integrado por osos adiestrados, de acuerdo a las teorías de Pavlov. En el picadero se habían instalado una serie de semáforos y ellos se detenían ante la luz roja y andaban cuando se encendía la verde. El público disfrutaba muchísimo estas expresiones. Y también ayudó mucho a la gente de circo de Buenos Aires. Recuerdo que ellos tenían como tradición reunirse los lunes en el bar Las Palmas, de Sarmiento y Paraná. Eran una comunidad realmente muy sacrificada, les costaba muchísimo sostener y



• Popov, célebre payaso ruso.

vivir de su trabajo. Había un payaso, Larry, que actuaba como empresario de todos. Nosotros lo llamábamos porque necesitábamos gente para que cumpliera distintas funciones durante la temporada y la contratábamos a través de él. Los martes les permitíamos ingresar gratis a la función y venían en grupos de 50, 70, 80 y así confrontaban sus técnicas de trabajo con la de estos artistas extranjeros”.

El armado del programa de cada año resultaba también un placer personal para los encargados de DAEFA. “Ellos tenían los números distribuidos en: atracción, solistas o números de relleno. Nosotros siempre queríamos una atracción porque era la que ocupaba la segunda parte. Al elegir la atracción muchos números venían pegados porque los artistas que darían forma a esa segunda parte, tenían sus números solistas también. Siempre tratábamos de traer un número de animales porque interesaba mucho. Cierta vez terminamos con una atracción de caballos muy especiales, de cosacos, eran muy rápidos, tenían las piernas finitas y resistían llevar en el lomo una torre de intérpretes, por ejemplo”.



• *Equilibristas y malabaristas del Circo de Moscú.*

“Viajábamos cinco o seis meses antes –continúa Nelly Skliar–, recorriamos toda la Unión Soviética y rechazábamos mucho, también. En Moscú había dos circos, el nuevo y el viejo. En el primero presentaban programas que se desarrollaban en tres pistas: una de aserrín, otra de hielo y la última de agua. Entonces los soviéticos tenían miles de problemas pero culturalmente eran de una fuerza impresionante. Era notable, pero cuando una ciudad llegaba al millón de habitantes le construían un metro y un circo”.

En su recorrido por aquellos países la empresaria recuerda también ciertas diferencias entre los artistas circenses. Según relata, si bien en Moscú casi todos los artistas provenían de familias de circo y luego continuaban su formación en diferentes escuelas; no sucedía lo mismo, por ejemplo, dentro del pueblo húngaro. Allí a los que provenían de instituciones de formación los consideraban advenedizos y preferían conformar sus programaciones con familias de artistas.

Respecto de la recepción que el Circo de Moscú tenía en Buenos Aires, Skliar reconoce que todas las temporadas fueron muy exitosas, aunque sin duda la cantidad de público dependía “de la situación económica de la Argentina. Nosotros no buscábamos ganar grandes sumas de dinero, era imposible. Además porque Saulo Benavente siempre quería decorar el espacio y entonces creaba unas cosas maravillosas y traía a todos sus alumnos para que lo ayudaran. Hasta teníamos un picadero diseñado por él. Cada año teníamos un promedio de 400.000 espectadores. Recuerdo una anécdota que habla a las claras del nivel popular que tenía el circo. Un día, en el año 74, estábamos con Lectoure mirando la platea colmada, antes de comenzar la función. Él me pregunta: ‘¿Usted qué ve?’ Yo no veía nada particular. Y me dice: ‘¿Sabe que Perón dio un doble aguinaldo. El público de la popular se dio el gusto y se vino con la patrona a las primeras filas de la platea?’”.

Una de las atracciones que la productora recuerda con más cariño durante la entrevista, fueron las actuaciones del gran payaso Popov, figura de fama internacional. “Tenía un número sorprendente –cuenta–: se acostaba sobre la cuerda floja y se desvestía. Desde lo alto de la platea daba la sensación de que estaba acostado en el aire. El público deliraba”.

DAEFA trajo al Circo de Moscú durante casi dos décadas a Buenos Aires. Una apuesta sin dudas que marcó a generaciones enteras en un arte eminentemente popular.

EL CIRCO EN LA PRENSA

Algo interesante de destacar es que quienes cubrían los estrenos del Circo de Moscú eran los críticos de teatro y, en muchos análisis, hacían relaciones directamente ligadas con el varieté, la comedia musical o la revista porteña, todavía con gran proyección en esta capital.

Jaime Potenze en el diario *La Prensa*, tituló su primera crítica, “El oso que eligió la libertad”. En esa oportunidad los animales habían viajado en avión y llegaron muy alterados. En el primer cuadro uno de los osos se escapó del picadero y terminó saliendo a la calle.

La primera vez que el Circo de Moscú visitó la Argentina, allá por el otoño de 1966, una de las tantas crónicas periodísticas de la época se hacía eco, en pomposas letras de molde, del fuerte impacto de la propuesta: “Brillo y habilidad: el Circo de Moscú”. No sería el diario *La Nación*, exclusivamente, quién celebrara con estas palabras el debut del famoso circo ruso en nuestro país. El diario *Clarín*, en su edición del 23 de abril, se expresaba así, respecto de unos de los cuadros ofrecidos al público argentino en aquella ocasión: “... las gimnastas sobre trapecio, conquistaron una de las palmas más auténticas y sostenidas de la noche, merced a la fría y calculada audacia de las suertes ejecutadas a gran altura, que estremecieron a la concurrencia”. Y en lo referente al despliegue escénico mostrado, la misma crónica concluye: “Sobresale –por cuanto allí cabe la originalidad– un riquísimo vestuario confeccionado no solo sobre la base de magníficas telas, sino, también, con un buen gusto evidente que lo aproxima al que habitualmente se utiliza en la revista o comedia musical. También llama la atención la profusión de terciopelo cuajado de lentejuelas que sirve de telonera y enmarca la pista a ras del suelo”.

De más está decir, que familias que llegaban de distintos puntos del país disfrutaban, año tras años, de cada una de las atracciones que el circo ofrecía en el mítico estadio Luna Park. En ocasión de otra de sus presentaciones, el Nº 53 de la revista *Humor* del año 1982 expresaba: “El circo de Moscú es, por el contrario, un modelo de solvente profesionalismo donde el juego de la improvisación (recurso fundamental de cualquier ficción escénica, de la tragedia griega a la comedia musical americana) funciona hasta la noche del estreno: de ahí en más todo está calculado y ensayado”. Estas palabras del crítico Aníbal Vinelli ratifican, una vez más y a lo largo de los años, la calidad y prestigio de una compañía que aún hoy pareciera perdurar en el recuerdo de miles de argentinos.



• Número ecuestre del Circo de Moscú.

El arte circense en Buenos Aires desde la post dictadura hasta la actualidad

por JULIETA INFANTINO¹

NOTAS

1 Doctora en Antropología Social, Universidad de Buenos Aires.

2 En 1999 comencé a investigar el caso de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires. A lo largo de estos más de 12 años de investigación antropológica realicé entrevistas a personajes destacados del campo circense local y observaciones en distintos ámbitos, desde encuentros a espectáculos o charlas. También colaboré con distintos colectivos de artistas en actividades de promoción de las artes del circo en la ciudad. La historización que aquí presentaré de modo resumido, fue desarrollada en mi Tesis Doctoral en Antropología titulada "Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires". Agradezco inmensamente a cada uno de los y las artistas que compartieron sus trayectorias a modo

Hasta no hace mucho tiempo solía ser recurrente pensar en el Circo desde la nostalgia, como un arte popular que se encontraba esporádicamente en las afueras, en los márgenes. Pero, a partir de la década de 1990 comienza un proceso de resurgimiento de las artes del circo con un importante antecedente en los años ochenta post dictatoriales. En este trabajo propongo detenerme en las trayectorias de algunos personajes centrales de este proceso, aportando datos de la historia reciente de un arte que ha sido largamente invisibilizado. Una historia sin demasiados registros escritos, sin fuentes sobre la base de las cuales reconstruirla más allá de las brindadas por las trayectorias de sus protagonistas. Un arte desprestigiado, cuyo desarrollo había permanecido "mudo", o quizás silenciado, transitando en los márgenes de las valoraciones artísticas hegemónicas.

Este artículo es una síntesis de una investigación más extensa² que se centró en recorrer el proceso de resurgimiento y reactivación de las artes del circo en la ciudad de Buenos Aires. Trabajé especialmente con la incorporación de nuevos actores sociales que no provenían de la tradición familiar circense y que comenzaron a recuperar estos lenguajes artísticos a partir del final de la última dictadura militar.

LOS ANTECEDENTES. LA APERTURA DEMOCRÁTICA, LA RECUPERACIÓN DE LOS LENGUAJES POPULARES Y DEL ESPACIO CALLEJERO

En los primeros años post dictatoriales nos encontraremos con un abanico de propuestas de arte callejero que involucra fusiones de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia

local. Las murgas porteñas, el tango, los dramas gauchescos y las técnicas circenses eran lenguajes retomados por artistas que querían apartarse de un arte comercial o elitista, "alejado del pueblo", jóvenes creadores ávidos por transitar espacios vedados durante el período dictatorial. Si bien los protagonistas de estos grupos se entrecruzan, cabe destacar algunas tendencias que luego irán desarrollándose en líneas divergentes, pero que pueden ser tenidas en cuenta al momento de analizar los antecedentes del resurgimiento del arte circense en la ciudad.

Por un lado tendremos los grupos que a mediados de la década de los '80 se conformaron en el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO) constituido por distintos colectivos artísticos, entre los que podemos destacar al grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el grupo Teatral Dorrego y Teatro de la Libertad. Estos grupos se caracterizaron por retomar lenguajes artísticos y personajes propios de la tradición vernácula. Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar y con una apuesta por llegar a un público en potencia que normalmente no acudía a los teatros.

Otra de las vertientes que se conforma en estos años se relaciona con la trayectoria de algunos artistas que para esos momentos estudiaban en la originalmente llamada Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo. Los vínculos entre esta escuela, los protagonistas del Parakultural,³ el *clown* argentino y Cristina Moreira,⁴ el circo callejero y su precursor Chacovachi,⁵ pueden ser leídos desde la actualidad



Payasos en el cierre de espectáculo en la 14ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. 2010

a modo de eslabones reunidos en una coyuntura particular y que, con el paso del tiempo, se irán desplazando y abriendo caminos diferenciales. Muchos de los artistas que transitaron estos espacios comenzarán a llevar a las calles espectáculos en los que experimentaban con diversos lenguajes, entre ellos, las destrezas circenses. El acceso a la información a través de cursos, talleres, espectáculos que traen al país nuevas tendencias y que se conjugan con la recuperación de tradiciones vernáculas, es la marca del período junto a la apropiación del espacio público.

Es aquí donde los antecedentes del resurgimiento del circo en Buenos Aires se completan con la apertura de la Escuela de Circo Criollo, creada y dirigida por los Hermanos Videla. Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar circense, deciden para 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país. Oscar Videla recuerda que para principios de los años '80 "empezamos a ver que los circos ya no tenían más artistas. El que había tenido suerte se había ido a Europa o a Estados Unidos. Y ahí decidimos abrir la Escuela para incorporar sangre nueva". (Entrevista Oscar Videla 9 de diciembre de 2008).

Durante los años '80, la Escuela fue cambiando de sede, sin encontrar un espacio fijo. Funcionaron en distintos ámbitos hasta que para principios de los '90 se instalaron definitivamente en el barrio de Monserrat donde actualmente funcionan. Aun con estas idas y vueltas, la Escuela fue "un boom... fue como tirar

una piedra en el agua y que se expanda... y así se expandió nuestro sueño. La gente pedía a gritos aprender las técnicas del circo, y nadie sabía cómo enseñarlas", recuerda Oscar.

Es así como los hermanos Videla se erigieron en precursores indiscutidos de un movimiento artístico de resignificación del arte circense, que suele otorgarles el prestigioso reconocimiento de ser "los abuelos" de una nueva generación de artistas. Aun cuando en la coyuntura actual muchos artistas se despeguen de la tradición local, nadie deja de reconocer la fertilidad de estos personajes que transgredieron mandatos familiares y culturales fomentando modalidades innovadoras de transmisión y reproducción de las artes circenses.

LA DÉCADA DE 1990- EL RESURGIMIENTO DEL ARTE CIRCENSE EN LA CIUDAD

En Plaza Francia o Parque Centenario, (...) en una peatonal o en la Costa Atlántica; los noventa fueron invadidos por un puñado de arriesgados y comprometidos artistas de circo, malabaristas y humoristas urbanos como: el Mago Sítusam lotom, El Padre Tulio, Teddy de la Buena, Los Clowncineros, Club Calypso, Las Gemelas Selva y Celeste, Los Gitanos, Tomate el Hombre Globo, María del Aire, Súper Eslabón, Tamboro Mutanta, El Saltador Anónimo, Kbriosmalabucache, Le Loop, Nanny Cogorno, Los Scoch, Chacovachi, Xiclo, Tangorditos, Circo Chico, Fogonazo, y muchos más.

Altabás, 2003: 45

de retazos que fui uniendo para contar esta historia.

3 Es considerado uno de los referentes centrales del llamado "teatro under de los '80", espacio de experimentación cultural por el que pasaron diferentes artistas y grupos centrales del también llamado "Teatro joven".

4 Gran parte de los artistas locales consideran a Cristina Moreira como la madre del *clown* argentino contemporáneo. "Los cursos que dictó desde 1983, basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, operaron como fértil semillero de actores cómicos y acabarían por convertirse, con el paso de los años, en una escena fundacional, casi mítica, del *clown* argentino" (Flores-Ledesma, 2006).



Alba y Conejo, integrantes de Circo Chico. 2003



Brunitus en 12ª Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. 2008

5 Chacovachi, el Payaso tercermundista, como se define a sí mismo, es un reconocido payaso callejero que comenzó a trabajar en plazas porteñas a principios de los años '80 y se convirtió en referente indiscutido del estilo de circo callejero que tomará fuerza en los años '90.

6 Estilo genérico o variante histórica surgida a nivel internacional a partir de los '80, cuyo principal exponente es el Cirque du Soleil, de Canadá. El Nuevo Circo abandona por completo ciertos elementos característicos de la tradición circense (los números de animales, el presentador). Apuesta a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a

El epígrafe enumera a varios de los artistas que durante los años '90 fueron ocupando las plazas y los parques de la ciudad, con espectáculos callejeros a la gorra. El período de resurgimiento del arte circense en la ciudad los tendrá como protagonistas fundamentales. Ahora bien, ¿cómo se explica este auge artístico circense?

De los protagonistas del período anterior, la mayor parte de los grupos tomaron otras direcciones o continuaron especializándose en tendencias particulares: los grupos del MO.TE. PO definieron el actualmente denominado teatro comunitario o teatro callejero de grupos; algunos de los artistas del Parakultural, hoy se desempeñan sobre escenarios masivos o comerciales y en la televisión. Serán los hermanos Videla y el payaso Chacovachi los sujetos que tendrán roles preponderantes en este período.

No obstante, desde los primeros años de la década comienza a aparecer la génesis de los dos "estilos" o maneras de hacer circo entre los que se debatirá la formación cultural circense contemporánea: el Nuevo Circo⁶ y el Circo Callejero. Suele haber acuerdos dentro del campo artístico en reconocer como referente local del Nuevo Circo a Gerardo Hochman y a esa búsqueda iniciada a comienzos de los '90 con la conformación de un grupo de artistas, que ya venían desarrollando los lenguajes circenses, denominado La Trup. No obstante, aun cuando este

hecho se convierte en un fuerte precedente para el desarrollo del estilo Nuevo Circo en la ciudad (a lo que se añade la apertura de la Escuela La Arena en 1994, también dirigida por Hochman), este período tendrá una clara preponderancia de artistas que en un contexto hostil como el de los neoliberales años '90 comienzan a identificarse fuertemente como "trabajadores artísticos callejeros".

El proceso iniciado por los Videla de renovación en la forma de reproducción de estas artes desde la *enseñanza* se ampliará en este período. En el primer lustro de la década se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza en la ciudad de Buenos Aires, además de la Escuela de Circo Criollo. Esporádicamente se van incluyendo talleres de algunas disciplinas circenses—malabares, zancos, acrobacia—en Centros Culturales pertenecientes al Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pero la oferta más amplia y sostenida se concretará para finales de la década. También por esos años comienzan los Talleres Integrales de Circo del Centro Cultural Ricardo Rojas a cargo de varios artistas entre los que se destacan el payaso Chacovachi, Mariana Sánchez,⁷ Mario

Pérez Ortaney,⁸ quinta generación de familia de circo, y Pablitín (Pablo Rutkus).⁹ Los Talleres del Rojas fue otro de los espacios recordados como ámbito de congregación de gran cantidad de artistas que venían renovando el género en las plazas porteñas. Además presentaba otro de los nexos entre la nueva formación cultural y la tradición familiar circense, representada por Mario Pérez y Pablitín.

El Payaso Tomate¹⁰ recuerda esos espacios con un relato que evidencia las particularidades de aprendizaje y la escasa información que existía en la época: “El arranque de tres clavos (para iniciar los pases de malabares) se llamó por mucho tiempo ‘Súper Mario’, acá en Argentina. Porque en un momento cuando empezamos a cruzar tres clavos, cuando la gente empezó a hacer *passing*, no sabíamos contar. (...) Hasta que un día Mario Pérez nos dijo: ‘No, pero tienen que contar un, dos, tres. Entonces sabías que la clava que tenía que salir era en el tres. Y lo bautizamos ‘Súper Mario’”. (Entrevista Tomate, 4 de junio de 2009).

El relato va permitiendo colocarse en una época en la que había mucha cuota de descubrimiento y experimentación en cuanto a pedagogía. No obstante, la escasez de información se conjugaba con una importante apuesta a la creatividad y con la posibilidad de traer material y experiencias de otros países. En 1994, se conforman Los Malabaristas del Apokalipsis, exitoso grupo de malabaristas callejeros, que, volviendo de un viaje por distintos países europeos, regresan al país con clavos y monociclos y comienzan sus actuaciones en Plaza Francia, “con nuevo arsenal, nuevo *show*, un trío de malabaristas como los que no se había visto, en realidad nunca se había visto un trío de malabaristas en las calles. El éxito fue rotundo”, relata Riki Ra, uno de sus integrantes.

Al poco tiempo alquilarán una casona en el Tigre, lugar de encuentro y gestación de proyectos artísticos variados. El Forte Garrizone junto a Los Malabaristas del Apokalipsis marcarán una suerte de “explosión malabarística porteña” de la segunda mitad de los ‘90, y el afianzamiento de un estilo con marca local (Altabás, 2003). En los términos artísticos promulgaban una renovación del arte circense con rasgos propios. Esgrimiendo una postura crítica ante el “viejo circo” pero también, frente a la veta comercializada del “Nuevo Circo”, parte de la formación circense callejera de los ‘90 se afianzará vinculando este tipo de discurso crítico y transgresor en el plano artístico, que se

fusionará a la noción de democratización del arte en el espacio público, con la opción de que el arte se convierta en el proyecto laboral y en la forma de vida de estos jóvenes artistas.

El rechazo al “viejo circo” o al Nuevo Circo no será una tendencia uniforme en el campo. Es así como en las narrativas de los artistas se recuerda como un hito la producción de un espectáculo circense en 1995 en el Circo de la Costa, que conjugaba de una manera particular, el Circo Tradicional y el Nuevo Circo. Bajo la dirección de Gabriela Ricardes junto a Mario Pérez Ortaney se realizó durante varios años **Tracción a cuerda**, un espectáculo que cruzaba gente profesional de tradición circense junto a jóvenes que habían aprendido estas artes en Escuelas y Centros Culturales.

Otro de los hitos para la formación cultural de los años ‘90 se dio en 1996, cuando el payaso Chacovachi junto a varios artistas que para el momento protagonizaban la renovación del género artístico, realizan la 1era. Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros. Estos encuentros, que se realizan anualmente desde el año 1996 hasta la actualidad, involucran un campamento de 4 a 6 días de duración al cual asisten, actualmente, más de 1.000 artistas circenses de diversas partes del país y del mundo.

La enseñanza y los espacios de encuentro comenzarán a institucionalizar la formación cultural, definiendo cada vez más la identidad propia y las disputas por definir el estilo legítimo de hacer circo en el ámbito local.

Sobre el final de la década del ‘90 comienzan a ampliarse los espacios de inserción artístico-laboral para los protagonistas del proceso que fuimos relatando. Los artistas circenses comenzarán a ser contratados en diferentes ámbitos—desde promociones a eventos—situación que comienza a marcar el inicio de una ampliación de la oferta y demanda de estas artes en la ciudad y de una mayor legitimación de las mismas.

EL INGRESO DEL CIRCO EN CIRCUITOS LEGITIMADOS DE ARTE

El período de legitimación puede ser trabajado contemplando cómo después del año 2001, se generan dos procesos simultáneos a causa, principalmente, de la crisis económica: por un lado, la intensificación de la migración internacional de muchos de los representantes más profesionalizados del estilo de circo callejero (sobre todo estacional hacia Europa); por otro lado, en

lo largo de todo el espectáculo, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso técnico del cuerpo.

7 Integrante de la primera producción de La Trup, luego participó en distintos espectáculos circenses callejeros. Actualmente es la directora del Club de Trapecistas.

8 Director de los Talleres del Rojas, había iniciado en 1993 la Escuela de Circo de Berazategui, con un objetivo similar al de los hermanos Videla en relación a la necesidad de renovar las artes circenses en el país.

9 Pablitín es reconocido en el campo como uno de los artistas de familia de circo que se unió a los artistas ajenos a la tradición circense familiar.

10 Tomate es un payaso que comenzó a principios de los ‘90 realizando espectáculos callejeros y vendiendo globos. Es un reconocido protagonista de la renovación del circo y de los lenguajes del payaso.



Stefano y Rossy en 5ª Convención Argentina. 2000

11 La selección de estos espacios responde a su inicio temprano en el período y a su lugar destacado en el campo artístico. A medida que transcurren los años 2000, se sucede la apertura de espacios de enseñanza de disciplinas circenses y los ámbitos de encuentro de artistas dedicados al circo.

12 Es una organización que se propone intervenir artística y socialmente promoviendo el derecho a producir arte entre jóvenes de sectores vulnerables que de otro modo no accederían a esas posibilidades. Trabajan en barrios precarizados de la ciudad de Buenos Aires, utilizando el arte circense como instrumento de intervención sociopolítica que apunta a la transformación social y personal.

13 Es un colectivo de artistas que se conformó cuando en 2001 ocuparon un galpón abandonado

el ámbito local, la apertura constante y creciente de escuelas y espacios culturales privados y autogestivos.

Si bien los viajes a Europa habían comenzado en la segunda mitad de los años '90, cuando los grupos artísticos locales callejeros empezaron a realizar temporadas de trabajo durante los meses invernales en Argentina —que coinciden con los períodos de veraneo europeo— es a partir de 2001 cuando esta opción laboral se intensifica. La devaluación de la moneda argentina, la diferencia paritaria entre el peso argentino y el euro a lo que se suma la falta de políticas institucionales de reconocimiento y fomento de las artes del circo en la ciudad, provocarán que aumente la rentabilidad e importancia de estas estrategias laborales. Por consiguiente, gran cantidad de artistas explorarán esta alternativa de trabajo, instalando nuevos circuitos de circulación de artistas locales en el ámbito internacional.

Mientras tanto, a principios de los 2000 se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza circense, entre los que cabe destacar a El Coreto, Circo Trivenchi, Redes Club de Circo, El Club de Trapecistas Estrella del Centenario, Circo del Aire, entre otros.¹¹ En líneas generales, estos espacios serán dirigidos por artistas con amplia trayectoria en las artes circenses. En algunos casos, artistas formados con los hermanos Videla; en otros, artistas callejeros de los años '90; en otros, coreógrafos, bailarines o actores, que durante los '90 se habían especializado en el género circense.

La apertura de las "nuevas escuelas" puede ser entendida como una adecuación a un nuevo contexto marcado por la difi-



Néstor y Tenaza en 12ª Convención. 2008

cultad para trabajar en el espacio callejero y, paralelamente, por el comienzo de legitimación del género artístico, que implicará un crecimiento en la demanda de talleres fortaleciendo a la enseñanza como opción de trabajo.

Algunas de las nuevas escuelas y espacios culturales albergarán y actualizarán el discurso transgresor y crítico propio del estilo callejero de los '90, pensándose como ámbitos no lucrativos, al menos en el discurso y como ideal. En algunos de estos ámbitos, sobre todo en los primeros años de la década, los talleres y espectáculos se realizaban a la gorra, estrategia mediante la cual se actualizaba la idea de democratización del arte característica de los artistas circenses de los '90. Asimismo, la noción de "compromiso social" se actualizaba a través de nuevas modalidades de intervención artística: realizar espectáculos o talleres en zonas precarizadas, en cárceles, en fábricas recuperadas, en espacios ocupados, etc. Algunos de los exponentes más destacados de esta línea artística vinculada a lo social —retomando la forma que utilizan los artistas para



Oscar y Jorge Videla en la 10ª Convención. 2006

describir este tipo de “usos de la cultura” – son Circo Social del Sur¹² y Circo Trivenchi¹³.

Cabe destacar que en un contexto como el de los primeros años del 2000, mientras la característica preponderante parecía ser la reducción de espacios de inserción artístico-laboral, lo que sucedía paralelamente era la invención creativa de nuevas opciones. Muchas de las escuelas, centros culturales, y galpones dedicados a las artes circenses debían encontrar las formas de financiar las actividades, por lo que el dinero que ingresaba al espacio por los talleres que se dictaban se debía complementar con otras fuentes de ingresos –fiestas, espectáculos, venta de bebidas y comidas–. Esto generó el desarrollo de un nuevo circuito local de muestra de espectáculos de tipo *variété* por los que comenzaron a circular distintos artistas de las escuelas y los espacios circenses. En un principio, la mayoría de estos espectáculos era también a la gorra, actualizando la postura político-ideológica de la democratización del arte callejero.

La descripción que fuimos realizando incluyó la ampliación del circuito de circulación artística circense extendiendo los espacios de inserción artístico-laboral. Será recién en la segunda parte de la década de los 2000 que comenzará a afianzarse el proceso de legitimación. La mayoría de los artistas coinciden en señalar al 2004 como el año del “boom del circo”. En sus narrativas, se lo relaciona con la emisión de una tira televisiva en donde la protagonista, Natalia Oreiro, una actriz reconocida en la escena local, realizaba destrezas aéreas en trapecio y tela. Desde allí, “las escuelas se llenaron de chicas que querían

ser trapecistas como la Oreiro” (Oscar Videla, entrevista 9 de diciembre de 2008). Más allá de la explicación causal de los relatos, lo cierto es que el efecto mediático de la telenovela tuvo un correlato en la masificación de la enseñanza y la incorporación de nuevos actores sociales que comenzaron a acercarse al aprendizaje de las destrezas circenses a modo de *hobby*.

Mencionamos una tira televisiva pero luego proseguirán diversos sucesos que merecen ser destacados por el modo en que fueron interactuando con la legitimación del arte circense local. En primer lugar, durante 2006 se realiza la primera visita al país del Cirque du Soleil, con el espectáculo **Saltimbanco**. Más allá de la continuidad que el Soleil mantuvo repitiendo sus visitas al país en años posteriores,¹⁴ en las narrativas de los artistas suele marcarse la primera de las visitas como el momento en el que “el público porteño descubrió el circo”. A partir de aquí se afianza la tendencia a la ampliación de las audiencias interesadas en el género artístico circense.

Los últimos años del período encontrarán una legitimación creciente del género circense que se tornará visible en diversos ámbitos. A lo ya expuesto se suma, en el segundo lustro de la década, un acceso para las artes circenses más facilitado a espacios legitimados de arte en la ciudad. El Complejo General San Martín, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural Konex, el Teatro Cervantes, serán escenario para el montaje de obras de este género. De hecho, el crecimiento de la actividad circense en la ciudad es tan notorio, que en 2009 se lanza una política oficial de fomento de las artes del circo desde el Gobierno de

do en el barrio de Villa Crespo, y lo transformaron en un centro cultural abierto a la comunidad. En 2003 fueron desalojados y trasladados a un galpón cedido por el GCBA, ubicado en el barrio de Constitución. Los Trivenchi mantienen un discurso que recupera lo que suele denominarse movimiento Okupa. La acción de ocupar un espacio y transformarlo en Centro Cultural comunitario está enmarcada en una postura política de reivindicación de derechos culturales.

14 En 2008 la compañía canadiense presentó en Buenos Aires el espectáculo **Alegría** y en 2010 repitieron la visita con el espectáculo **Quidam**.



Tomate en 14^a Convención. 2010

la Ciudad de Buenos Aires que se inicia con el primer Festival Internacional de Circo de Buenos Aires.¹⁵

Asimismo, en la segunda parte de los años 2000 surgirán o se afianzarán ininidad de espacios dedicados a la enseñanza y la presentación de espectáculos circenses, ya sean del tipo *variété* o muestras de alumnos, o fiestas con performances, etc. El crecimiento de la actividad circense se verá reflejado también en distintas provincias del país, donde se realizan cada vez más encuentros, convenciones o festivales de circo. Cuando inicié esta investigación en 1999, la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros era el único espacio de encuentro de los artistas circenses. Actualmente existen más de 15 encuentros/festivales regionales de circo en distintas provincias de la Argentina y una trayectoria de convenciones internacionales en países latinoamericanos. Estos son datos que no solo muestran el crecimiento y la ampliación de circuitos

15 El lanzamiento de la política pública de promoción de las artes circenses desde el gobierno local generó distintas controversias que exceden este trabajo. Para profundizar en las mismas consultar: Infantino, 2011; 2012.

de circulación de las artes circenses en el país sino también, nuevas estrategias generadas desde los artistas para fomentar la promoción de estas artes.

REFLEXIONES FINALES

El circo, entonces, “tradicionalmente” se asentó destacando aquello que el hombre moderno debía controlar: las pasiones, el goce, la risa, la imaginación. Todos elementos desjerarquizados por las culturas oficiales. Es desde las valoraciones hegemónicas de un arte decente, intelectualizado y “bello” que el circo fue ubicado históricamente en una escala valorativa de inferioridad, arte menor o mera curiosidad.

El proceso que recorrimos de resurgimiento y reactivación de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires nos muestra cómo las valoraciones de las artes son cambiantes y cómo, a lo largo de las tres décadas estudiadas, la revalorización de este género artístico estuvo principalmente en manos de las estrategias desarrolladas por los propios artistas. Más allá de algunas escasas instancias de fomento institucional estatal, el período de resurgimiento de las artes circenses en la ciudad estuvo signado por una clara falta de estímulos, de políticas culturales integrales para las artes circenses, de organismos que valoren y promuevan estas artes, y hasta la vigencia de legislaciones altamente restrictivas para la actividad y para sus jóvenes productores. Retomando las palabras de uno de los artistas con los que trabajé: “Nosotros nos autogestionamos mucho antes que se ponga de moda la palabra. Nos autogestionamos porque no nos quedó otra”. (Tomate, 4 de junio de 2009).

Si bien la coyuntura actual presenta algunas líneas interesantes para pensar una mayor legitimación y valorización de estas artes, aún queda un largo camino a recorrer. Los artistas circenses locales continúan peleando por reconocimiento y por políticas que registren sus necesidades y demandas. El arte circense continúa creciendo a la sombra de otras teatralidades legitimadas en la ciudad, al decir de Beatriz Seibel. Los

artistas de circo deben competir por subsidios para realizar sus espectáculos con artistas de teatro o danza ya que no existen líneas específicas de fomento de estas artes; las legislaciones vigentes para el armado de carpas en la jurisdicción porteña siguen siendo tan ambiguas que resultan prohibitivas, situación que continúa desalentando a las familias de circo para realizar espectáculos en la ciudad; los espacios de enseñanza y exhibición de artes circenses son difícilmente habilitables ya que no existe legislación que contemple las particularidades de requisitos que precisan los espectáculos de circo.

Luego de tres décadas de crecimiento y reactivación de estas artes resulta imprescindible desarrollar políticas de Estado que promuevan la participación y el protagonismo de los artistas locales, de los distintos estilos y tendencias que albergan el campo artístico local. Asimismo, se torna evidente la necesidad de fortalecer la organización colectiva de los propios artistas en pos de promover canales de promoción y difusión de estas artes en la ciudad y en el país.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Altabás, Diego, "Variedades y circo porteño", revista *Picadero*, año 3, número 9, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2003, pp. 44-47.
- Flores, Javier y Jerónimo Ledesma, "La Moreira", en *Bondiola. Clown Argentino contemporáneo 1983-2003*, 2006.
- Disponible en: www.clownargentinocontemporaneo.blogspot.com 20/10/2009.
- Infantino, Julieta, "Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires", Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Mimeo, 2012.
- Infantino, Julieta, "Artes entre políticas culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires", revista *Nómadas*, número 34, IESCO, Universidad Central, Bogotá, Colombia, 2011, pp. 13-29.



Telistas en la Sala Piolita. Escuela de Circo Criollo, 2009.

Una actividad que está en “ebullición”

por CARLOS PACHECO



Las carpas del Polo Circo.

—¿Cómo surge el proyecto Polo Circo y cuál es su objetivo general?

—El objetivo de Polo Circo, básicamente, es tener un espacio permanente de programación de circo en la ciudad, en la zona sur y en carpas de circo, lo que permite la fácil hospitalidad de públicos que por ahí no están acostumbrados a ir a otros espacios de artes escénicas. La idea es recuperar el circo en Buenos Aires. Un arte que tuvo siempre muchos adeptos y nunca un espacio. En el momento en que los terrenos empiezan a ser cada vez menos, tanto los privados como los públicos. Cuando los grandes circos soviéticos, que eran los que podían sostener producciones en estadios como el Luna Park van dejando de venir, empieza a haber menos ámbitos de programación en la ciudad. Entonces la idea es recuperar el circo en carpa

—¿Cómo se produce tu integración al ámbito del circo?

—Vengo del teatro y de la danza. Empecé a trabajar en la época en que la democracia volvía al país, cuando había una gran necesidad de ocupar el espacio público para hacer espectáculos. Y como les pasó a muchos artistas de mi generación, el circo nos brindó la posibilidad de tener otras herramientas para acercarnos a ese público que no necesariamente buscaba el texto, la palabra. Empezamos a tratar de conocer, de aprender, de probar diferentes cosas que nos ayudaran a engrandecer nuestro repertorio teatral, en principio: acrobacia, zancos, malabares, y así descubrimos muchas cosas que resultaban difíciles de aprender porque no existía una escuela concreta. Nosotros teníamos una compañía y hacíamos mucho teatro en el interior del país, por lo cual nos cruzábamos con diversos circos de provincias, circos de familias, e íbamos aprendiendo



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Gabriela Ricardes.

lo que podíamos. En algún momento el circo me empezó a atraer cada vez más, sentía que era un gran universo en sí mismo y que podía ser un buen complemento del teatro. Estuve viviendo un tiempo en Francia, luego en Nueva York, para hacer más que nada formación coreográfica y composición, había un camino por recorrer y desarrollar. Cada vez más fui dedicando mi formación a esos lenguaje y, en un momento, cuando volví me convocaron para armar un proyecto teatral y coreográfico para el Parque de la Costa. Propuse crear un espectáculo de circo, me parecía que era un momento muy interesante para hacerlo y se llamó Circo de la Costa. Tuvo un éxito enorme. Durante mucho tiempo la gente creyó que todos éramos artistas internacionales. Y éramos en su mayoría argentinos. Fue una producción tan exitosa que una productora privada compró el Circo de la Costa, compró el proyecto y a nosotros, y así se perdió algo de su esencia. Mario

FORMADA EN TEATRO Y EN DANZA, GABRIELA RICARDES DESPLAZÓ LUEGO SU ACTIVIDAD HACIA EL CIRCO. EL CORETO FUE PRIMERO SU ESPACIO DE PRUEBA E INVESTIGACIÓN Y AHORA, COMO DIRECTORA DEL PROYECTO POLO CIRCO, BUSCA FORTALECER LA ACTIVIDAD DESDE LA ZONA SUR DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

Pérez, actual director técnico de Polo Circo y yo nos retiramos y abrimos El Coreto, una especie de base, de escuela, pero también un espacio de investigación y de trabajo para poder involucrar al Estado en proyectos relacionados con el circo. El circo necesita del apoyo público para poder trabajar sobre una línea de formación y una línea de creación. Esas cuestiones, necesariamente, no se pueden sostener desde un circo comercial.

—El circo familiar, el circo comercial, el circo fuera de la carpa y dentro del ámbito de una sala, resultan hoy formas de la actividad que parecen convivir sin problemas.

—El circo de familia es la base de los circos comerciales. Es una familia que tiene una especialización, en general, en una técnica. Esa familias tiene integradas, a su vez, otras técnicas subsidiarias y arman un espectáculo. Existen todavía carpas en el interior que giran. Muchas compañías de familia siguen subsistiendo y no pueden llegar a las grandes ciudades por costos y por la competencia que empiezan a encontrar en las grandes ciudades con otro tipo de experiencias espectaculares. Esos circos llegan realmente a donde nadie llega. Ese es un valor que tiene el circo de familia y es un valor que no es poco. Ese circo es el único espectáculo en vivo que mueve público en muchos pueblos del interior del país. Tienen dificultades. Son circos pequeños a los que les cuesta adaptarse a un cambio de gestión en su pequeña estructura, que no deja de ser un emprendimiento. Las cosas han cambiado, han evolucionado y muchas veces esta es gente que no ha tenido la posibilidad de estar acompañada para poder tomar ese tipo de decisiones que los conduzcan a elecciones más felices, tanto en lo artístico como en lo económico.



Actividades en la carpa del Polo Circo.

—¿Esta situación se da solo en nuestro país?

—No. Esto sucedió en todo el mundo. En el momento de la gran crisis del petróleo, en los 70, cuando era muy caro el combustible, por ejemplo, gran parte de los circos del mundo y aun los argentinos, priorizaron mantener su infraestructura antes que su contenido. Por eso ves grandes circos. Lo que se veía de afuera era lo que te daba el poderío para atraer a la gente. Casi toda la economía del circo se basaba en mantener la apariencia externa y adentro tenías una artística poco interesante. Vos ibas atraído por ese mundo maravilloso y cuando llegabas tenías la sensación de que el circo era pobre, que los trajes estaban despintados. Y ese es el imaginario que quedó en mucha gente durante algunas décadas. Sin duda eso fue a causa de unas fallidas estrategias de producción. Pedirle cosas al circo de familia es pedirle mucho porque el circo de familia, en general, es un circo que creció y vivió siempre al costado de muchas situaciones, inclusive de la educación. La educación de los jóvenes de circo se sigue regulando por la educación ferroviaria. Los hijos de los ferroviarios pasaban de una escuela a otra en un mismo año, dependía del destino al que enviaran al padre de familia. Esto, en la Argentina de hace 40 años tenía una significación muy distinta a la actual. Ahora, con 24 planes de estudios provinciales diferentes, es imposible seguir una educación formal. Esos hijos son los que heredan los circos y llevan adelante un emprendimiento con el conocimiento familiar pero, por ahí, sin otro tipo de acompañamiento que les posibilite pensar más estratégicamente en su trabajo.

Con respecto al circo comercial en general, es uno de los más exitosos porque, además, tiene la posibilidad de contratar a algunos artistas de otros rubros o artistas del momento, de la televisión. Algo que se ha convertido en un clásico es que recurran al muñeco del momento. Tenés el circo con los Teletubis o El hombre araña. Ahí el núcleo básico del circo toma un bastión para comunicar. Les ayuda a tener un atractivo para comunicar.

A mí me gusta todo el circo; como me gusta, en general, todo el teatro. Y creo que el circo tiene ahora la posibilidad en Argentina y, sobre todo en Buenos Aires, de rescatar esa tradición y de convivir con una emergencia que está saliendo y que es muy rica. Creo que esa doble línea es la que va a hacer que nuestro circo tenga una identidad fuerte, una identidad propia.

ASPECTOS DE LA RENOVACIÓN

—La década del 80 parece muy determinante en la recuperación de técnicas del circo y, sobre todo, la mixtura de ciertos valores de este con el teatro y la danza. ¿Por qué pensás que se dio eso?

—Creo que los movimientos no son nunca aislados. Sin duda tienen que ver con varias cosas que suceden también en el mundo. En los 80 se abrieron las primeras escuelas de formación profesional en artes del circo; la de Montreal, por ejemplo. Se recuperó la escuela de Francia, se abrió el Circus en Londres. Ese panorama se dio a nivel mundial. Diría que lo que acontece hoy es que estamos asistiendo a la renovación del circo. La danza tuvo su momento de renovación; el teatro, el cine, lo tuvieron. El circo no lo tuvo, lo está teniendo. Esto está pasando ahora, recién ahora y, más allá de todo, está pasando rápido. El circo no es tan antiguo. Si bien sus orígenes son ancestrales, el circo codificado como espectáculo, como nosotros lo conocemos hoy, no es tan antiguo. La codificación del circo espectáculo donde se mixturaron las técnicas, las disciplinas, con una configuración circular o semicircular; este código de representación teatral es del 1700. Pasaron 300 años, no pasó tanto. Por otro lado, particularmente en Argentina y Latinoamérica su renovación creo que tiene mucho que ver con la vuelta a la democracia. El circo tiene mucho que ver con el espacio público y la libertad que él proporciona. Ese espacio incentiva la búsqueda de nuevas estéticas. Creo que los 80 fueron el comienzo de lo que ahora se está desarrollando. Un proceso que todavía no terminó y por



Espectáculo de magia en la carpa del Polo Circo.



Las instalaciones dentro de la carpa del Polo Circo.

eso está tan vivo, está sucediendo. A la vez, resulta muy difícil de codificar: los historiadores ubican, entre los años 70 y 85, el "nuevo circo". Para otros, el "nuevo circo" es lo más nuevo del viejo circo, se hace una renovación estética pero no de código. Después empieza lo que se llama el "circo contemporáneo". Y ahora, la categoría que *corresponde* es "circo actual", esa es la nueva definición. En realidad, ¿qué es actual y qué es contemporáneo? El circo criollo también fue contemporáneo de su época. Son calificaciones, de alguna manera hay que ordenar y codificar lo que está pasando. Creo que el auge del circo tiene que ver con ciertos cambios en la concepción, en la formación, en la democratización de la enseñanza de circo. Hoy, no solamente las familias de circo pueden desarrollar sus técnicas. Las escuelas de Montreal, Francia, Nueva York hicieron temblar un poquitito el esqueleto y, naturalmente, fueron llegando acá los ecos de ese movimiento. El Circo du Soleil, por ejemplo, se formó con posterioridad a la creación de la escuela de Montreal. Toda la emergencia del circo francés es posterior a la recuperación de su escuela mayor.

—Francia viene realizando una fuerte apuesta en este aspecto y hasta posee planes de proyección de la actividad circense en otros países, incluidos algunos de América Latina...

—Lo que Francia hizo fue brindar las herramientas para la emergencia de esa renovación, sistematizarla, crear estructuras

que posibilitaran la formación, la articulación con la profesionalización, la difusión tanto en escenarios nacionales como en diferentes polos a lo largo del país. A partir del año 2000 empezaron a regularse un montón de temas relacionados con los derechos de autor, con las legislaciones para la itinerancia, con las estructuras de apoyo y de sostén, con el trabajo de la formación de público, con un montón de programas públicos. Así encontraron que eso dio una calidad enorme de espectáculos y los creadores encontraron en el circo su nido. Sus espectáculos comenzaron a ser muy solicitados por el resto del mundo porque no tenían la barrera textual, porque eran originales, auténticos, y por que tenían, de alguna manera, ese halo de los valores franceses en cuanto a la libertad de creación. Francia empezó a exportar esos formatos, a promover el desarrollo en el exterior de esos espectáculos. Necesariamente con esos trabajos llegó un grupo grande de público que en Buenos Aires se ha sentido muy atraído, identificado por ese tipo de propuestas difíciles de definir. La pregunta siempre es "¿esto es circo?". Para mí es una de las preguntas más interesantes que me gusta que el público se haga, despiertan mucha curiosidad los espectáculos que solemos presentar. El Polo Circo tiene dos años y medio. Pasaron por aquí 165.000 espectadores. Esto demuestra que había necesidad de un espacio de circo en Buenos Aires. La premisa de la que partíamos fue decir: es necesario un emprendimiento para el medio, para reflexionar, destinado básicamente al público. La gente de Buenos Aires quería ver circo y quería ver circo en carpa, el circo



El público disfruta de las diversas actividades en el Polo Circo.



existía en su imaginario. Porque vos decís la palabra “circo” y aunque alguien no haya ido jamás en su vida a un circo tiene una representación en su imaginario de él. Y a nosotros nos llegaba la pregunta: “Quiero llevar a los chicos al circo ¿dónde hay una carpa?”. El circo es una experiencia en sí misma. Es diferente presentar un circo en carpa que en sala. Volviendo al proyecto Polo Circo era importante tener carpas, era importante que esa mixtura de artes y disciplinas que se dan en la pista, se puedan dar también en el público. Pueda venir un público que por ahí es la primera vez que tiene acceso a esta experiencia o que tiene interés en ver un espectáculo y es una gran responsabilidad programar el Polo. La gente tiene que salir tocada, de alguna manera, con un espectáculo y eso lo hará regresar. Porque hay una experiencia que algo te dejó, que algo te transformó. Ahora hay que trabajar acompañando a las producciones locales para que puedan emerger y profesionalizarse de alguna manera, para que logren mayor rigurosidad. El público está listo.

—Entre los actores jóvenes es muy común observar que completan su formación con técnicas circenses.

—A mí en un momento el circo me interesó por eso. Sentía que el circo te obligaba a mucha exposición. Vos hacés doble mortal o no. No hay intermedio. Hay algo de eso, del rigor, de la disciplina física. Uno se siente atraído por eso, por la disciplina dura, por el trabajo concreto. En la danza pasa algo similar.

Lo que atrae a muchos actores y a mucho público amateur que practica el circo es que vos trabajás una línea que une lo deportivo y lo artístico. Es una línea donde lo deportivo está presente en la *performances* en términos técnicos, como en la danza: la elongación, la punta del pie, la pirueta es una cosa cuantificable, medible. Por ahí parecería que es más fácil de medir que un buen monólogo o que un texto; después te das cuenta de que no es así. Hay una atracción por el entrenamiento físico puro. Vos trabajás con el peso de tu propio cuerpo por lo cual tenés un desarrollo muy armónico físico en el momento en que hacés la práctica de circo. El cuerpo se desarrolla armónicamente y las capacidades se desarrollan progresivamente. Cada vez estoy más convencida de que las técnicas del circo obligan a un entrenamiento mental. Y lo que vos realizás es un trabajo con vos. Te das cuenta que lo que te da el circo es un entrenamiento mental, te prepara la cabeza. Si tu cabeza no está preparada, el cuerpo no reacciona. Te prepara la cabeza porque te afirma la voluntad. Es difícil, es doloroso, es trabajoso, pero se puede. Esa sencillez de decir hoy tengo que entrenar un malabar, trabajar con cinco pelotas. Se me van a caer un montón de veces y yo voy a estar listo para levantarlas todas las veces que sea necesario y volver a hacerlo. Porque si yo hago eso lo voy a poder hacer. La decisión de un artista de circo está en la cabeza, está en querer sobreponerse. Es una decisión muy individual, es un camino muy individual, personal. Creo que hay



El Polo Circo también tiene funciones al aire libre.

cierta fascinación por ese entrenamiento duro, concreto, que tiene el circo y que promueve después un desarrollo armónico del cuerpo y de la cabeza.

—¿Cuáles son las disciplinas con las que más se está cruzando el circo en estos momentos?

—Con la música muy naturalmente. Cada vez hay más artistas de circo que además hacen la música original de sus espectáculos. También las artes visuales resultan una influencia determinante y muy hermosa. Nosotros vamos a presentar el año que viene durante el festival a un artista que trabaja solo —Johann Le Guillerm—, que es un escultor, es un artista de circo, egresado de la Escuela Nacional de Circo y, paralelamente, se ha desarrollado toda su vida como artista plástico. Todo su espectáculo gira en torno a las creaciones, a la recreación del circo tradicional, de los objetos del circo tradicional. Trabaja con el equilibrio, con el movimiento perpetuo, trabaja con la búsqueda del movimiento perpetuo en los objetos. ¿Es un espectáculo de circo?, sí; ¿es un artista de circo?, sí. Ahora lo ves y decís “esto es una *performance*”, es una instalación con un loco en el medio muy habilidoso que hace que estos objetos se creen ante mis ojos y brillen y yo los vea. Phia Menar otra magnífica artista, emblemática dentro del circo contemporáneo, trabaja con el hielo, con el plástico, tiene una enorme influencia de las artes visuales. Ahora también empieza a aparecer un trabajo con la magia, con el ilusionismo,

sobre todo en los países escandinavos se está haciendo una búsqueda muy interesante. Y están además las artes digitales. Se están desarrollando programas que aparecerían como partenaire de los artistas. Adrien Mondot que es uno de los referentes de ese movimiento. Él es matemático, programador y armó un programa en el que malabarea con él mismo... Juega con una sola pelota pero logra un sinnúmero de proyecciones. Creo que las artes visuales, las artes digitales y la música son las que están signando estas búsquedas novedosas. De alguna manera, si te ponés a pensar es casi lo mismo que pasaba en los finales del esplendor del circo francés. El público empieza a decaer y el circo empieza a buscar la atracción de la novedad. En el circo se proyectaban las primeras películas, en el circo se presentaban las innovaciones tecnológicas del momento y esto se transformó en una característica: había que presentar una novedad. En los años 70 todos los circos tenían una fuente de agua, siempre había un número de aguas danzantes, por ejemplo. Creo que hoy la tecnología, las artes digitales, vienen a reemplazar y a nutrir de una manera más interesante esa innovación tecnológica que estaba puesta en “cómo te muestro la atracción”. Estamos en un momento de fuerte transformación del circo. En algún momento se codificó de una manera y así siguió. En los 70 y 80 no se modificó mucho. Se cambió el contenido: menos animales, más animales, menos feria, más feria. Recién ahora varía el formato, el propósito. Está en ebullición.

GERARDO HOCHMAN

El circo es la hazaña humana

por EDITH SCHER

¿Qué ha cambiado desde comienzo de los '90, cuando irrumpió con fuerza en la Argentina una manera nueva de encarar el circo? Sin carromatos, sin animales, más ligado a la danza que al *music hall*, el, entonces, "nuevo circo", abría un espacio con un hermoso espectáculo, **Emociones simples**, en el que no se veía únicamente una demostración de destreza, sino que cada una de las habilidades circenses que allí aparecían estaba ligada a una situación, a algo que se quería contar en clave de circo. Muchos espectáculos sucedieron a este. La práctica de circo vista con este enfoque se expandió e instaló. Casi dos décadas nos separan de aquel estreno y Gerardo Hochman, codirector de aquel espectáculo y uno de los principales responsables de que esta mirada del circo se desarrollara aquí, maestro de muchos que vinieron después, analiza y piensa este momento. ¿Qué fue de todo aquello? ¿Cuáles son sus focos de interés hoy?

—Recuerdo que en las primeras entrevistas que te hice, hace ya varios años, hablabas del "nuevo circo" en contraposición al "viejo circo". Pasó bastante tiempo desde entonces y, por lo tanto, te pregunto qué es el nuevo circo hoy y si sigue existiendo.

—Dejé de llamar "nuevo circo" a lo que hacíamos y dejé de ponerle cualquier otra etiqueta y de comunicarle al público con qué se iba a encontrar. Ahora bien: más allá de mi práctica, apareció una nueva expresión que en aquel momento no existía: "circo contemporáneo". Creo que se trata de una evolución lógica. Me hace acordar a aquello de "danza moderna" y "danza contemporánea". No es que yo nombre lo que nosotros hacemos como "circo contemporáneo", pero esta denominación existe, subyace. Hay gente que llama de esa manera a su producción.

A mí me parece que lo que hacemos es, sencillamente, circo, y que se instaló la idea de que esa palabra no implica esperar, cuando uno va a ver un espectáculo, todos los tópicos del circo tradicional, de modo que no es necesario llamarlo ni "nuevo" ni "contemporáneo".

—¿Hay espectáculos del mundo o de nuestro país con los que sentís que dialogás?

—Hay trabajos que descubro y me parecen parientes de algo que yo estoy haciendo. El parentesco tiene mucho que ver con lo que, intuyo (porque no dialogo directamente con los artistas, sino con las imágenes del espectáculo), son las premisas del trabajo. Hace poco vino una compañía australiana al Polo Circo, llamada Circa. Cuando vi algunas imágenes, sin dar el mismo resultado, por supuesto, me pareció que debieron haber trabajado con premisas parecidas a las nuestras, que generaron cierto material coreográfico.

—¿Tenés el hábito de entrar a Internet y ver qué se está haciendo en el mundo en esta disciplina?

—No. Toda la descendencia nuestra tiene una práctica muy fuerte de eso, pero la primera generación no. Es más: ve esa práctica con ojos críticos. Es que aquello produce una especie de esnobismo, que genera algo así como "esto es lo que se está haciendo, entonces esto es lo que tengo que hacer", desconociendo todos los pasos anteriores. No me refiero al hecho de desconocernos a nosotros. No es que digamos "nosotros en el '92, bla bla bla...". No es eso. Pero sí me refiero al hecho de que se crea una práctica esnob que muchas veces da como resultado gente que produce con un desconocimiento total de la historia del arte, gente que no va a Youtube para mirar Picasso, sino que toma una influencia y una información que son contraproducentes.



Gerardo Hochman.

—Cuando decís “lo que estamos trabajando”, o “premisas parecidas a las nuestras”, ¿a qué te referís? ¿Cómo definirías lo que te interesa hoy?

—Por un lado, en nuestros espectáculos aparece el propio lenguaje como tema. También el instrumento cuerpo (con pinceladas, todavía no con mucha fortaleza). Y también hubo una evolución en despojarse de las convenciones del circo. Desaparecieron, un poco, los aparatos. La primera propuesta implicaba la desaparición de la forma tradicional, pero luego se fueron desdibujando los aparatos. Podemos llegar a montar un espectáculo entero que, creemos, es de circo, en el cual no hay ningún trapecio ni ninguna tela para subirse, ni una clava para malabarear. Fuimos encontrando otros objetos para generar material.

—¿Y qué subsiste del circo?

—Subsiste la hazaña, la hazaña humana. Subsiste la destreza. Eso no se borroneó. Más allá de la elaboración que tratemos de darle, siempre hay una partecita del trabajo que tiene que ver con provocar una admiración o una sorpresa por la calidad de la ejecución y porque esa ejecución tenga un riesgo. Aunque no sea un riesgo de vida, sino de precisión o de uso del cuerpo. Eso es propio del circo.

—¿De que te nutris?

—Cada vez de otra cosa. Ahora, por ejemplo, estamos haciendo un espectáculo inspirado en Leonardo Da Vinci. Él fue una fuente de inspiración. Hicimos un espectáculo llamado **Avalancha**. Para hacerlo nos apoyamos en dos grandes objetos que eran dos conos metálicos de 2,50 que se ensamblaban. Fue un trabajo muy lúdico que tuvo que ver con investigar el objeto y crear imágenes con un cono, con un reloj de arena, un volcán, relacionarlas con elementos de la naturaleza o construcciones humanas y, simplemente, armar un dispositivo lúdico para la acrobacia. Ahí no hubo ni autor previo ni nada dictado con anterioridad, sino que imaginamos un aparato que no fuera propio del circo, aunque ofreciera un montón de posibilidades como trepar, enroscarse, suspenderse, hacer equilibrio. Fue como una traducción de aparatos conocidos a un aparato diseñado especialmente. Fue otro camino. A principio de año hicimos **Tiempos que corren**, un espectáculo con mucha ropa, con tres percheros y que tenía que ver con usar la ropa. Aparecía allí una mirada sobre el que tiene mucha ropa y está como saturado, así como también sobre el que no tiene nada para ponerse. También se veía cuándo la ropa constituye un peso que te ancla, algo que te condiciona en lugar de liberarte, o cuándo te libera porque



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

es una máscara y te hace actuar diferente. Fue un trabajo en ese sentido llevado al lenguaje del circo.

—Cuando decís “llevado al lenguaje del circo” y usás la palabra “traducción” pienso en lo siguiente: ¿se te ocurre algo y luego lo llevás al lenguaje del circo, lo traducís? ¿O pensás dramáticamente en lenguaje de circo directamente?

—Sí, pienso directamente. Si bien usé la palabra traducción, son escasas las oportunidades en las que se parte de un material que tenga una dramaturgia teatral o una narrativa más tradicional. No se parte de un trabajo y se trasvasa, sino que siempre se sueña en circo.

—¿Pero cómo es eso, soñar en circo?

—Si pienso en los tres trabajos de este año, puedo decirte que para crear **Leonardo** fuimos a los libros de Leonardo, y no a una obra existente que se llamara *Vida de Leonardo Da Vinci*. Consultamos, en cambio, su biografía y su obra, sin saber bien a dónde íbamos. Después nos dejamos impresionar, dejamos que el material nos impregnara y pensamos qué podíamos hacer con eso, de acuerdo al potencial y los dones que teníamos. Hablo tanto de los dones creativos como de los dones físicos del equipo. De modo, entonces, que no se hizo un pasaje de una dramaturgia teatral al circo. Hay algo del circo que no se perdió, que es la existencia de cuadros. Aunque después trate-



Entrenamiento en la carpa de la UNSaM.

mos de darle una continuidad al viaje de la puesta en escena, aparecen los cuadros del circo. Estos pueden contar historias breves, una al lado de la otra. En el caso de **Avalancha** fue más claro. Se trató de algo muy parecido a cuando un acróbata suelto tiene un mástil de 6 metros, un palo chino, y pasa un tiempo no solamente de entrenamiento, sino también de juego con ese palo, que no es más que un espacio vertical. En este caso, aparecieron dos conos. El trabajo fue improvisar y, para mí, estar desde afuera intentando metaforizar. Por ejemplo, cuando salían todos por el agujero del cono, yo los miraba y veía una lava humana. Entonces trataba de potenciar eso. Se trata de un trabajo muy plástico. Me gustan mucho la plástica y la arquitectura.

—Me estaba acordando también que hace algunos años me dijiste que para vos el circo era un lenguaje inagotable, con el cual se podían armar infinitas oraciones. Con el correr de los años, ¿se te agota a veces?, ¿lo renovás?

—Siento que no se agotó. A pesar de eso, por momentos siento que a veces el trabajo me lleva por los mismos caminos y los reconozco. A veces eso no me hace cambiar de rumbo. No creo que cada propuesta deba ser renovadora, original y nunca hecha. Me parece que está bueno volver a hacer, incluso, lo que uno ya hizo. Además el público cambia. Esta, también, es una mirada que tengo en perspectiva. Empezamos a extrañar trabajos viejos o el público los pide. A veces no reponemos más por una cuestión pragmática, ya que no tenemos las



cosas, por ejemplo, que por otro motivo, pero creo que sería interesante volver a reproducir. Algunas cosas están vigentes en su concepto, quizás no en su factura, porque con la práctica uno se vuelve más dúctil, pero sí en su concepto. Entonces, y en relación con la pregunta, a veces vuelvo a tomar ciertos caminos porque me gustan, y a veces los esquivo porque me aburren. Cuando trato de esquivarlos aparecen desafíos nuevos y esa es mi adrenalina. El acróbata tiene una adrenalina que es un salto mortal, y yo me pego unos saltos mortales creativos que tiene que ver con poner en funcionamiento cosas que nunca hice. Eso genera incertidumbre.

—Cuando comenzaste, hace ya varios años, había en tus espectáculos una variedad considerable de disciplinas circenses. Me parece que, con el correr del tiempo, esta amplitud se fue achicando y que ahora predomina la acrobacia.

—De todas las disciplinas del circo, la acrobacia es la que más me interesa. En aquello de las “infinitas oraciones” que mencionabas, me parece la más rica. Además es la parte del circo que más se junta con la danza. Y sí: hay una depuración. Si hay algo que me aburrí es exigirle al público la convención de “esto es un trapecio y está ahí y usted me permite que esté ahí porque sabe que vino al circo”. Prefiero recibirlo y no exigirle nada, de entrada. Proponerle un viaje que no le exija ninguna convención. Un espectador que nunca fue al circo dirá: “¿Qué es eso?” “¿Que hace ahí?”. Me interesa no exigirle eso.

—La danza sigue teniendo mucho peso en tus espectáculos. Es casi como la aguja y el hilo, la costura de los espectáculos.

—Sí. Los *performers* con los que trabajo están formados en ese sentido. Algo de aquel esnobismo que mencionaba tiene de bueno que estos artistas se forman mucho en esa mezcla de danza y acrobacia.

—¿Se instaló una moda de circo de manera esnob?

—No me refiero a la movida de circo, que para mí se instaló bien, más allá de que haya calidades desperejadas. Sino al esnobismo en los cuerpos, de ver videos de gente que se mueve de determinada manera y querer moverse como esa gente, sin atravesar una formación más amplia. Buscar la forma final en lugar de hacer el proceso.

—Con respecto a la cuestión de la hazaña que, decís, aún subsiste, pienso en aquellos que se empiezan a formar, de todas las edades, y también en los *performers*, como los llamas, y en aquello que puede llegar a desarrollar esta práctica en lo personal y en relación al registro de los otros, el cuidado, en fin. ¿Qué es lo que la práctica circense transforma en una persona y en un colectivo de personas?

—Hay varias cuestiones. Por un lado, en relación a lo colectivo, uno podría decir que hay ejemplos de prácticas de circo individuales y que el hecho de fomentar lo grupal es una característica fuerte nuestra (aunque no somos los únicos). Nosotros la soste-



La carpa de la Escuela de Circo de la UNSaM.

nemos, la defendemos, la abonamos y tratamos de mejorarla. Desde que empecé, siempre fue en grupo. Es una característica, porque para mí, más allá de los diferentes puntos de partida y de los cuentitos que se quiera contar, trabajar en grupo es un mensaje en sí mismo. Lo que irradia desde el escenario, ese disfrute grupal y esa interdependencia, es un mensaje en sí mismo. Me parece que esa práctica grupal es transformadora, aunque no hablemos de un grupo de circo. Por otro lado, hay algo que no es inherente al escenario. Me refiero al modo de gestión, que obliga a no estar en una posición cómoda, pasiva o expectante, sino que implica una posición de búsqueda de espacios, de contratos, de convenios, que es inherente al circo, aunque mutó de forma. Antes era buscar la vida con el carromato, ahora somos bichos urbanos. Es raro que el acróbata esté, como algunos actores, a la espera de un llamado telefónico para incorporarse a una obra ajena. No se es acróbata sentado, sino cuando uno genera una frase acrobática. Hay algo de eso que subyace en nuestra práctica. Ir en busca del público, ir en busca de la creación. Luego, en cuanto a la práctica en sí misma, el vínculo con la hazaña es transformador, te va corriendo el techo, la sensación de lo que sos capaz. Si vos, cada vez, a través del entrenamiento, el entendimiento, la repetición, sos capaz de hazañas mayores, eso tiene un efecto sobre la personalidad.

—**No todo el mundo puede, ¿o sí?**

—No. El artista de circo tiene que tener un don especial.

Como todo, eso después se profundiza, pero hay dones que te vinculan con el circo y son muy fáciles de detectar: la extrema coordinación, la elasticidad, la flexibilidad, la agilidad. Ahora: todo el mundo puede practicar circo. Por eso hay talleres abiertos sin audición previa. Siempre hay una tarea número 1 que se pueda hacer desde la inexperiencia o desde la falta de entrenamiento. Después dependerá de cómo esa persona vaya construyendo ese camino. Para mí hay una división muy clara entre quien tiene el don para convertirse en artista de circo y quien no. Y a veces eso no tiene que ver solo con lo físico. Hace falta un espíritu especial.

—**Cuando decís “artista”, me quedo pensando: ¿qué convierte a alguien que tiene facilidad para las destrezas en un artista?**

—Llamo “artistas”, por lo menos a los que trabajan conmigo, porque el método de trabajo los obliga a ser creativos, a improvisar. En ese punto, para mí, eso los convierte en artistas. No son el tipo de acróbatas a los que yo les digo “dos medialunas para adelante, una para el costado y un mortero”. Yo le puedo llegar a decir “trabajá con él y busquen todos movimientos que tengan que ver con rechazarse y atraerse”, y dejarlos un rato jugando. Su acrobacia se pondrá en funcionamiento a través de esa premisa, y cuando vuelva me mostrarán algo que, en los casos en que me gusta, es mucho mejor de lo que podría haberme imaginado. Hay que estar formado para improvisar con el otro. Ellos, más tarde o más temprano, tienen una frase que se parece mucho a una oración de algo.

—**¿Qué formación tiene que tener uno para ser artista de circo?**

—En principio, una formación técnica muy rigurosa. Más allá de lo técnico y de cómo ese cuerpo se convierte en un instrumento bien entrenado, hay una sensibilidad que está bueno tener, aparte de la información. Yo me fijo mucho en esa sensibilidad. Ser una antena para procesar. Si doy una premisa, se puede hacer algo que no tenga ninguna sensibilidad y cumplir, o convertir eso en una pequeña maravilla. Se ve muy claro cuando está esa cultura en el cuerpo. Me refiero a un cuerpo que haya absorbido la historia del arte, que sea la evolución de lo que sucedió.

Todo el mundo juega aquí en el circo beat



Fernando Rosen e Iván Larroque en Falsa escuadra

por DAVID JACOBS

Cuando Fernando Rosen le propuso a Iván Larroque embarcarse juntos en un proyecto de teatro circo, ninguno de los dos imaginó, por aquel entonces, el muy buen recibimiento que, tiempo después de iniciado el proceso de ensayos, gozaría la obra entre el público y la crítica. **Falsa escuadra** es el nombre de este primer espectáculo del dúo que, faltos de una mirada ajena y luego de dos años de búsqueda y experimentación, convocó al director Martín Joab, proveniente del mundo del cine, para colaborar en el armado de la puesta y en el trabajo con los actores. La obra, que cruza los diferentes lenguajes del circo, la danza, el *clown* y el teatro, es la primera producción de la Compañía Movimiento Armario, que idearon ambos actores, y que tiene entre sus objetivos primordiales profundizar la relación del circo con las demás artes. En este sentido, **Falsa escuadra** pone a dialogar fuertemente los lenguajes del cine y la música en tensión permanente con el cuerpo de los actores y su interrelación con distintos objetos. Además de las tres últimas temporadas realizadas en Buenos Aires, que incluyó las salas del Centro Cultural Konex, el Museo Malba y el Club de Trapecistas Estrella del Centenario, entre otros espacios, **Falsa escuadra** se presentó en el Festival Internacional de Buenos Aires, el Festival Estival de Teatro de San Martín de los Andes, el Festival de Teatro de Rafaela y la Fiesta CABA de 2011. En esta oportunidad, **Cuadernos de Picadero** conversó con Fernando Rosen, actor y mentor del proyecto, quien desplegó algunos conceptos sobre los orígenes de la Compañía, sus búsquedas estéticas, el denominado Nuevo circo y el momento que atraviesa la disciplina en el presente.

—¿Cómo nace la Compañía y qué tipo de objetivos buscaban?

—Con Iván (Larroque) trabajamos juntos desde hace seis años. En un momento de mi vida decidí viajar a Europa a perfeccionarme en la disciplina de equilibrio sobre cable tenso y a mi regreso la compañía en la que estaba trabajando se disuelve. Es ahí donde decido convocar a Iván para trabajar juntos. La especialización que tengo, además, es la técnica de mano/mano que, para desarrollarla, necesita de un compañero. A mi vuelta, inmediatamente comenzamos con los entrenamientos de lo que sería, dos años más tarde, **Falsa escuadra**. Ese primer acercamiento fue de mucha experimentación pero notábamos que no encontrábamos el rumbo, aunque partíamos de una técnica, como suelen hacer los actores. Paralelamente pensábamos cómo íbamos a nutrir de otros elementos a la obra. En un momento encontramos un texto de Eduardo Galeano, **Patatas arriba**, que nos interesó mucho por su idea del mundo al revés, como solemos verlo nosotros cuando trabajamos con algunas de las disciplinas del circo. Era un libro que teníamos muy leído desde chicos. Todo esto derivó en un primer acercamiento a la obra, que terminó de construirse cuando decidimos convocar al director Martín Joab para que nos ayudara a partir de su mirada. Martín viene del teatro de calle y el cine. A él lo conocemos por el trabajo de Escena subterránea que es una compañía que irrumpió en Buenos Aires en el '96 con una obra que se llamaba **La persecución**, que se hacía en la línea B del subte y tuvo mucho éxito.

—¿Qué cosas del texto de Galeano se mantuvieron en la obra?

—Muy poco, lamentablemente. Las ganas de volver a utilizarlo, sobre todo. El libro de Galeano es muy claro, muy concreto, y me marcó mucho en una etapa de mi vida, pero no funcionaba del todo para lo que queríamos. Cuando Martín entró al proceso de ensayos lo hizo con otra visión y nos presentó otros materiales para discutir y aprovechar. Y esto nos condujo, inexorablemente, para otro lado. De todos modos, es un texto que siempre anda dando vueltas en mi cabeza.

—¿Qué aportes significativos sumó el trabajo a partir de la convocatoria de un director?

—Lo primero que hicimos fue invitarlo a ver lo que habíamos producido hasta ese momento, y comprobar si podíamos trabajar juntos. Lo que trajo Martín fue una visión estética muy definida, ideas muy concretas. Rápidamente nos propuso un mundo

de imágenes a elaborar, con referentes muy puntuales. Todo esto a partir de ver una y otra vez lo que nosotros habíamos armado, que eran muchas secuencias, cosas sueltas que había que condensar. A partir de esto se le ocurrió la idea de trabajar con un elemento. Hicimos un listado de cosas que podían ser, y entre todas ellas apareció un armario a partir de un corto de Roman Polansky, **Dos hombres y un armario**, que él nos pasó. Martín tiene una muy buena formación cinematográfica, que fue importantísima para el resultado final. El cine y la fotográfica son otros dos elementos centrales de la obra, y eso fue gracias a la mirada de Martín. Y cuando finalmente decidimos optar por el armario, Iván se encuentra con uno abandonado en la calle, que es el que usamos en la obra. En definitiva, todo el proceso de **Falsa escuadra** nos llevó tres años muy intensos de trabajo. Creemos que este es el tiempo necesario para que un espectáculo madure suficientemente.

—¿El director solo se circunscribió a trabajar con el material que ustedes le proponían o escribió y planteó nuevas escenas?

—No, Martín no escribió ni propuso nuevas escenas. Sí tenía sus propias ideas sobre algunas de las cosas que veníamos probando. Trabajó más a partir del material que nosotros íbamos aportando durante el proceso de investigación que con ideas propias establecidas de antemano. Cuando improvisábamos, él venía y nos daba su opinión, su punto de vista, que a veces coincidía con el nuestro y otras veces no. Su valioso aporte tuvo que ver con la duración de las escenas. Nos indicaba, nos sugería dónde era más conveniente cortar, y pasar a otra cosa. Fue una experiencia muy interesante, la recuerdo con alegría.

PASOS

—¿Qué cosas te marcaron de tu primer acercamiento con la disciplina?

—Empecé a hacer circo en el '96 gracias a un amigo que lo practicaba. En ese entonces, yo tenía 19 años y me alienta para que me anime a hacerlo, y recuerdo que empecé a ir como *hobby*, por esparcimiento. En ese momento estudiaba medicina, y sentía la necesidad de distraerme un poco con otra cosa. Así comenzó mi relación con el circo, que ya ocupa casi mi media vida. En las primeras clases percibí rápidamente que tenía facilidad para hacerlo, y esto creo que fue otro de los motivos por los cuales seguí enganchado profundizando en el aprendizaje. Y con el correr de los meses me fue divirtiendo cada vez más, y al poco tiempo largué medicina y me dediqué exclusivamente al circo.



Escenas de *Falsa escuadra*.



Y en medio de todo esto, vi una obra de Gerardo Hochman, **Gala**, que me impresionó mucho. Tiempo más tarde él se convertiría en mi maestro. Me crucé con esa obra, y me transformó. Lo que sé de circo es gracias a Gerardo. Al poco tiempo, empecé a trabajar en su compañía y eso fue muy importante para mi formación en la disciplina. Y a partir de esto, comencé a pensar en la posibilidad de dedicarme, de vivir de la profesión. Otra de las cosas que recuerdo de mis primeros acercamientos al circo es la diversión. Esto es algo que intentamos mantener aún hoy con Iván cada vez que nos juntamos a ensayar o al momento de hacer una función. En la diversión me parece que está una de las claves del trabajo. Y esto, además, es un privilegio.

—Falsa Escuadra es el nombre de la primera obra de la Compañía. ¿De qué manera se concibió el proyecto y qué tenían ganas de mostrar o decir con la obra?

—El proyecto nació de un proceso muy largo de ensayos, de permanente prueba y error. Nuestro interés estaba puesto en investigar hasta conseguir un material del que estuviéramos convencidos. Así pasaron dos años de entrenamiento y a partir de allí la necesidad de mostrar. En ningún momento del trabajo, nos planteamos qué queríamos decir con la obra. Sinceramente,

creo que eso es una lectura posterior, al menos en nuestro caso. Lo que sí nos propusimos fue trabajar con una línea estética definida y con una teatralidad muy presente. También nos metimos con una narrativa. Fue un arduo trabajo compatibilizar la destreza del circo con una estructura narrativa de tipo lineal, dialéctica, de acción-reacción. En el circo o la danza esta idea de respetar una narrativa más de tipo clásica es difícil de encontrar o desarrollar, ya que se prioriza, por lo general, el aspecto visual y la presencia de los cuerpos en la escena por sobre otras cuestiones. Y estar convencidos de esto nos llevó tiempo.

—¿Cuál es esa línea estética de la que hablás? ¿Qué significa para vos “una teatralidad muy presente”?

—Antes que nada, lo que nos interesaba era partir desde una mirada estética que haga más hincapié en lo teatral que en lo circense. La obra trabaja un momento histórico puntual de la Argentina, los personajes poseen una estética que remite a esa época, los colores de la escenografía y el vestuario no tenían que ver necesariamente con la estética del circo más habitual, los coreografías estaban concebidas a partir de una economía de movimientos y recursos... Además, la teatralidad está inspirada en algunos clásicos del cine mudo, y en sus re-



Escenas de Falsa escuadra.

ferentes más importantes como Buster Keaton y su economía del gesto. Esto lo trabajamos mucho con Martín, el director, que nos corría de lo *clownesco* para meternos de lleno en lo teatral. También decidimos dejar de lado el recurso, tan común del circo, del payaso interpelando directamente al público. Entendíamos que esto nos alejaba un poco del teatro, que es lo que nos interesaba. Y con respecto a esta teatralidad tan presente, tiene que ver con lo que acabo de mencionar, con la posibilidad de correr de la idea de la destreza del circo como su máxima potencia. No nos interesa demasiado este aspecto espectacular que tiene la disciplina. El circo es algo más que entretenimiento y virtuosismo.

—¿Sienten que dialogan estéticamente con otros grupos o compañías?

—Nosotros crecimos y nos formamos en La Arena, la compañía de Gerardo Hochman, que aún hoy sigue siendo una referencia muy valiosa para nuestro trabajo. Respetamos a Gerardo y nos identificamos mucho con sus propuestas. Fuera de esto, las películas del cine mudo y sus principales referentes son siempre una gran inspiración al momento de pensar y ponernos a trabajar.

—¿Cuáles son esos referentes del cine mudo que les interesan y especialmente qué aspectos de cada uno de ellos?

—El corto de Polansky fue de vital importancia para algunos

lineamientos de la obra. Trata de dos hombres que salen del mar con un armario de tres cuerpos y comienzan a caminar por la ciudad. Es maravilloso y sorprendente. Esta impronta surrealista nos cautivó de entrada. Por otro lado, el trabajo con el gesto de Buster Keaton también fue otra gran influencia para nosotros, los actores. La visión más crítica, más confrontativa de algunas películas de Chaplin nos interesó mucho, y lo tuvimos también muy en cuenta al momento de pensar el trabajo. Y de Harold Lloyd, su costado más acrobático pero siempre usado en función de la narración. Todos estos materiales siempre estuvieron presentes en mi vida, y los volví a repasar durante el proceso creativo de **Falsa escuadra**.

NO TAN DISTINTOS

—En el último tiempo, hemos escuchado hablar de Nuevo circo en contraposición con Viejo circo. ¿Cuál es la línea de trabajo que proponen ustedes? ¿Cómo se definen estilísticamente?

—Tanto Iván como yo no somos muy partidarios de esa diferenciación. De todas maneras, creemos que sí existen líneas estéticas diversas dentro del ámbito del circo, pero tanto hacia el interior del viejo como del nuevo circo. En definitiva, creo que hablar de viejo o nuevo circo no es del todo correcto y me parece que tampoco ayuda demasiado. En cuanto a estilos, a nosotros nos gusta definirnos, simplemente, como una compañía que intenta fusionar el arte del circo con el teatro.

UNA HISTORIA, OTRAS BÚSQUEDAS

—¿Por qué consideras incorrecto la diferenciación entre Nuevo y Viejo circo?

—A mi entender, hablar de Viejo circo remite o tiene una significación negativa. Para quienes estamos en el circo, pero también en otras artes, lo viejo es leído, generalmente, como algo peyorativo. Y yo, al menos, no comparto esta posición con respecto al viejo circo. Insisto en que tanto lo viejo como lo nuevo son líneas estéticas bien distintas, por eso resulta también inconveniente plantear esta diferencia. Es como pensar que porque un espectáculo se hace en una carpa de circo tradicional no puede ser innovador, arriesgado. No por hacer una obra en un teatro a la italiana esa obra va a ser vieja. También en el formato a la italiana se pueden hacer cosas de vanguardia y en un escenario no convencional obras tradicionales.

—¿Qué entendés por la categoría Nuevo circo?

—Creo que es una manera de nombrar lo que viene sucediendo en el circo desde hace unos 20 años, donde el eje pasó de ser la destreza y el asombro a un concepto más global, con aspectos dramáticos específicos y donde la destreza y la sorpresa son un ingrediente más.

DRAMATURGIAS

—¿De qué modo se construye dramáticamente una obra de circo?

—Existen dramaturgias más llanas, más simples, donde la dialéctica de acción-reacción nos va llevando por la obra, y otras con una dramaturgia más rota, más ligada a una poética teatral y no tanto a una narrativa más de tipo convencional que respete una introducción, un desarrollo y un desenlace.

—¿Qué sería hablar de dramaturgia rota?

—Es aquella dramaturgia más ligada al poema teatral. Sería entablar con el espectador una relación más reflexiva, que lo ponga a pensar. Imágenes que surgen desde el escenario y que sea el propio espectador quien termine de procesarlas. Sería una dramaturgia con menos lógica dialéctica entre sus partes donde son las imágenes o un clima los que sostienen el interés de la acción. En la nueva obra que estoy preparando estoy trabajando a partir de esta idea como núcleo central de la puesta. En definitiva, es una dramaturgia en donde el hilo narrativo es difícil de percibir. Por este lado pasa hoy mi búsqueda..

Además de intérprete, acróbata y malabarista, Fernando Rosen se formó en dramaturgia con Mauricio Kartun y puesta en escena con Rubén Szuchmacher, como una manera, según explica “de ver distinto, de tener una mirada nueva sobre el hecho teatral”. En contacto con dos amigos que tenían ganas de actuar, Rodrigo Oses y Florencia Michalewicz, Fernando Rosen prepara, por estos días, una obra que lo tendrá debutando en la dramaturgia y la dirección, y que se verá en la sala Espacio Aguirre, del barrio de Villa Crespo. La obra cuenta la historia del reencuentro de un hombre y una mujer que fueron pareja tiempo atrás. Según dice el director, “el espectáculo aborda el tema de la masculinidad y la femineidad desde la danza teatro, donde el espacio de la representación se verá duplicado”.

—La música es otro elemento central del espectáculo.

—Sin duda. La música es uno de los grandes soportes del circo moderno y de nuestro espectáculo en particular. Esta relación del circo y la danza, de la música y la danza, está muy presente. En el nuevo espectáculo que estoy trabajando ahora, la música juega un rol distinto a como funcionaba en **Falsa escuadra**. Es casi un personaje más, y está compuesta especialmente. Es decir, no funciona como un colchón que sostiene o acompaña el espectáculo.

—¿Cuál es el estado de situación del circo hoy en la Argentina?

—En la actualidad, el circo es una disciplina de gran expansión. Solo en la ciudad de Buenos Aires hay más de cincuenta espacios donde se practican las diferentes líneas del circo. Sospecho, incluso, que deben existir algunos más que no conozco. En el país, además, hay dos universidades nacionales que ya tienen la carrera de artista de circo y ya hay una veintena de artistas de circo recibidos con títulos oficiales obtenidos en esas universidades. Los que aún faltan, a mi entender, son lugares diseñados especialmente para realizar espectáculos de circo. De todas maneras, de a poco van surgiendo algunos en diferentes puntos de la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Creo que, como en el teatro, hay muchos más aficionados que los que el sistema laboral puede asimilar. Tal vez esta tendencia vaya declinando con el tiempo y la creación de nuevos espacios, crezca a buen ritmo.

En busca de la transformación personal y social

por MARTÍN PINO MORENO

La zona del barrio de Parque Patricios, donde funciona el Circo Social del Sur, se caracteriza por estar plagada de grandes edificios que, en décadas pasadas, funcionaron como fábricas. Hoy, casi todos ellos están abandonados y eso no le hace perder pintoresquismo al lugar. Dan cuenta de una Argentina, en otros tiempos pujante. Hoy, transitar esas calles provoca cierta nostalgia pero, cuando se ingresa a cheLA (Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano), el ámbito en el que esta ONG funciona, todo parecería revertirse.

Allí adentro, aun considerando sus amplios espacios vacíos, se percibe una energía sumamente interesante. Es la que da el trabajo constante en pos de lograr una fuerte calidad artística dentro de un sector muy desprotegido de la población, el de los niños y jóvenes que crecen en barrios carenciados.

Pablo Holgado y Mariana Ruffolo, son los encargados de coordinar las actividades del Circo Social del Sur, cuyos objetivos son: "Intervenir en una sociedad estructuralmente desigual en los sectores más vulnerables, proyectando la transformación personal y social a través del arte. Pensamos la cultura y al arte circense como una estrategia para generar nuevas formas de producción, pertenencia, educación y organización comunitaria, así como para potenciar el desarrollo de las capacidades de creación y autonomía de los niños/as y jóvenes con los que trabajamos".

El proyecto se desarrolla a través de cinco áreas que trabajan en sinergia: Pedagógica, Social, Artística, Relaciones internacionales y Fortalecimiento institucional.

—**¿Cómo se inicia el trabajo de Circo Social del Sur?**

—**Pablo Holgado:** El proyecto comienza a través de un encuentro con Mariana. Ella estaba en la escuela de danza teatro en la UBA y comienza a estudiar circo. Yo venía del teatro, y estaba estudiando docencia de teatro y dirección, y empecé a estudiar circo. Tuvimos el impulso de acercarnos al trabajo social, a los barrios, con lo que teníamos. Queríamos acercar esa actividad a los niños y jóvenes porque sentíamos que no tenían la misma oportunidad que habíamos tenido nosotros. Era nuestra inquietud o nuestra tendencia querer hacer este tipo de trabajo y pensamos que lo mejor era con lo que teníamos entre manos: el circo. Mariana comenzó a ir a Florencio Varela, a un barrio bien periférico, y luego comenzamos con talleres en la ciudad de Buenos Aires.

—**¿Qué técnicas comenzaron a trabajar en estos talleres?**

—**P. H.:** Entonces el proyecto se desarrollaba con la técnica de zancos porque era lo que, en ese momento, pensamos que podía funcionar muy bien. Después fuimos incluyendo el resto de las técnicas. Enseguida nos dimos cuenta de que el circo era una herramienta fantástica para el objetivo que nos proponíamos, por esa cosa multidisciplinaria y multifacética que tiene. Así, enseguida comenzamos con la base del circo: la acrobacia, que reúne un montón de cualidades que tienen que ver con el cuidado del cuerpo, el desplazamiento, el movimiento, la conciencia del cuerpo en el espacio, en el aire. Todas estas propuestas, además, llevan a concretar un trabajo en equipo. Tanto la acrobacia simple como la combinada.

Mariana Ruffolo: En esta práctica se impone, también, el respeto por el otro, el trabajo común obliga a comprender y contener al otro. En el circo no asoma un discurso que te posibilite hablar de solidaridad, se da directamente; por ejemplo, al sostener el peso de tu compañero. Es como una condición para esa práctica de la acrobacia en equipo, en grupo.

—Cómo seleccionan la comunidad con la que van a trabajar. ¿Hacen un estudio previo, por ejemplo?

—P. H.: Hay como una elección mutua.

—M. R.: Nosotros trabajamos con organizaciones sociales de base que ya están instaladas en la comunidad y que tienen una visión, una tarea previa que nos permite hacer un trabajo metodológico. Elegimos estar en lugares en donde la comunidad tiene cierta forma de intervención parecida a la nuestra.

—P. H.: Por eso la elección es mutua. Nosotros investigamos las organizaciones, el barrio, la comunidad, y vemos si la cosa puede funcionar. Presentamos nuestra propuesta pero también hay una elección desde ellos, y un conocimiento previo. A partir de ahí empezamos a poner en práctica el proyecto.

—¿En qué consiste específicamente?

—M. R.: Hoy la propuesta de Circo Social del Sur tiene varios programas funcionando. En el área formación hay tres programas. Uno tiene que ver con los talleres de iniciación al circo que se dan en este espacio, donde los chicos de diversos barrios vienen a tomar clases. También en las Villas 21-24 y en Ciudad Oculta trabajamos con estas organizaciones de base, generando espacios de pertenencia para los jóvenes y de encuentro a partir del arte. Porque no es solamente un espacio donde posibilitamos



Mariana Ruffolo y Pablo Holgado.

un aprendizaje técnico, hay también un trabajo que se genera con la expresión artística, corporal, teatral, del movimiento, con el fin de concretar muestras artísticas. Esos talleres de terreno continúan acá, en nuestra sede de Parque Patricios, con una formación avanzada en el arte del circo. O sea, los jóvenes que ya llevan dos años con nosotros en los talleres de terreno y quieren más, vienen acá y entrenan tres veces por semana diversas disciplinas del arte circense

—P. H.: Con una carga horaria y una exigencia bastante más importante que en los talleres de iniciación. Porque son jóvenes con más de 15 ó 16 años que manifiestan que quieren tomar al circo un poquito más que como un pasatiempo. Entonces les damos un grado mayor de exigencia en todo sentido: en el trabajo físico y en el trabajo propiamente dicho de la disciplina



El espacio de trabajo del Circo Social del Sur.

que estemos dando. También en relación con su compromiso con el espacio, con su actividad, en cuanto a las cosas que tienen que tener en cuenta a la hora de desarrollarse mejor en las artes del circo: su alimentación, por ejemplo. Y no descuidamos apoyarlos para que se mantengan dentro de la escolaridad y así terminen sus estudios.

–**M. R.:** Hacemos un acompañamiento integral. No es que vienen acá y estudian las artes circenses solamente sino que los acompañamos en la vida, para que logren una mejor inserción dentro de esta sociedad. Los jóvenes necesitan este acompañamiento.

–**P. H.:** Y no es solo nuestro objetivo formar artistas, sino sobre todo personas. Y si finalmente se transforman en artistas, que sean artistas con cierta responsabilidad social, con cierta inclinación social.

–**¿Cuál es el perfil del chico y el joven con el que trabajan?**

–**M. R.:** Son jóvenes entre los 12 y los *veintilargos* años. No es excluyente. Todo el mundo es bienvenido. La gran mayoría viene de sectores desfavorecidos socialmente, de barrios marginales de la ciudad de Buenos Aires. Son jóvenes que a veces no están escolarizados, que tienen una situación familiar compleja.

–**P. H.:** Nosotros, a través de los años y con la experiencia que hemos adquirido, vemos que la franja etaria de los jóvenes provenientes de barrios desfavorecidos tienen muy pocas posibilidades. Quizás eso no sucede con los niños, que tienen más lugares de pertenencia o cierto acompañamiento, ellos pueden acceder a determinadas actividades artísticas o culturales más fácilmente. Todavía algunos pueden tener como guía a sus padres, a sus familias. En cambio los jóvenes entran en un momento y una situación muy difícil: la adolescencia y poseen otras necesidades y una fuerza interior fantástica, pero no tienen cómo canalizarla. No pueden buscar los mejores caminos donde formarse, donde descubrir el mundo, donde descubrir la vida. Y ante esa falta de oportunidades, nosotros intentamos acercarlos un lenguaje artístico, creativo, muy abarcativo.

–**M. R.:** Les mostramos a los jóvenes de distintos sectores sociales la importancia que tiene el arte y la cultura a la hora de lograr una formación complementaria, donde se canalizan y se crean nuevos espacios y nuevos lenguajes.

–**¿Generan espectáculos con estos niños y jóvenes?**

–**M. R.:** El programa de formación avanzada generó una compañía de circo. Muchos chicos están en una etapa de profesionalización. Esto nos obligó a tener un área de producción artística que es donde tiene lugar la etapa de creación y puesta en marcha de espectáculos. Allí está Salto, la compañía de Circo Social del Sur. Al mismo tiempo hacemos otros eventos artísticos porque nosotros venimos del campo artístico y entonces tenemos muchos amigos, compañeros, con quienes queremos compartir experiencias. Hoy Circo Social del Sur también es como una productora de espectáculos.

–**P. H.:** De alguna manera nuestra forma de trabajar siempre estuvo apoyada en la creación. En los primeros años, cuando la experiencia era poca y empezábamos con talleres de iniciación de niños y pocos jóvenes, porque así comenzamos, también nos apoyábamos mucho en la creación porque sentimos que todo lo

que ellos aprenden artísticamente, en algún momento, necesitan volcarlo en alguna producción y confrontarlo con el público. Y este acto de confrontación les permite mostrar su identidad, sus mensajes, sus cosas a través de una creación. Y esto es muy importante para ellos porque les brinda el reconocimiento de lo que hacen en otros ambientes sociales. Nosotros buscamos hacer funciones, llevar los proyectos a otros públicos y siempre con la idea de la intervención artística barrial. Generalmente hacemos intervenciones a las que vienen amigos, hasta hemos tenido grandes compañías francesas, españolas, que han venido a conocer Buenos Aires y se han contactado con nosotros y siempre los llevamos al barrio para que hagan su espectáculo, acompañados por chicos del barrio o por artistas que tienen esa sensibilidad de brindarle su arte a gente que no tiene otra forma de acceder a él.

—¿El rótulo Nuevo Circo puede definir esta tarea que ustedes desarrollan?

—M. R.: Nosotros formamos parte de la Federación Iberoamericana de Circo. El arte del circo es uno solo a través de la historia. Hay una necesidad de diferenciarse porque hay un nuevo lenguaje en todo el ámbito cultural y las personas que venimos de escuela —porque antes el circo se transmitía de generación en generación y si no tenías un padre artista de circo no podías ingresar a él—, vivimos una época en donde la gente puede empezar a nutrirse de otra manera, la gente puede ir a una escuela y entonces se acercan personas con diferentes tendencias, mucha gente de teatro, por ejemplo. El circo empieza a ampliar su lenguaje a partir de otras artes y por eso va transformándose. Entonces hablamos de nuevo circo o de circo contemporáneo. Nosotros nos involucramos dentro del circo actual porque venimos de escuela, no venimos de familia de circo, y tomamos el lenguaje de la danza teatro, del teatro, no porque el circo tradicional no lo hiciera, porque de repente había un **Juan Moreira**, más teatro que eso imposible. Pero la transformación del lenguaje y la búsqueda de la expresividad se dio a través de la incorporación de distintas técnicas. Eso es lo que hace que nuestro circo sea actual, contemporáneo o nuevo circo. Y dentro de esta Federación Iberoamericana de Circo, con otros países como Chile (con Circo del Mundo Chile); Perú (con el grupo La Tarumba); Colombia (con Cir Colombia); Brasil (con Crecer e Viver); España que tiene la Escuela de Carampa; Portugal (con Chapitô), buscamos generar un corredor cultural



Entrenamiento en el Circo Social.

para justamente valorizar, intercambiar y potenciar el desarrollo local en el arte del circo. Tener una fuerza también para hacer sistematizaciones sobre metodologías, pedagogías, a la hora de la formación en este arte. Al mismo tiempo buscamos poder incidir en la política pública, por ejemplo, para revalorizar este arte que a veces sigue considerándose un arte menor, un poco marginal. No se reconoce todo ese desarrollo que, a lo largo de los años, ha teniendo el circo en los países de toda nuestra región, no solo en la Argentina.

—¿Estas compañías del exterior también ligan sus experiencias con lo social?

—M. R.: Tomemos como ejemplo a La Tarumba, de Perú. Ellos se iniciaron como un grupo de teatro de base. Y hoy son una megaempresa de circo con una escuela profesional. Es una gran institución que siempre tuvo un área de trabajo social. Ellos tienen un programa, denominado El circo invisible, que ponen en marcha con líderes comunitarios. Poseen una cuna de trabajo social y han continuado con esas acciones.



Entrenamiento en el Circo Social.

—**P. H.:** Circo del Mundo Chile y Cir Colombia fueron los dos proyectos que, en primer lugar, lograron conformar una escuela de circo social profesional con una estructura, con un programa de cuatro años. Los más nuevos son Crecer e Viver y aun así tienen un trabajo superimportante. Y creo que justamente por ahí es que estas experiencias pueden ligarse al concepto de Nuevo circo. Esta necesidad de inserción en el ámbito social resulta novedosa como concepto.

—**¿Cómo reaccionan los chicos cuando comienzan a tomar contacto con el circo?**

—**M. R.:** Nosotros hablamos de arte transformación porque lo que buscamos es proponer cambios que posibiliten una modificación personal. Y nos damos cuenta de que ella va irradiando a nuestro entorno y produce transformaciones comunitarias. Cada caso es una historia en sí misma. Cada persona va haciendo transformaciones y se va apropiando de un espacio de manera diferente y de acuerdo a sus necesidades individuales. Hay chicos que hicieron un recorrido muy interesante. Empezaron en los talleres de iniciación y hoy son artistas, profesores. Entonces, es maravilloso observar esos procesos. Empezás a conducir por un determinado camino a alguien y luego él sigue solo con otros proyectos, sus propios proyectos.

—**P. H.:** Los conceptos del circo social están apoyados en esa transformación. Y el circo es transformador. Una persona que nunca hizo circo, luego de tres años de entrenar y de aprender determinadas técnicas, descubre que su físico ha cambiado. Y así como te cambia el cuerpo, te cambia la actitud, se mejora tu voluntad, tu humor. Eso es fundamental para un cambio de calidad de vida. Se trabaja con la conciencia del cuerpo, con la alimentación, con la educación. Inevitablemente la transformación está a la vista. Nosotros hablamos de transformación y desarrollo porque uno también se va desarrollando y sobre todo a la edad en la que ellos están, que es de búsqueda constante. Nosotros hacemos circo pero el arte es transformador de la persona, porque te conecta con lo individual, lo personal y lo colectivo. Y te da la posibilidad de crear y recrearte vos y recrear tu entorno. En definitiva estas recreando tu sociedad.

El Cirque du Soleil

Cuando el trabajar sin red no es una metáfora

por PABLO SÁNCHEZ

Por la web anda dando vueltas una frase del fundador del Cirque du Soleil, Guy Laliberté (Quebec, 1959) que dice así: "Es el sueño de todo productor de espectáculos dejar siempre al menos una persona en la puerta, incapaz de poder entrar. Solo así sabes que tienes un productor exitoso. Es el principio fundamental del marketing. Recuerdo cuando salió una edición limitada de Ferrari. Se calculó que venderían 350 unidades, por eso construyeron solo 349".

Laliberté es un hombre de varios mundos. Es un billonario exitoso, pero en sus comienzos fue empleado de una fábrica en Canadá, en la que a pocos días de ingresar lo echaron por una huelga, pero eso no dejó de ser un halago, porque lo impulsó a convertirse en su propio emprendedor. De artista callejero, bandoneonista y tragafuego, se asoció con un amigo, Daniel Gauthier (al que años después le compraría su parte) y crearon en 1984, la marca Cirque du Soleil, un sinónimo de calidad artística, precisión escénica y creativa.

Guy Laliberté ha sido uno de los primeros turistas y payasos en viajar al espacio, lo hizo en 2009, a bordo de la nave Soyuz. Tiene cinco hijos y es un entusiasta jugador de póker, juego con el que organiza torneos de beneficencia.

BASE EN QUEBEC

El Cirque hoy tiene su búnker de nacimiento y prueba de sus shows, en un edificio multifuncional, en Montreal, Canadá, que diseñó el arquitecto rumano Dan S. Hanganu.

Líder del nuevo circo, el de los artistas multidisciplinarios y el de la arena sin animales, ni domadores, ni bichos de ninguna



Escena de Alegria.



Escena de *Alegría*.

índole en escena, el Cirque hoy nuclea a varias compañías que giran por el mundo y cuenta con un plantel de artistas multiétnicos, que luego de rigurosos *castings* en sus países de origen, ingresan a ese universo mágico, que se define como una “familia de artistas”.

A la Argentina llegaron tres espectáculos del Cirque... no los principales porque esos *shows* tienen su propio edificio adaptado a lo que se quiere mostrar, por ejemplo, en varias ciudades de los Estados Unidos.

A nuestro país vinieron los *shows* de carpa de la compañía, no por eso menos deslumbrantes y dotados de un derroche de recursos y perfección: **Saltimbanco, Alegría y Quidam**.

“Nosotros jugamos con la gravedad y no hay redes, ni arneses en los *shows*”, comenta como al pasar, el director artístico de **Quidam**, Sean McKeown.

FAMILIA SOBRE RUEDAS

El Cirque... es “una familia sobre ruedas” y su *troupe* está compuesta de adultos y niños, padres e hijos, por eso durante las extensas giras, además de los innumerables técnicos, su dueño Laliberté ideó un programa educativo que incluye a maestros que pertenecen al Ministerio de Educación canadiense y en el que a los niños se les enseña inglés y francés, aunque tampoco se

descuida el idioma nativo de los chicos rusos y chinos.

Una pregunta que siempre se hace el espectador cuando ve a los equilibristas, contorsionistas o trapecistas, es cuál es la dieta que practican para tener esos cuerpos esculturales sin una gota de grasa.

Al contrario tal vez de lo que se piensa, los artistas deben comer algo antes de la función. En algunos se impone la comida vegetariana, en otros un café y un *croissant* alcanza, pero también ocurre que en el caso de las hermanas chinas Sang Ning y Sang Jíng, que se dedican a los diablos voladores, su dieta incluye sandía y kiwi, con jugo de naranja. Mientras que un equilibrista señala que debe comer en pequeñas cantidades bien equilibradas. “Sí como solo dos veces al día, reviento”, dice riéndose.

Diariamente se preparan trescientos platos de comida, entre el almuerzo, la cena y la merienda. Cada artista sabe equilibrar muy bien sus comidas, aunque una curiosidad es que los chefs suman al menú algún plato típico del país que visitan.

LOS ARGENTINOS

Varios argentinos lograron superar las difíciles pruebas e ingresar al Cirque du Soleil, entre los que recordamos, se ubican Martín Zabala, Kris Niklison, Gabriel Chame Buendía y *Totó*

Castiñeiras, al que se pudo ver en **Quidam** y también estrenó, durante sus vacaciones, algunos shows en el ámbito porteño. O Gastón Elías, que hizo grandes proezas en el trapecio para **Alegría**, pero el que ni siquiera figuró en los programas de lujo, a la venta, porque el Cirque no entrega programas de mano, como sucede en cualquier teatro.

Los payasos en su mayoría se apoyan en el *clown* de estilo ruso, aunque Oleg Popkov (**Alegría**), también exhibió una performance con algo de expresionismo. Más allá de los estilos que desarrollen, la clave de la comunicación con el público es la ternura y sensibilidad que derrochan estos seres, cuya misión es arrancarles una sonrisa a niños y grandes.

Una condición ineludible de la compañía es que cada espectáculo debe trasladar al espectador un universo de sueño, surrealista y mágico, pero la preparación de esa performance tiene una base muy realista y su asombrosa capacidad de convertirse en una usina de arte, también lo es en términos de negocio.

En 2008 se calculaba que según cifras extraoficiales el Cirque du Soleil facturaba entre quinientos y seiscientos millones de dólares anuales. Cuando llegó a la Argentina, con **Alegría**, en 2008, las entradas más económicas tenían un costo de ciento cincuenta pesos y las más caras el doble.

El costo de cada *show* es invaluable en calidad artística y también lo es en dólares —si se lo observa desde la óptica del teatrero porteño—. Según fuentes confiables **Alegría** tuvo un costo de nueve millones de dólares.

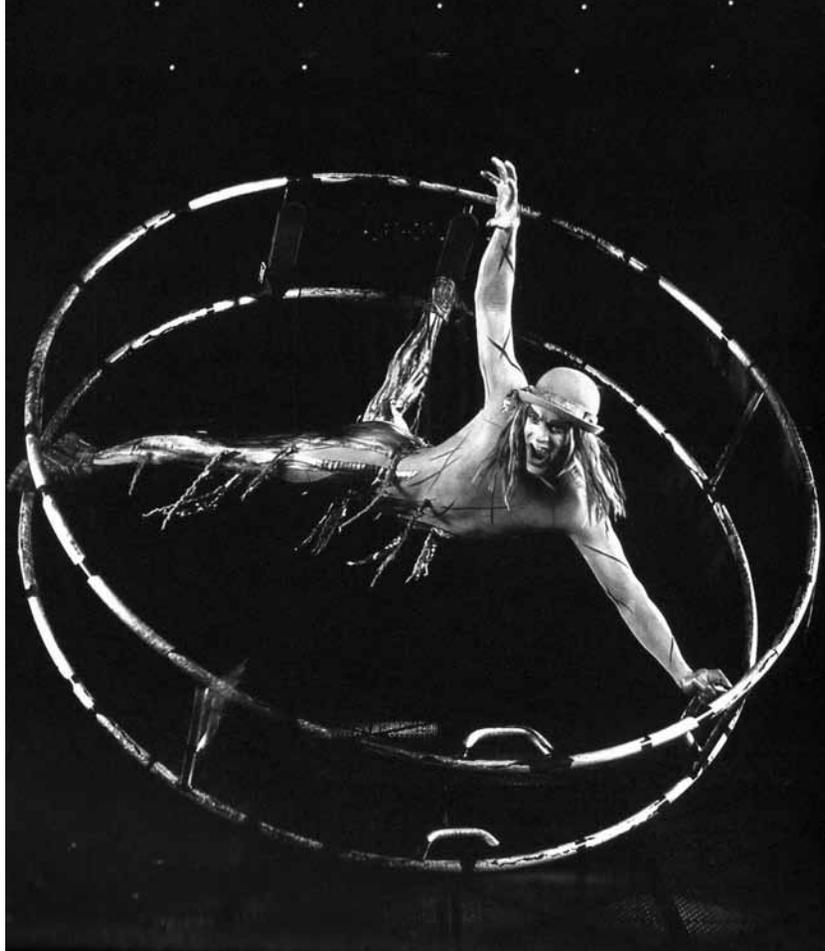
A esto se debe sumar el aporte de los auspiciantes, el *merchandising* y, por ejemplo, la llamada “Alfombra roja”, ideal para regalos empresariales, cuyo costo incluye una recepción, tiene un valor de cada entrada, hace cuatro años, de entre cien y ciento cincuenta dólares.

COMUNIDAD MULTIÉTNICA

La compañía canadiense incluye, aproximadamente, entre artistas y técnicos, a personas de cuarenta y dos nacionalidades, que hablan veinticinco idiomas, desde búlgaros, hasta rusos y latinoamericanos.

Gaétan Morency, vicepresidente de la empresa, confirma que se reciben unos mil curriculums —que pueden enviarse a su sitio en internet— por semana, de gente que se postula para trabajar en el Cirque du Soleil

El perfil de postulantes incluye, además de la especialidad,



Escena de Alegría.

tener capacidad de trabajo en equipo y estar preparado para los imprevistos, porque la *troupe* se mueve durante varios meses alrededor del mundo. Anualmente se reclutan alrededor de doscientos postulantes, para los que se hacen audiciones en distintos lugares del mundo, incluida la Argentina.

Los artistas en su mayoría provienen del medio deportivo o de las artes circenses, se les toman varias entrevistas, se observa su capacidad y si bien dos o más personas pueden tener un talento indiscutible, “nos quedamos con aquellos que tienen una cualidad innata para comunicarse con el público”, agrega Morency.

Gaétan Morency también destaca que por ejemplo, una gira con **Alegría** duró catorce años y en esos términos, sí puede entenderse que sus integrantes son realmente una familia sobre ruedas.

La capacidad individual y el profesionalismo es esencial, pero también el intercambio de ideas. En la preparación de un *show*, en su mayoría, intervienen unas ocho personas, entre los maestros de música, baile, canto, escenografía y efectos. Si bien cada uno plantea su idea, llega un momento que esas ideas adquieren una forma de creación colectiva y a partir de ahí comienza el verdadero trabajo creativo.

LA CARPA

La carpa, lógicamente, es la base del *show*. Para su montaje se arma una especie de minishow, en el que la mayoría de las veces se invita a los medios, a ser partícipes de esa especie de “nacimiento inusual”, que se lleva cabo en cada país.

Para **Quidam** por ejemplo, desde Porto Alegre a Buenos Aires llegaron sesenta y cinco camiones con la infraestructura del *show*.

El armado de la carpa consiste en un mástil de veinticuatro metros de altura y treinta y dos centímetros de diámetro, que es sostenida por ciento cuarenta vigas laterales y cuatrocientas cincuenta estacas. Para levantar ese ámbito mágico se requieren ciento cincuenta personas, las que en cinco minutos, luego de preparado todo al milímetro, elevan la gigantesca tela ignífuga, que es resistente a la nieve y al calor, hacia lo alto del firmamento.

La misma tiene una capacidad para dos mil quinientas personas y el diámetro de la carpa es de cincuenta metros por veinticinco de altura. A esta carpa madre, se suman varias más. Una de ellas es la tienda de los artistas, en la que funciona un espacio para fisioterapia, vestuarios, sector de maquillaje y colchonetas para los acróbatas. Luego se ubica el sector de entrada, el de *merchandising*, la zona de cocinas, las oficinas y las boleterías, lo que hace un total de veinte mil metros cuadrados a disposición del circo.

“Nuestro deber es garantizar la seguridad del espectáculo. Un tornillo de veinte centímetros que caiga sobre la cabeza de un espectador, puede llegar a matarlo por eso trabajamos sobre estrictas medidas de seguridad y de esta manera el público no corre ningún riesgo”, opina uno de los encargados.

En el Cirque du Soleil no hay lugar para la improvisación, como en una ecuación matemática todo debe encajar perfectamente y debe estar hecho con rigor. Por eso sus artistas entrenan todos los días, con excepción del lunes, destinado al descanso de la compañía.



Escena de Quidam.

En pocas horas comienza el *show* y mientras un artista prueba una y otra vez su rutina, un par de acróbatas lanzan a otro por el aire, algunos comienzan a maquillarse y a convertir sus rostros en una impactante máscara. Pero si bien se cuenta con un equipo especializado, se prefiere que cada integrante lo haga por sí mismo y como todo en el Cirque, los trazos deben ser perfectos. En otro extremo de la carpa unas pequeñas malabaristas repasan su rutina observando lo que hicieron la noche anterior en un video, mientras la atenta mirada de su entrenadora de tan solo quince años, va marcando los errores, para que estos no vuelvan a repetirse y sin duda no se repetirán.

Las superproducciones del Cirque du Soleil

por PABLO GORLERO

Son veintiuna, en total, las propuestas del Cirque du Soleil. Casi todas son itinerantes, excepto nueve, que son fijas. **Iris**, está establecido en Los Ángeles; **La Nouba**, uno de los *shows* más espectaculares, con todos los elementos del circo en juego, con enormes artilugios escénicos, en uno de los parques temáticos de Disney, en Orlando; y siete propuestas fijas en Las Vegas: **Kà**, **Chris Angel Believe**, **Love**, **Mystère**, **Xumanity**, **Viva Elvis** y **O**, uno de los más bellos espectáculos del Cirque du Soleil. Es tan potente que difícilmente el espectador pueda borrarlo de su memoria. Fue el primero de la compañía quebequense en Las Vegas y el décimo de su producción (se estrenó en 1998). Se dice que el hotel invirtió 100 millones de dólares en la construcción del teatro de 1.800 butacas que alberga a **O** (sonido fonético de la palabra "agua", en francés), con un escenario de muchos metros de profundidad, que al abrirse deja al descubierto una enorme piscina de casi seis millones de litros de agua.

O es una ilusión constante. Desde que comienza, la parafernalia creada por Guy Laliberté pone un halo de fascinación, sobre el público, del cual es difícil salir. Imposible sostener el foco de atención en una sola cosa. Permanentemente ocurren situaciones, en todo el arco de visión del espectador. Gente que "vuela", unos que simplemente se deslizan por el aire, otros que parecen flotar, algunos que caminan, corren o bailan, y muchos que se sumergen, bucean, desaparecen y emergen para, sencillamente, caminar sobre el agua. Extraña, hipnótica, esta propuesta tan brutalmente teatral conduce hacia un mundo onírico en el que cada uno de sus componentes destella poesía. En esa dimensión surrealista se mueven acróbatas, músicos, nadadores, clavadistas, cantantes y actores.



Escena de **O**.

El montaje trabaja en forma permanente varios planos, siempre con un foco de atención central. Solo que lo periférico puede ser casi tan o más fascinante que cada acto protagonístico. Porque si ese galeón casi fantasma que se mece por el aire y sobre el cual corren, saltan y se deslizan una docena de acróbatas es sorprendente, no lo son menos esas náyades que trazan figuras en el agua, crean texturas y sacuden el alma. En **O**, un piano puede aparecer desde la profundidad para volver a desaparecer en ella, o un grupo de sombras que deambulan en un ritual mortuario, con una cortina de música étnica, pueden crear esa sensación de correr sobre el agua, o un lector de la realidad

puede quemarse durante un largo rato para seguir leyendo y caminando cubierto de fuego. Y qué decir de los payasos de **O** que sin palabras, con gags tan dulces como efectistas, logran decir que con afecto se puede abatir hasta la peor tormenta.

Dos de estas propuestas son tributo a artistas populares. **Love** es una fantasía alegórica de las canciones de Los Beatles; mientras que **Viva Elvis**, está dedicado a la figura de Elvis Presley. En esta propuesta no hay personajes fantásticos y lo trascendental tiene un “aquí y ahora” más palpable. Esa es la mayor diferencia con los demás espectáculos del Cirque du Soleil. Es decir, es mucho más teatral y su formato está más cerca de una antología musical, con unos pocos números circenses como condimento. La danza es lo que manda, aunque la sorpresa circunde la propuesta en todo momento. Pero como se trata de un espectáculo evocativo, tanto la acrobacia como la actuación y las coreografías están absolutamente subordinadas a una dirección musical preciosista que es fruto del trabajo del arreglador Erich Van Tourneau. Puede verse un enorme zapato de gamuza azul que los bailarines usarán como tobogán; una cárcel donde los presos pueden correr o caminar cabeza abajo en un desafío a la gravedad; o unos Elvis gigantescos que crean una perspectiva sinfín sobre el escenario. Este musical posee toda la iconografía Elvis y repasa todos aquellos elementos que se identifican con los años 50. Es una remembranza que utiliza los datos históricos de Presley para crear subtemas y, sobre ellos, climas y conceptos. Es decir, se repasarán los años de surgimiento del artista; el *boom* discográfico; su paso por Hollywood; sus propios fanatismos (el gospel, las historietas); su destino como soldado en la guerra; sus fans; y la llegada del amor. A su vez, todo eso está apoyado por imágenes documentales proyectadas en muchos momentos. Claro que el condimento poético del Cirque du Soleil está puesto en varios tramos de la puesta en escena, como en el tercer cuadro: **One night with you**. Una pianista flota en el aire con su piano de cola, mientras ella misma interpreta la canción, a dúo con la imagen real proyectada de Elvis. Pero esa belleza poética sirve de marco a una gigantesca guitarra de metal que simboliza la magnitud del amor del astro por la música y que pende para darle lugar a suaves movimientos acrobáticos interpretados por un artista que representa a Elvis y otro que encarna a su hermano mellizo Jesse Garon, que murió al nacer. Otro momento fuerte del espectáculo es **Return to Sender**, que representa el campo de reclutas, donde toda la compañía masculina yuxtapone movimientos de hiphop con acrobacia en barras

paralelas y demás proezas de gimnasia deportiva. Entretanto, se utilizó **Got a lot of livin' to do** para simbolizar la fascinación que Elvis tenía por las historietas de superhéroes de los años 50. Un grupo de virtuosos acróbatas, ataviados con capas, calzas y máscaras desarrollan proezas casi increíbles con trampolines. Los saltos y rebotes sincronizados los hacen ver como caminando por las paredes gracias a las técnica callejera de parkour.

El director Vincent Paterson logró que los cuadros acrobáticos y de destrezas varias estuvieran perfectamente sincronizados con las coreografías y la música. Y entretanto, uno puede comprobar cómo tanto el ícono como la estética Soleil logran una perfecta comunión. Cabecitas rubias que se apoyan en los hombros de sus vaqueros urbanos en **Love me/don't** o **Love me tender** y toda una sala que se sacude al ritmo de **Hound dog**, en una fiesta compartida, elegida y de la que todos salen con la energía necesaria como para continuar divirtiéndose y gastando en esa ciudad de escenografía y feroz neón.

Una de las más recientes creaciones de las compañías también es un tributo: **Michael Jackson The Immortal - World tour**, tributo al rey del pop que comenzó su gira en Quebec y ahora deambula por América del Norte y Europa. Es un montaje de Jamie King, coreógrafo y director que alguna vez fue bailarín durante el **Dangerous tour**, de Jackson, pero que trascendió por las coreografías que diseñó para Madonna y Christina Aguilera. Este espectáculo teatral y musical, con contenido circense, se desarrolla completamente en un amplio escenario en cruz, que avanza sobre los espectadores. Sobre este escenario, se abrirán plataformas, subirán y bajarán otras, de pronto se convertirá en elástico o metal. A su vez, una enorme pantalla de LED multipropósitos comienza plana, sobre el escenario, hasta que se erige para convertirse en una superficie de proyección que también se transforma en una rampa. Allí, las proyecciones tomarán un protagonismo vital, con imágenes integradas de Jackson, así como con diseños e íconos que interactúan en forma sincronizada con lo que ocurre en escena. A diferencia de las más tradicionales propuestas del Cirque du Soleil, está más cerca del musical que del circo. Aquí la acrobacia y demás artes circenses están absolutamente subordinadas y hasta yuxtapuestas a la danza. Todo transcurrirá con la música de Michael Jackson como motor, interpretada por una orquesta que acompaña la voz grabada del astro, y la de tres cantantes en vivo. De esa banda impresionante sobresalen las presencias de Jonathan



Escena de *O*.

Sugarfoot Moffett —baterista de Jackson durante 30 años—, y de dos impresionantes intérpretes femeninas en un duelo con guitarra y contrabajo eléctrico. Todo comienza con **Childhood**, una escena que transcurre en el portal de Neverland, reproducido por la bellísima escenografía diseñada por Mark Fisher y Michael Curry. Allí estarán las estatuas de bronce de niños que poblaban el rancho de Jackson (también un impresionante diseño de vestuario de Zaldy Goco), que cobrarán vida y comenzarán un juego en el que la danza no tiene fin. Estarán siempre invadiendo la escena imitando sus pasos o hasta perfeccionándolos. Incluso, uno de ellos tiene una sola pierna y hace proezas bailando y haciendo acrobacias por toda la superficie del escenario. En **Smooth criminal** los bailarines ejecutarán esa espectacular ilusión de antigravedad con una inclinación a 45 grados, como si fueran cohetes a punto de despegar; o su famoso “moonwalk” reproducido en el escenario y en el aire.

Uno de los segmentos más aplaudidos comienza en el momento en que se abre un libro gigantesco y emerge de su interior una contorsionista que se asemeja a un demonio verde y dará vuelta las páginas para llevar al público a **Is it scary, Threatened y Thriller**. Unos hombres murciélago se elevan y descienden haciendo una danza dramática con sus alas gigan-

tescas; y toda la compañía reproduce aquella coreografía única diseñada por Jackson en **Thriller**. Los acróbatas y bailarines, vestidos como muertos vivientes, salen de sus tumbas para ser parte de un tornado de saltos y rebotes que coquetean y vencen a la gravedad. Ellos mismos fusionarán estos estilos de danza con los trucos y las proezas de la cultura negra callejera. En esa primera parte hay un momento sublime y es cuando las estrellas que se proyectan en los LED cobran vida por la decena de acróbatas con trajes de luces, que flotan en el aire y se mezclan con ellas. El uso de fosforescencias en los trajes de la compañía en el megamix que integra **Billie Jean**, así como las proyecciones en los pechos de las armaduras en **They don't care about us** impactan. Todo lo que sigue es el pensamiento y las ideas antirracistas y antibélicas de Jackson. La tecnología combinada con el arte logra momentos sublimes sobre la última mitad del *show*. Todas las formas de violencia (hambre incluida) se reflejan en las proyecciones, mientras todo el estadio terminará coreando **Man in the mirror**, envuelto por la luz de miles de velas, con toda la compañía circulando por el escenario y los pasillos.

En definitiva: un abanico impresionante de sensaciones y texturas artísticas.

Múltiples variantes de un arte mayor



Escena de *Loft*.

por ALEJANDRO CRUZ

Pertenezco a la generación que conoció al circo en su versión más desgastada. O que veía los domingos a la noche un programa de tele en el cual aparecía Marcos Zucker haciendo de payaso triste, siempre con ojos encendidos de emoción y empalagosas lágrimas a flor de piel. Sin embargo, muchos años después, tantísimos, esa misma generación es la que lleva a sus hijos o sobrinos o hijos de amigos a ver un espectáculo de circo poniendo en acto un extraño fenómeno de transmisión generacional que, en verdad, no tendría razón de ser.

Ese poder de convocatoria quedó claramente demostrado en la primera edición del Festival Polo Circo de 2009, encuentro que anualmente organiza el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Probablemente, muchos de los que estaban allí no sabían de qué se trataba eso de "nuevo circo" (aunque la categoría ya haya cumplido la mayoría de edad). De hecho, muchos padres, tutores o encargados, a poco de haber comenzado una de las tantas obras se preguntaban: "Pero, ¿esto es circo?". Sin embargo, habían pagado la entrada y allí estaban. Sin embargo, la mayoría de las veces, esa misma persona después se olvidaba de la pregunta y se dejaba fluir. Así, sencillamente. ¿Cuál será el motivo de ese poder de convocatoria? "Uno va al circo para sorprenderse de ser un hombre", le gusta pensar a Johann Le Guillerm. Algo de razón debe tener.

Varios de los testimonios que siguen tienen que ver con esa variedad de propuestas que conviven hoy bajo una carpa de circo (a veces, hasta sin necesidad de ella). Algunos de esos registros fueron publicados en el diario *La Nación* en reportajes realizados durante las distintas ediciones del Festival Polo Circo, durante un encuentro circense que se realiza en un bello pueblito francés o en la misma París. En un lugar como en el otro

la constante parecer ser la variedad de líneas de investigación que se abren hacia formatos y mezclas sumamente personales del arte circense. Pasen. Vean.

“AL CIRCO LE CUESTA EXPLICARSE”

Marc Fouilland es el director del Festival Circa, el encuentro que todos los años se realiza en un pueblo cerca de los Pirineos llamado Auch. En medio de las jornadas del festival de 2010, cuenta: “En la escena del circo contemporáneo hay una evolución muy importante. Y hay una gran variedad de formatos y proposiciones en las cuales el circo está en el corazón del espectáculo y, otras, en las que es un elemento más de una propuesta artística más amplia”.

—En Buenos Aires, el mundo del teatro opera con cierto prejuicio y desconocimiento sobre el circo contemporáneo. ¿Eso sucede también acá?

—Igual. El arte mayor es la palabra y en el circo la palabra no siempre está. El lenguaje del cuerpo no es suficiente como para transformarnos en un arte mayor. Lo vemos muy bien cuando un artista pide un subsidio. En Francia, en general, como el circo está comprendido dentro del teatro, el mismo equipo de teatro decide sobre él. Para muchos proyectos de circo, la gente de teatro no llega a comprender las particularidades y es muy difícil explicar cuestiones ligadas con la imagen, con el movimiento y con una dialéctica de cosas que cambian en función de la técnica. Por eso hay muchas equivocaciones y del proyecto escrito a lo que se puede ver, hay más variaciones que en un proyecto teatral. Al circo le cuesta explicarse, esa es la mayor dificultad.

—A juzgar por ciertos parámetros, el circo contemporáneo se está desplazando al lugar que tuvo la danza en la década del ochenta. ¿Por qué es así?



Escena de *Le petit cirque*, de Laurent Bigot.

—En Europa lo que sucede es que, en términos administrativos, el circo sigue dependiendo del teatro, aunque siempre pensé que la danza y el circo están más vinculados porque pertenecen al dominio del cuerpo, pero no es así en términos presupuestarios. Desde el punto de vista de la evolución, como decís, la danza tuvo una gran vitalidad hace unos veinte años. Sin embargo, ahora tiene muchas dificultades para encontrar su público. El circo debe aprender de eso. En Francia, el arte circense está tomando los espacios de programación en los teatros que antes estaban dedicados a la danza. Por eso, hay que estar muy atentos a no encerrarse en una sola estética de circo contemporáneo. En ese punto, la internacionalización del circo es fundamental. En lo personal, me voy a preocupar el día que en Circa no tengamos la discusión sobre si tal espectáculo es circo o no.

LA DAMA DE LA MANIPULACIÓN

Philippe Ménard estuvo por primavera en Buenos Aires para el Festival Polo Circo versión 2010. Presentó **P.P.P. (Peligrosa Posición Paralela)**. Según una crítica publicada en un medio mexicano, el montaje “muestra la soledad de un hombre y sus recuerdos, a través de la manipulación de objetos atrapados en el hielo. En un congelador lleno de imaginación, este hombre da salida a un cúmulo de secretos herméticamente guardados, para deshacerse de la carga que le implica la nostalgia del pasado y así comenzar una nueva vida”. Cuando hizo la primera función en Buenos Aires pocas horas antes había granizado (vaya sincronía para un espectáculo en el cual el artista manipula durante todo el tiempo diversas barras de hielo). Como el material está en constante descomposición, había que ingresar rápidamente a la sala. El resultado era impactante. Una performance de un nivel



Escena de Psy.

de rigurosidad pocas veces visto. Paradójicamente, el trabajo pasó casi inadvertido.

Volvió en 2011. Si bien en el programa de mano aparecía como Philippe, todos la llamaban Phía. Presentó **El viento Fohen**. Para algunos, ella es una de las grandes figuras del malabar actual y su historia de vida hizo que decidiera “manipular” su propia identidad de género. Cuando el festival se presentó ante un grupo de periodistas se la pudo ver ensayar. Los que estábamos ahí quedamos enmudecidos, transportados. Minutos después, sentada sobre el pasto de Combate de los Pozos y Garay, contaba el germen de aquello que habíamos visto apenas hacía unos minutos: “**El viento Fohen** aparece en la frontera entre Alemania y Francia. Durante ese viento, se producen crímenes, suicidios y accidentes. En general, cada país tiene un tipo de viento con carga misteriosa, acá me hablaron de varios. El estudio de este fenómeno fue muy interesante porque me remitió a mi propia historia de cambios... Es que, en mi caso, fui sintiendo diferentes transformaciones en mi cuerpo que hasta modificaron mi manera de caminar. De hecho, mi gestualidad como hombre ahora ha

desaparecido y, desde hace un tiempo, estoy descubriendo mi movimiento como mujer. Todo eso entabla un vínculo entre estas dos cuestiones: el viento y mis propios cambios”.

–En cierto punto, esa relación estaba presente en P.P.P. En esa impecable experiencia manipulabas hielo, un material en transformación como tu propio cuerpo.

–Es cierto, ese espectáculo fue el comienzo de mis cambios. Diría que **P.P.P.** fue mi manera de salir del armario, fue mi *coming out*. Ahora, ya soy una mujer; lo cual hace que me sienta de otro modo. Algo similar sucede cuando estás en medio de un fuerte vendaval en el cual no podés controlar nada. Un paraguas puede que termine roto y así sucede que cosas materiales tomen vida.

Phía se operó hace unos años. Sin embargo, en el programa de mano de aquella oportunidad apareció como Philippe, como si fuera una de sus últimas picardías antes de presentarse como una artista *trans*. Ahora explica la génesis que maravilló a grandes y chicos la noche del estreno: “Hace tres años estaba en un museo de ciencias naturales en donde armaba una instalación. Observando la evolución de diferentes tipos de animales muertos, puse un ventilador para apreciar el movimiento del pelaje. Me maravilló ver a esos hermosos leones que, con ese simple aparato, parecían vivos. Diría que fue revelador. El hombre destruye casi todo, pero, por otra parte, puede crear vida. Por eso, en este nuevo espectáculo, trabajo con bolsas de plástico de los supermercados. Pertenezco a la sociedad del petróleo y, en consecuencia, el plástico está en todos lados. Muchas veces, volando... Y como podemos crear vida, frente al público tomo esas bolsas, las transformo en muñecos y las pongo en medio de varios ventiladores para que vuelen, para que caminen, para que sean libres. Cuando los muñecos toman vida, yo no existo.

–Como creadora, ¿eso no es un tanto frustrante?

–Lo es. Pero cuando observo a estos muñecos bailar es tan perfecto, es tan poético... que únicamente puedo mirarlos. Frente a ellos, estoy convencida de que cada persona puede crear su propia historia. En ese contexto, toman mi lugar.

–¿Y cuál es tu lugar?

–Apostar a la imaginación y que, en este caso, ellos se apropien de mi imaginario. En cierto sentido, es como una lucha en la que yo ocupo un rol secundario porque sé que no les puedo ganar.

—Es extraño lo que decís. Estás en pleno proceso de **coming out** y, al mismo tiempo, te desplazas del lugar central para que tus muñecos se queden bajo las luces.

—Sí... creo que estoy en el final de un proceso. Yo nunca podré ser como ellos, porque esos muñecos son totalmente libres; yo, no. Por eso, en un momento decido destruir toda esa coreografía que se arma producto del azar y ocupo mi sitio. Es que todas las personas, en determinado momento, tenemos ganas de romper algo. A veces, tenemos ganas de destruir algo pequeño, casi insignificante. Otras, no. Sin embargo, el impulso siempre está. Y, para mí, esa pulsión es muy atractiva porque plantea una lucha permanente.

Esa pulsión de la que habla está claramente expresada en el espectáculo. De golpe, el viento del Foen se transforma en un Zonda ensordecedor que termina rompiendo a estos seres alados (simples bolsas de plástico de un supermercado que toman cuerpo con el viento que producen unos simples ventiladores ubicados de manera circular alrededor del espacio escénico). Son esas bolsas salidas de una escena de la película **Belleza americana** las que se mueven por el espacio. El trabajo, en proceso, incluye una escena imposible de olvidar: ella —alta, con un saco que le llega casi hasta al piso, con la impronta de El Principito—; camina hasta el centro del escenario circular y abre un paraguas de plástico transparente. A partir de ese momento, muy lentamente y con la cadencia de una suave brisa, todos los muñecos se van acomodando en el cuenco del paraguas mientras suena una música tan leve como el mismo movimiento de los tenues recorridos que hacen estas miniaturas animadas. Poesía pura. Manipulación llevada hasta límites insondables.

“No hago espectáculos que cuenten historias didácticas, trabajo con materiales que puedan despertar la imaginación del público. No me interesa la demostración de algo, me interesa la creación de algo que vos puedas sentir, de algo que te haga sentir que estás vivo”, acota esta bella dama del malabar que, en ningún momento, reniega de su formación circense. Es más: la enaltece, la hace transitar paisajes insospechados.

Aquella experiencia que ofreció en Buenos Aires fue un trabajo en proceso. Este año, 2012, Phía presentó el trabajo terminado. El espectáculo comienza con ella vestida como hombre, termina como mujer.



Escena de Totem.

VARIETALES CIRCENSES

Para entender la diversidad estilística de la que hablaba Marc, el director del festival que todos los años tiene lugar en ese pueblito francés con nombre onomatopéyico, bien valen algunos ejemplos. Al espectáculo **nord/sud** se lo puede pensar desde la perspectiva de una instalación, dentro del mapa de las artes visuales. Observado con distancia, Daniel Buren, su director, juntó artistas plásticos africanos y tomó la estructura de la carpa para trabajarla como un todo. Alrededor de ella, el público da vueltas para apreciar las distintas perspectivas de una propuesta de una enorme riqueza visual, con infinidad de elementos con citas al mundo circense y que incluye trabajos de acrobacia en altura. Una vez adentro, divide el círculo central desplegando una propuesta de enorme variedad de capas y veladuras.



Circa, Festival de Circo Actual, en Auch (Francia)

Desde Australia llegó a Buenos Aires, **Circa**, nombre homónimo al de la formación, quienes estuvieron en el Festival Polo Circo, edición 2011. El montaje es pura energía, luz, adrenalina. Más que eso: parece una propuesta perfecta para un *predance*. “El espectáculo es pura poesía física. Una mezcla de sonido, luz, proyección, cuerpos en movimiento e increíbles acrobacias circenses”, dice Yaron Lifschitz, el director de la troupe. Tiene razón. Hasta tiene un momento increíble en el que una de las intérpretes se pone unos zapatos rojos de tacos de punta y termina caminando arriba de un pibe. Hasta se para justo ahí, en la parte de la anatomía del hombre que más duele. Por momentos, la escena bordea un humor sadomasoquista. “Es una de las compañías más deseadas del mundo”, dijo *The Guardian*.

En **L'enfant qui?** la compañía belga Théâtre d'un Tour tiene un lazo con la literatura, la escultura y el teatro de objetos para concebir un trabajo que se desarrolla en una carpa para unas 50 personas, que se amontonan a centímetros de los cuatro intérpretes/acróbatas y los músicos. El trabajo está basado en la vida del escultor Jephon de Villiers, artista que de joven no la pasó nada bien. Apelan al teatro de objetos, a la música en vivo y al teatro acrobático. El resultado es perturbador, como aquellos primeros espectáculos del grupo El Periférico

de Objetos y sus mundos de penumbras. Durante el festival francés, una experiencia de cámara de este tipo convive con un espectáculo como **Epicycle**, del grupo Rev. Ellos montan una gran estructura de 13 metros de alto (el mismo diámetro que tiene la pista de circo tradicional) ubicada de manera perpendicular al escenario mientras uno la ve sentado en una reposera veraniega para que no se acalambre la nuca. Todo este muestrario de búsquedas artísticas de estupendo nivel técnico convive a lo largo de 10 días en una movida impulsada originalmente por el cura del pueblo.

A Buenos Aires, versión 2012 del Polo Circo, vino **Undermån**, de Suecia. Analizado desde la perspectiva del teatro porteño, se podía leer la obra como un biodrama. En ese mismo año, los australianos de **Propaganda** presentaron un espectáculo que partía de la siguiente premisa: “Como el capitalismo ha demostrado su fracaso...”. Los dos trabajos tenían una fuerte impronta dramática.

Volvamos a Francia, a Circa. Ese festival es uno de los encuentros de circo más renovadores. Pero para que todos los años se levanten estas carpas que toman a un bello pueblito hay una clara política de fomento a las artes circenses. Un mojón ineludible para entender este movimiento se produjo en 1978 cuando el ex presidente Valéry Giscard d'Estain transfirió la tutela del circo del Ministerio de Agricultura al de Asuntos Culturales. Todo eso vino de la mano de la creación de un Circo Nacional, un Premio Nacional, el establecimiento de fondos de apoyo a la innovación y la apertura, en 1985, del Centro Nacional de las Artes del Circo. ¿Consecuencias a la vista? Nuevas propuestas, nuevos públicos y una amplísima variedad de expresiones circenses.

EL ACRÓBATA SIN ALAS

El francés Fabrice Champion comenzó a hacer acrobacia a los 10 años. Fue su madre la que, sin que mediara explicación alguna, le dijo que el circo podía ser su camino a este niño fanático de los comics. Así fue que lo anotó en la escuela de acrobacia de su pueblo y, a los 16, él se anotó como aspirante al Conservatorio Nacional de Artes del Circo de Chalón. Entró. Lo suyo fue el trabajo en altura. De hecho, entre 1993 y 2004 fue una de las estrellas de la troupe Les Arts Sauts.

Pero no todas son novelas con finales felices (o finales abiertos). El 22 de mayo de 2004 su vida tuvo un giro rotundo. Un accidente previo a la función de **Ola Kala** cambió algo de su



Escena de *Showsway*



Escena de *Nord/sud*

rumbo creativo. Cinco minutos después del accidente él y su compañero Stephan Durois fueron atendidos por los servicios de asistencia del 061 y los bomberos. A las horas, un parte médico dijo que, el de 35 años, estaba fuera de peligro, aunque padecía un traumatismo toracicoabdominal. De Champion, 33, el pronóstico era reservado.

Desde ese momento, un artista exquisito de las alturas quedó en sillas de ruedas. “Cuando miramos hacia atrás perdemos muchas energías. Los recuerdos a veces pueden ser como un veneno porque ya no podemos cambiar nada. Por otra parte, no tengo certeza de que mi vida hubiera sido mejor sin el accidente, hasta podría estar muerto. No gasto mucho tiempo pensando en esas cosas, soy budista. Lo que tenemos es lo mejor. No es fácil aceptarlo pero es en lo que trabajo. No quiero ser víctima de mi accidente. Ahora estoy acá, en Buenos Aires, porque quiero hacer algo de mi vida”.

Lo que hizo fue el espectáculo llamado **Totem de Cirque**, con 17 estudiantes de la École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois (ENARC). “El proceso de ensayo dolió. Es la primera vez que hago una puesta y, después de muchas resistencias, descubro que me da confianza en lo que soy. Cuando no hago nada no me quiero. Hacer esto es tan sencillo como darle sentido a mi vida”, dijo un rato antes del estreno local de

Totem, un trabajo de marcado signo autorreferencial que contó con un elenco de muy jóvenes acróbatas que se dejaron llevar por una historia de vida definida por la pulsión de volar. Pero algo del sentido de la vida se trastocó. Fabrice murió en 2012, en Perú, tratando de develar algunas preguntas de las que ya no tendremos respuestas.

LO GRANDE. LO PEQUEÑO.

La edición 2010 del Festival Polo Cirque trabajó ciertos extremos también en lo que hace al uso del espacio y los niveles de producción. Los integrantes de la compañía Les Studios Cirque de Marseille descendieron desde la terraza de un edificio de 12 pisos por unas sogas de 220 metros de largo hasta la misma geografía del Polo. Abajo, 4.000 personas no paraban de sacar fotos. La experiencia la repitieron días después. En esa oportunidad bajaron desde el edificio Kavanagh hasta una estructura ubicada en plena Plaza San Martín, en Retiro. Impacto. A pocas cuerdas de ahí, el compositor y músico electrónico Laurent Bigot ofrecía **El pequeño circo**. No entraban más de unas 50 personas que debían ubicarse a pocos centímetros del miniescenario en el que, al mejor estilo de **El circo de Calder**, con mínimos elementos este encantador de sensaciones realizaba su rutina. Uno y otro, conviven.



Escena de *El viento de Fohen*

UNA MANO, SIETE DEDOS

La variedad de búsquedas en lo que hace al nuevo circo son llevadas a otros límites por la compañía Les Sept Doigts de la Main (o Los Siete Dedos de la Mano, si usted prefiere). Son de Montreal, Canadá. De la misma ciudad en la que tiene su “fábrica” el Cirque du Soleil, en donde trabajaron los siete miembros fundadores de este grupo exquisito. Salvo ese dato, no menor, no hay muchos más vínculos estéticos entre las compañías vecinas. “El Cirque se presenta en todos los lugares del mundo menos en Montreal”, dice el francés Julien Silliau, uno de los integrantes del grupo. Tampoco en todos los lugares del mundo, habría que aclarar, se presentan los del Cirque porque no todas las plazas pueden sostener económicamente la inversión que implica su desembarco. Sigue él: “El Cirque apuesta a lo espectacular con enormes escenografías. Nosotros preferimos hacer montajes más cercanos a la gente, más cerca del público, algo más íntimo”, agrega este tipo que hace maravillas con una rueda.

Los Siete Dedos de la Mano estuvieron dos veces en Buenos Aires. La primera, con **Loft**, en 2010. Allí, mezclaban la danza contemporánea, la acrobacia, los elementos *clownescos*, el malabar, el trabajo sonoro de un Dj en vivo y las proyecciones en una propuesta de un rigor y una poética única. Volvieron al año siguiente, con **Psy**. Ambos trabajos contaron con dos estupendas puestas con complejas plantas escenográficas y un manejo técnico de cada una de las disciplinas circenses soberbio. El segundo es verdaderamente llamativo: indagan las múltiples adicciones humanas. Hay un personaje amnésico, otro que es hipocondríaco,

hay un maníaco, un obsesivo, una paranoica, uno que escucha voces, un adicto a las drogas y una mujer ganada por la ira. Y, claro, entre semejante cuadro de terapia grupal, un psicólogo. En general, algunos resuelven sus trabas, pero no todos. “**Psy** no es simplemente hacer malabares o saltar de un lado al otro como en un espectáculo de circo tradicional, acá hay una propuesta. Al aspecto teatral que hace a la obra le agregamos la destreza para representar esas patologías”, apunta él. Por momentos, el espectáculo atraviesa con humor zonas oscuras de la psiquis humana. Como yapa, el dominio de esos siete artistas en malabarismo, mástil chino, rueda alemana, cuerda aérea y báscula. Todos esos elementos les sirven para tender un sólido vínculo con una platea de todas las edades que, inevitablemente, se conecta con la imposibilidad (no importa de qué tipo) en ese dificultoso tránsito para zafar de conductas adictivas. A esto hay que agregarle una increíble propuesta escenográfica de tres niveles, proyecciones audiovisuales y una excelente música.

LA NUEVA FAMILIA CIRCENSE

El circo actual busca su lugar en el mundo de las artes. “La diversidad dentro del grupo permite mezclar soluciones que pueden parecer tontas, para algunos, e inteligentes, para otros”, decían los intérpretes del espectáculo **Switch**, por la compañía BAM, como dando cuenta de cierto ADN que corre por las venas de la mayoría de estos intérpretes. Ellos son un grupo de artistas con una formación y entrega inobjetables. Como en otras propuestas, en **Switch** hay escenas en las que el circo se carga de sensualidad, de erotismo. La misma veta que incorporan los belgas de **Sway**, los de **Circa** y los de **Psy** dejando de lado esa supuesta inocencia asexual del circo tradicional que levantó la bandera de espectáculos para toda la familia. Claro, la familia cambió. De hecho, ahí está Phía Ménard, artista transexual. Y el circo, en buena hora, incorporó también esas realidades.

Claro que, como marcaba el director del Festival Circa, al “circo le cuesta explicarse”. Probablemente, esa falta de explicación es la que, sea por prejuicios o por falta de información, en Buenos Aires las propuestas de este tipo no fue incorporada por la masa crítica seguidora del teatro alternativo (público siempre pendiente de las búsquedas más renovadoras). Parece ser que el rótulo “circo” —aquel que tiene su espacio legitimado entre la familia que acude a ver este tipo de propuestas desconociendo, quizás, sus particularidades— paradójicamente opera en contra. El desafío está planteado.

Johann Le Guillerm: el enigma de un creador único

por ALEJANDRO CRUZ

“Uno viene al circo para sorprenderse de ser un hombre. Las prácticas minoritarias dan una medida de la posibilidad humana. Entonces, enfrentarse con algo que uno generalmente no ve es una posibilidad de crear un caos mental en la persona. Y, a partir de ahí, poder tomar nuevos puntos de vista que se irán juntado con el punto de vista de lo instalado, de lo establecido. En ese momento, será cuestión de reajustar ciertos conocimientos. Así, en lo inmediato o con el paso del tiempo, se producirá un cambio. En este marco, yo, en vez de hacer un circo vinculado con lo físico, apuesto a un circo mental”. Quien dice esto es Johann Le Guillerm, un artista circense misterioso, inclasificable, único. Para muchos, la figura por excelencia del circo en su versión más experimental. Yo diría que es una figura radical del circo conceptual (si es que existe esa categorización que tanto se usa en el universo de las artes visuales).

Johan Le Guillerm es el que en mayo de 2012 fue la figura central del Festival Polo Circo. Allí presentó una performance, llamada **Secret**; y una instalación, denominada **Mostration**. La instalación es la que, como en una kermés de pueblo, también tenía su monstruo *freak*: La Motte. La Motte, según él, es un fenómeno vegetal-mineral. Una bola deforme de 2,50 metros de alto recubierta de pasto (pampeano, en su paso por Buenos Aires) que se desplaza lenta y “eternamente” por un mismo surco. Sus nervaduras son las que delimitan ese recorrido. El mecanismo por el cual se mueve es un secreto. Pero se mueve y genera algo cercano a un estado hipnótico. Algo similar sucede con su performance y, también, con otros trabajos de su muestra. Quedan ahí, en la cabeza, dando vueltas. Claro que si La Motte transita por un único camino, la sensaciones que



Escena de *Secret*.



Escena de Secret.

dejan los trabajos de Le Guillerm transitar por lugares extraños, desconocidos, únicos. Ante ese punto no queda otra que rendirse ante su genialidad.

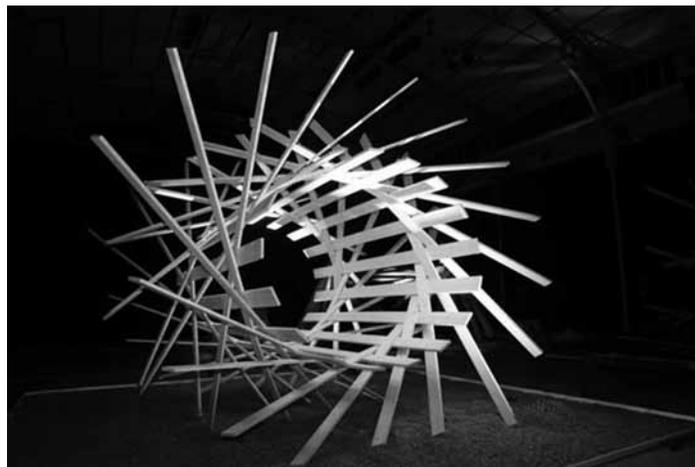
A lo largo de la historia del Festival Polo Circo fue el arista que, por primera vez en las cuatro ediciones del encuentro, logró ampliar —aún en términos mediáticos— el universo de público que venía teniendo el festival. La rompió con tanta fuerza que su trabajo acaparó las miradas del mundo del teatro, de las artes visuales y del circo mismo. A decir verdad, no podía ser de otra manera. En realidad, sí podía porque las dos veces que el mismo encuentro programó a Phía Menard pasó, lamentablemente, desapercibida. Pero, quizás en función de la constancia de una línea curatorial en el armado del festival o de una lenta construcción que requiere su tiempo de maduración, se vino el estallido. Así fue que este equilibrista, este creador de objetos increíbles, este domador de las leyes de lo establecido, este impecable performance demostró —junto a su compañía Cirque ICI— que había otros horizontes.

A Anne Quentin, la conocí en Calais, norte de Francia. Allí estábamos viendo el mismo trabajo que Le Guillerm presentó en Buenos Aires. Anne es una periodista/investigadora especialista en su producción artística. Es la que publicó un libro bellísimo sobre su obra. Es la que dice: “Johann es un artista que puede permitirse continuar su búsqueda sin necesidad de presentar algo nuevo cada vez. En el espectáculo que recién hemos visto hizo cosas que ya vi en otras performances suyas. En sus comienzos necesitaba de muchos artificios del circo para montar sus espectáculos, desde hace un tiempo fue depurando todo eso. Así fue que ganó en potencia, en poesía; y termina haciendo algo más del universo de la performance que del circo. Diría que es mucho más radical. En el marco del circo contemporáneo europeo, Johann es un caso único, su universo no se parece a nadie. Para mí, su lenguaje está entre el arte contemporáneo, la performance, la ciencia y el circo”.

En el aspecto científico Anne Quentin se detiene. “Le Guillerm trata siempre de reconfigurar el mundo como si nadie hubiera pensado nunca en la materia. Para entender a la misma materia hace cálculos matemáticos. Para **La Motte**, por ejemplo, hubo tres grandes laboratorios científico-franceses que trabajaron para hacer exactamente lo que quería. Dos de ellos, en donde trabajan varios Premio Nobel, no pudieron. Recién el tercero, un laboratorio de Marsella, logró construir ese objeto. Es decir, la ciencia tuvo que trabajar con la locura de este muchacho. Sin embargo, nunca habla de él como científico, tampoco se reconoce como artista visual. Yo creo que es una gran paradoja. Él está convencido de que hace circo, yo no estoy tan segura. Apela a un formato clasiquísimo de circo, pero que no se parece en nada al circo”.

Anne lo conoce. Se pasó horas hablando con este tipo con aspecto de parco que les escapa a los periodistas, que no se deja fotografiar, que esto, que aquello. O que, para tener contacto con el periodista, pone condiciones. Por ejemplo, que haya visto su trabajo. *Chapeau*. Yo me topé dos veces con él y en ningún momento de las charlas tira frases hechas. O sí, hay una que le leí varias veces y que sirve para marcar territorio frente a todo un modelo de *marketing* circense: “El Cirque du Soleil es como Mc Donald’s”. De yapa, con esas frases, debe acrecentar su fama de niño terrible del circo. Alrededor suyo circula el mito de estar frente a un grande. Lo cual, a decir verdad, es cierto.

Johann dice: “En vez de hacer un circo vinculado con lo físico apuesto a un circo más mental. Amo la confusión y la distorsión



Escenas de *Secret*.

porque abren nuevos caminos para indagar caminos distintos que parten del circo tradicional, pero que van más allá. La ciencia desmitifica a la magia. Todo lo que hoy es magia puede llegar a ser algo científico mañana. Y todo lo que es científico hoy puede llegar a ser magia mañana. La magia es incompreensión”.

—¿Cuándo dejaste de ser mago para transformarte en científico o, por lo menos, a combinar ambos territorios?

Nunca. Diría que soy un alquimista.

—Pero para desarrollar tu trabajo tomaste contacto con la ciencia. De hecho, la primera parte de *Mostration* está basada en formulaciones del tipo lógico-matemática...

—Yo hago un puro trabajo empírico. Claro que, llegado un momento, alcanzás un conocimiento.

—Entonces, la respuesta a que el desplazamiento de uno de los objetos de movimientos imperceptibles en una función se haya desplazado 38 centímetros y, en otra, 2 centímetros; ¿pertenece al orden de la magia?

—No. Si vos entendés cómo funciona eso ya no es magia. Yo prefiero pensar que son ambas cosas.

EL VIAJE. LA MENTE. EL CIRCO

En 1996, Johan Le Guillerm recibió el Grand Prix National du Cirque. Tres años después, en lo que uno podría interpretar como un período de pleno afianzamiento en el medio, dejó todo y se fue a dar una vuelta al mundo que duró un año y medio.

Recorrió Madagascar, Mozambique, Camerún, Guinea-Conakry, Rusia, Mongolia, China, Nepal, Tibet, India, Australia, Perú, Brasil. Buscaba algo que tenía bien en claro: “la desestabilización”, dice este maravilloso equilibrista. “Busqué todo los niveles de desestabilización, sean en las alturas o tomando contacto con comunidades muy distantes a mí. Tenía el deseo de encontrar la diferencia y de aceptarla. Quería conocer mi instinto de sobrevivencia, conocer también distintas maneras de vivir en la Tierra. Por eso, cuando volví a Francia, comencé a desarrollar toda una línea de trabajo sobre el punto de vista, sobre las distintas observaciones de una misma cosa. Hay una íntima correlación entre mi gira por el mundo y mi gira mental alrededor del punto y sus distintas posibilidades”.

De aquellos que no tiene movilidad de la cintura para abajo, por ejemplo, descubrió que encuentran un equilibrio instantáneo cuando están sobre una cuerda. De los seres con sordera, que llevan un ajuste permanente para lograr el equilibrio.

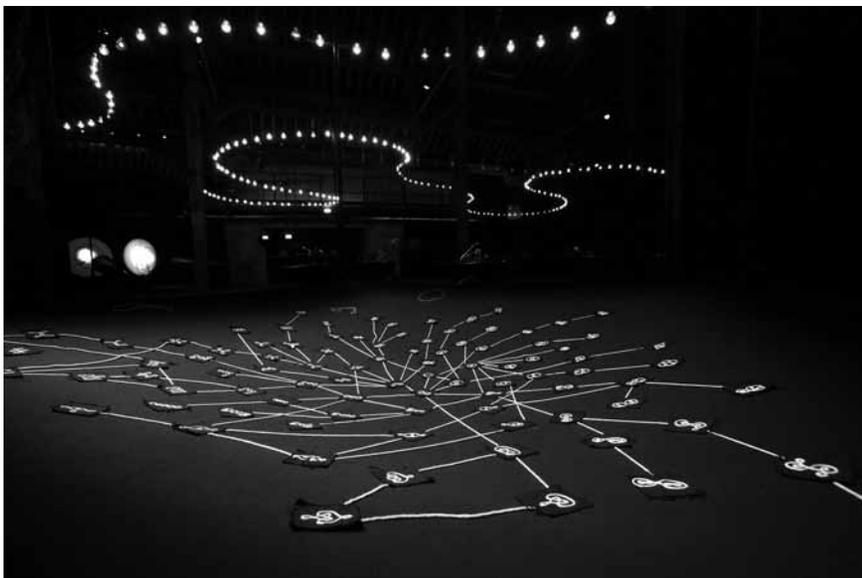
—¿Qué te hizo dar por concluido ese viaje?

Podría haber hecho otros 10 años de gira..., pero cada cosa tiene un final y había que volver.

—En contraposición, la otra gira, la de tu circo mental, parece ser una gira que no tiene fin.

—Es así.

Como a su producción se la podría leer como prototipos superadores, la próxima parada de este viaje será la instala-



Mostration, instalación realizada por Le Guillerm.

ción simultánea de 5 Mottes, de 12 metros de altura, en los 5 continentes. “Solamente los astronautas tienen la posibilidad de tener un punto de vista que les permite observar a la Tierra desde lejos. Nosotros sabemos que es redonda, pero todas las mañanas nos despertamos sobre algo que creemos plano porque tenemos una vista fragmentaria. Lo que vemos condiciona lo que no vemos. Un proyecto de este tipo nos ayudaría a reconocer, de una forma más vivencial, que la Tierra es redonda y que forma parte de un cosmos”.

Johann nació en el campo, en las afueras de Le Mans. De chico, se pasaba las tardes en un vertedero, cerca de donde vivían unos gitanos. En el vertedero encontraba “materia libre que no estaba ligada al dinero”. Era su paraíso. Parte de esos tesoros se los llevaba al taller de cerámica y esculturas que tenían sus padres. Había otro tesoro allí: la posibilidad de pensar que el mundo no terminaba en la línea del horizonte que veía cada mañana. “Desde chico me interesó viajar. Los gitanos que pasaban por el pueblo con un modo itinerante me demostraban que había otro mundo. Eso fue una inspiración muy fuerte para mí porque ya estaba buscando otra forma de vida”, cuenta mientras enciende un cigarro íntegramente vestido de negro en una estampa que bordea lo punk.

—¿Qué edad tenías?

Entre cinco y siete años.

—¿Y a esa edad ya estabas buscando otra forma de vida!?
Menudo problema.

—A los siete, seguro. En ese momento pensaba que podía resolver mi vida con mi bicicleta, una gallina que me diera un huevo y viajar.

—¿Y cómo siguió eso de la bicicleta, la gallina y el huevo....?

—A los años me compré mi caravana y abandoné la idea de la bicicleta, la gallina y todo eso. A los 16 entré al Centre National des Arts du Cirque de Châlon, estudié ahí durante cuatro años trabajando en espectáculos de circo contemporáneo.

Desde hace unos años, Le Guillerm es sinónimo de excelencia. Con sus espectáculos recorre el mundo. Él, mientras tanto, vive con los miembros de su compañía en carromatos. Por primera vez, **Secret**, su performance, y **Mostration**, la instalación, se presentaron fuera de Europa en el festival de circo contemporáneo que organizó el gobierno porteño. En el catálogo que acompañó la muestra apareció parte de una serie de extensos reportajes que le hizo Anne Quentín. En un momento, le pregunta si el circo tiene límites. Johann contesta: “El circo no tiene límites porque el hombre se transforma sin cesar, pierde algunas facultades, adquiere otras. Solemos limitar al circo a una expresión física, pero un circo puede ser mental, ya que quien hace circo viene a demostrar sus límites humanos, sean los que sean. El circo es un espacio de experimentación para el hombre. Un hombre muestra a los demás lo que podrían ser capaces de hacer ellos también. [En este contexto] yo no cuento una historia, insufla emociones de las cuales el espectador se apropia según su historia, su conciencia, su propio sistema de símbolos. [...] Si tuviera que definir la forma que estoy proponiendo diría que es extrema en la medida en que se aleja de los arquetipos vigentes. Pero es una reivindicación para impulsarnos a repensar la noción misma del circo, que muy a menudo hoy se define a partir de una técnica. [...] Existen situaciones de circo en cada esquina. Descubrir las y explorarlas permitiría ampliar nuestro horizonte de posibilidades. El circo puede ampliar su propio espacio y así ganar más libertad”.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL