



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina

## Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires

Autor:  
Infantino, Julieta

Tutor:  
Martín, Alicia

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



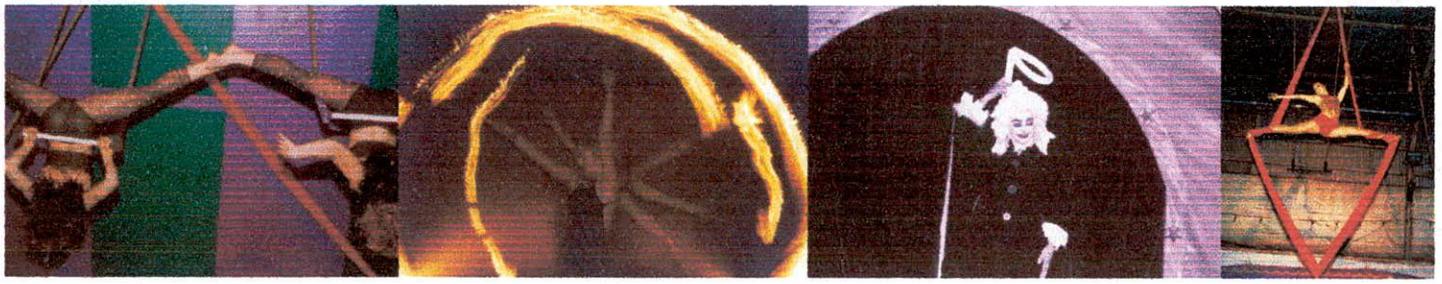
**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS  
4-1-25

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS  
Nº 812.746 MESA  
- 1 JUL 2005 DE  
ENTRADAS

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Ciencias Antropológicas



*"La carcajada y el asombro  
a la vuelta de la esquina:  
Nuevos artistas circenses en la ciudad  
de Buenos Aires"*

*Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas  
Orientación Sociocultural*

*Julieta Infantino*

*Directora: Alicia Martín*



*Buenos Aires, 2005*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

**Tabla de contenidos**

**Agradecimientos** ..... 3

**1. Introducción** ..... 4

2. *Trabajo de campo - Procedimientos metodológicos: La fotografía y el video documental como herramienta metodológica*..... 10

**Capítulo 1:**

**Haciendo historia. Desde los orígenes hasta la actualidad**

1. *¿Qué es el circo?*..... 17

2. *Buceando en la Antigüedad y la Edad Media* ..... 19

3. *Un poco de historia: Del Circo Tradicional al Nuevo Circo. Un recorrido por distintas variantes históricas del género circense*..... 23

    3.1. *Aparece el Circo en escena*..... 24

    3.2. *Del otro lado del Atlántico se afianza una manera local de hacer circo: Circo Criollo*..... 25

    3.3. *Nuevos aires en el género circense: El Nuevo Circo*..... 26

4. *Y en la actualidad: ¿Quiénes son y qué hacen los nuevos artistas circenses en la ciudad de Bs. As.?* ..... 27

    4.1. *El circo se enseña en el barrio*..... 29

    4.2. *El rol de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros*..... 31

    4.3. *Heterogeneidad dentro del campo* ..... 33

5. *¿Por qué hablo de nuevos artistas circenses y no de Nuevo Circo? Consideraciones sobre el concepto de género*..... 35

**Capítulo 2:**

**Los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires y su identificación con el arte callejero**

1. *Arte callejero en plazas o parques* ..... 40

    1.1. *¿Qué es un espectáculo callejero?*..... 41

    1.2. *Estructura de un espectáculo callejero*..... 42

    1.3. *¿Cómo es trabajar en la calle?, ¿cómo se consiguen los espacios?* ..... 47

    1.4. *Relación entre los artistas circenses y otros artistas de plazas*..... 48

2. *¿Por que los nuevos artistas circenses eligen ser artistas callejeros?*..... 49

3. *¿Qué implica la apropiación del espacio público y cómo se puede interpretar?*..... 52

4. *Jugar y Crear*..... 54

5. *A modo de cierre*..... 58

**Capítulo 3:**

**"Malabaristas de semáforos"**..... 60

1. *Aparición de los malabaristas en los semáforos*..... 61

    1.1. *Heterogeneidad dentro de la categoría "malabaristas de semáforos"* ..... 62

2. *Análisis del discurso de los malabaristas de semáforos*..... 63

2.1. Estructura y códigos utilizados en un show de semáforo.....	63
2.2. ¿Hay elección en el trabajo en los semáforos?.....	64
2.3. ¿Cómo es trabajar en el semáforo? Relación con otros trabajadores, con los vecinos, con la policía. ....	66
3. Análisis de los discursos de los espectadores.....	68
4. Análisis de la imagen creada por los medios del sujeto "malabarista de semáforo": Justificación teórica .....	70
4.1. Análisis.....	70
5. Conflictos al interior del campo circense.....	78

**Capítulo 4:**

<b>Trabajar para otros</b> .....	81
1. ¿Cuáles son los espacios de trabajo remunerado de los nuevos artistas circenses? Entre modas, emergencias y revalorizaciones. ....	82
1.1. ¿Cuáles son las características de estos tipos de trabajo?.....	84
2. Tensiones y conflictos generados al trabajar para otros en tiempos de crisis.....	84
3. Trabajo cultural: Entre el arte y el dinero, entre la economía y la cultura.....	87
4. A modo de cierre.....	92

**Capítulo 5:**

<b>El caso de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros: Performance cultural, Tradicionalización e Identidad</b> .....	94
1. Estructura de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros.....	95
2. ¿Cómo se organiza la Convención? .....	99
2.1. Organización y Dinero.....	101
3. Performances en los Cabarets: Diversas maneras de insertarse en el género.....	105
3.1.El rol de una audiencia exigente.....	111
4. Enseñanza y Aprendizaje.....	113
5. Desfile: Ambito de tradicionalización.....	115
6. A modo de cierre.....	117
<b>Conclusiones</b> .....	119
1. Los nuevos artistas circenses como trabajadores culturales.....	120
2. Moldeando el género circense.....	122
3. Políticas Culturales.....	125

<b>Bibliografía</b> .....	129
---------------------------	-----

**Apéndice Artículos periodísticos**

## *Agrudecimientos*

Quisiera agradecer a la Licenciada Alicia Martín por su maravilloso trabajo de Dirección, pero más aún por su compromiso, su apoyo incondicional, su acompañamiento continuo y por la confianza y el interés que depositó en mi trabajo.

A Pablo, por haberme ayudado tanto durante esta extensa investigación, por haberme acompañado a cuanto espectáculo de circo hubo, por su presencia en aquellas Convenciones frías y lluviosas, por aguantarme en mis apasionamientos circenses, por ayudarme con sus excelentes y rigurosos consejos antropológicos, y sobre todo por amarme tanto y dejarme construir mi vida a su lado.

A tantas de mis amigas, y sobre todo a Marin, Lu y Vero, que pusieron sus oídos muchas veces durante estos cinco años, escuchando cada uno de mis avances en la investigación, cada descubrimiento. A Marina por sus ayudas y consejos gráficos, a Natalia por su super computadora, y sus hermosos aportes teóricos durante charlas y mateadas. A mis compañeros del UBACyT. A mi papá por heredarme la pasión por las cosas, por estar todo el tiempo, por enseñarme y hacerme amar la fotografía. A mi mamá por escucharme, por tratar de entender, por estar siempre ahí. A mis hermanas por ser mis grandes amigas, por acompañarme siempre en todo lo que hice.

Y por sobre todo, a **todos y a cada uno** de los maravillosos artistas que me hicieron reír y llorar a carcajadas, que me hicieron maravillarse, quedándome con la boca y los ojos bien abiertos, aplaudiendo a lo loco, disparando fotos casi sin pensar, que me llenaron de orgullo con su crecimiento constante y **que me hicieron amar al Circo**. Especialmente a Chaco, Pvto, Nani, Tomate, Maru, Shampoo, Circo Xiclo, Circo Chico, Circo Vachi, la escuela de Circo Criollo, los Convencionistas, y a todos los grandes artistas de circo que tenemos en el país.

## Introducción



*Alba y Conejo  
Circo Chico*

Esta investigación tiene como objeto indagar en la aparición y la conformación de un grupo de "nuevos" agentes que llevan a cabo prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires en la actualidad (2000 a 2004), a los que denominé *nuevos artistas circenses*. Sobre la base de la apropiación que estos sujetos realizan de un Arte que tiene una extensa historia, mi intención es profundizar en las particularidades de sus prácticas y cómo a partir de ellas se incorporan modificaciones en el género circense y se conforma un grupo identitario con ciertas características específicas en cuanto a estilos, estéticas, maneras de pensar el Arte y en cuanto a las múltiples formas de apropiarse del pasado.

En primer lugar realizaremos un recorrido por los diversos modos en que el Arte circense se fue representando en sucesivas coyunturas históricas, partiendo de lo que ciertos especialistas en la historia de las Artes plantean como orígenes, para luego adentrarnos en la conformación del género Circo, en las transformaciones que fue sufriendo pasando por distintas variantes hasta llegar a la actualidad y a la aparición de lo que denomino nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires. Quisiera aclarar que este itinerario histórico no intenta ser exhaustivo sino simplemente una aproximación que nos servirá para enmarcar lo que será el foco de nuestra investigación<sup>1</sup>.

Luego nos encargaremos de la manera en que fueron apareciendo distintos sujetos sociales en la ciudad de Buenos Aires que comenzaron a sentar las bases para esa especie de "resurgimiento" de lo circense que se dio a partir de 1990' en la ciudad. Pero, ¿por qué hablo de resurgimiento? Como veremos en el capítulo 1, el Circo en nuestro país, aunque tuvo sus momentos de gloria en épocas de los Podestá y del Circo Criollo (con primera parte de destrezas circenses y segunda de obra teatral), a partir de 1970 comenzó un período de declinación en su visibilidad, relacionado con la imposibilidad de mantener los excesivos costos de empresas que en períodos anteriores se habían fortificado. Si bien muchos Circos continuaron recorriendo los largos

---

<sup>1</sup> Para profundizar en la historia Circo, sobre todo en Argentina, existen diversas obras a recurrir: "Los cómicos ambulantes" (1982), "Los artistas trashumantes" (1985) e "Historia del Circo" (1993) de Beatriz Seibel, "Centurias del Circo Criollo" (Castagnino 1959), entre otras.

caminos de nuestro país, lo hicieron enfrentándose cada vez más a problemas económicos con la consecuente baja en la cantidad de Circos, en la calidad de los espectáculos (menos escenografía, vestuario, comodidades). Muchos Circos tuvieron que abandonar la segunda parte de obra teatral, se tuvieron que instalar cada vez más lejos de las grandes ciudades, luchar contra prohibiciones legislativas que empezaron a impedir que se instalen carpas de circo y que se utilicen animales, cobrar menos sus entradas, y enfrentarse a la menor demanda del público que empezó a acceder a otro tipo de espectáculos, principalmente a través de la televisión.

Todo esto provocó - sobre todo en la ciudad de Buenos Aires y en un imaginario social que en general valorizó al Arte "culto" mucho más que al "popular" - que durante los 70' y mitad de los 80' el Circo Nacional entre en un espacio de olvido, ese lugar común y a veces nostálgico de Arte pasado de moda, de Arte en vías de extinción, a punto de desaparecer.

Pero el Circo nunca desapareció. Al contrario, a partir de los 90' y como consecuencia de "gente de Circo" que comenzó a enseñar esos "secretos circenses", empezaron a aparecer nuevos agentes que provocaron ese resurgimiento de lo circense del que hablábamos antes.

Quisiera aclarar que en mi investigación el eje y el interés estuvo dirigido hacia estos nuevos sujetos, a los que denomino nuevos artistas circenses, y no hacia lo que está sucediendo en la actualidad con las familias de tradición circense. Aquí se estableció el recorte necesario en toda investigación. Por consiguiente no hablaré de los circos, de las familias de largas tradiciones circenses que continúan recorriendo nuestro país, que en los últimos años empezaron a revitalizarse también, ni de las particularidades de las relaciones que entablan estos sujetos con todo este otro sector del campo circense actual, los nuevos artistas circenses<sup>2</sup>.

Ahora bien, hablaremos de un género artístico que no desapareció, sino que resurgió. Reapareció en escena en manos de nuevos agentes que lo retomaron, lo moldearon y lo resignificaron. En realidad pensar que una expresión cultural puede **desaparecer** está relacionado

---

<sup>2</sup> Baste igual mencionar que en los últimos años de mi investigación se comenzó a observar un acercamiento de las familias circenses hacia lo que hasta hace poco consideraban alumnos de escuelas de circo, y que actualmente comenzaron a contratarlos como artistas que se integran a las propuestas que ofrecen los circos.

con una idea muy difundida - no sólo en el imaginario social sino también en "tradiciones teóricas" - del pasado y la tradición considerados como segmentos históricos inertes, inmutables, en los que los sujetos no tienen ningún tipo de agencia. Y justamente, en lo que a mí me interesa ahondar en esta investigación es en cómo ese pasado, esa tradición, es recreada por sujetos activos desde el presente.

Esa concepción del pasado y la tradición como colección de cosas a ser clasificadas que se transmitirían oral y tradicionalmente, ha encontrado su sustento teórico en la disciplina del Folclore que - con el advenimiento de la modernidad , el surgimiento del capitalismo mercantil e industrial, la formación de los estados nación - se dedicó a estudiar los resabios de modos de vida agrarios y precapitalistas que continuaban en vigencia en las modernas sociedades europeas (Bauman 1989: 3). El Folclore "... a lo largo de su historia ha tendido a definirse en términos de un eje principal sobre los remanentes tradicionales de períodos anteriores que todavía se pueden encontrar en aquellos sectores de la sociedad que han sido rezagados por la cultura dominante" (Bauman 1975:42). Como plantea Néstor García Canclini, "el folclore sigue siendo la mayoría de las veces un intento melancólico por sustraer lo tradicional al ordenamiento industrial del mercado simbólico y custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas" (García Canclini 1988: 9).

Ahora bien, a partir de 1970 en Estados Unidos se consolidan ciertas propuestas a las que se denominan Nuevas Perspectivas Folclóricas criticando estas nociones del Folclore y proponiendo otros ejes de análisis. Pensando al folclore como una *categoría cultural que se actualiza en procesos comunicativos al interior de 'grupos especiales'*, y recurriendo al concepto de *performance* o actuación, se empezaron a analizar todas esas *expresiones culturales como prácticas, como utilización de herramientas que posee un grupo social para construir lazos identitarios* (Dundes 1964; Ben Amos 1972; Bauman 1972, 1975, 1992, 1996; Abahams 1981). Además se puso el acento en la *cualidad emergente* existente en toda *performance* - como "modo especial y artificioso de comunicación" - en la que se da una tensión dinámica entre lo socialmente

dado, lo convencionalizado, el pasado, y lo emergente. (Bauman 1975, 1989, 1992, 1996; Bauman y Briggs 1992).

Como plantea Marta Blache, "los actuales paradigmas de la folklorística atienden al proceso de comunicación que el mensaje produce en su circulación (Ben Amos 1972), a las transformaciones y reelaboraciones que un grupo social hace sobre la retícula que le provee la estructura de la sociedad que lo contiene (Blache y Magariños de Moretin 1992), y a las interacciones con otros grupos sociales en donde se ponen en juego las identidades diferenciales" (Blache 1994: 8).

Por consiguiente, se dejó de pensar al Folclore como conjunto de elementos estáticos, homogéneos y "tradicionales", para empezar a ver cómo los sujetos en sus prácticas comunicativas recurren a esos elementos del pasado para darles sentido en el presente. El pasado así constituye al presente y es construido desde el presente. La tradición, por su parte, ya no es "concebida como la continuidad inalterada entre el pasado y el presente, sino como un activo proceso de selección y de reinterpretación" (Blache op. cit).

Todo este conjunto de propuestas teóricas nos va a posibilitar a lo largo de este trabajo centrarnos en analizar cómo nuevos sujetos recurren a un pasado genérico circense y se insertan de diversas formas en él, tradicionalizándolo (Bauman 1975, 1992, 1996; Bauman y Briggs 1992), seleccionando partes de la tradición y dejando otras de lado (Williams op. cit). Y también nos brindará la posibilidad de profundizar en la diversidad y la heterogeneidad de voces que se hallan involucradas, en la diversidad de formas de acercarse o alejarse de ese pasado, y en las tensiones y los conflictos que se generan al interior de un campo que se halla en pleno proceso de conformación.

Otra de las propuestas teóricas que se utilizará a lo largo de este trabajo se vincula con la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Retomaré algunos conceptos teóricos de sus formulaciones en función de analizar las tensiones que se dan dentro del *campo artístico-cultural* al que me referiré. Bourdieu define a los campos sociales como "espacios de juego históricamente

constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias" (Bourdieu 1988:108). Para que exista un campo es necesario que halla un determinado capital que estará en disputa, que entrará en juego al interior del campo. El tipo de capital en juego dará origen al tipo de campo específico. Es importante señalar que Bourdieu amplía el concepto de capital más allá de su connotación económica, marcando una ruptura con el marxismo, "...pero a la vez, recupera la lógica que Karl Marx utiliza en el análisis económico y la extiende al análisis de cualquier práctica social" (Gutiérrez 1995:35).

Quisiera aclarar aquí que retomaré los conceptos de campo cultural y capital cultural porque me permiten circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital cultural, el relativo a las artes circenses, que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y así centrarme en los conflictos que surgen en este espacio específico. No es mi intención aquí discutir la formulación de estos conceptos sino más bien aplicarlos a mi tema de estudio.

Dentro del campo cultural al que haremos referencia, el relativo a lo circense en la ciudad de Buenos Aires, dejaremos de lado todo ese otro sector del campo que proviene de la tradición de familias circenses que no fueron el eje de nuestra investigación, aunque incorporaremos cómo los nuevos artistas circenses se posicionan frente a ese otro sector del campo, recuperando y resignificando la experiencia de los más antiguos.

También es necesario aclarar que hemos realizado el necesario recorte a la ciudad de Buenos Aires, pero dada la particularidad de estos agentes en relación a su movilidad - los nuevos artistas circenses trabajan en la ciudad de Buenos Aires, en la costa de la provincia de Buenos Aires o en pueblos turísticos de diversas provincias del país en la temporada de verano Argentina, en diversos países de Europa en el verano europeo - en muchas ocasiones nos referiremos a prácticas que van más allá de lo local específico. De hecho, la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros que ha sido mi espacio de investigación más

desarrollado, congrega a nuevos artistas circenses de la ciudad, de distintas provincias del país y de distintos países, sobre todo de Europa.

Como última propuesta teórica de la que se nutre esta Tesis analizaré lo relativo al trabajo y a la relación entre la economía y la cultura. De hecho para profundizar en las particularidades de las prácticas de los nuevos artistas circenses focalizaremos nuestra atención en los diversos espacios de inserción artístico - laboral. Así, nos centraremos en el capítulo 2 en el trabajo callejero en plazas, en el 3 a los "malabaristas de semáforo", y en el 4 los espacios en que estos agentes trabajan contratados para terceros y reciben una paga por sus actuaciones.

En cada uno de los capítulos se profundizará en las tensiones y los conflictos que se dan en la práctica de un Arte que, analizándolo desde el discurso de los agentes, aparece como comprometido, transgresor y contestatario (que posibilitaría cierta libertad e independencia frente a las reglas del sistema), pero en la práctica concreta se convierte en un trabajo inserto en el sistema económico y allí se dan relaciones conflictivas entre el discurso y la práctica.

En realidad partiremos de algunas propuestas teóricas en torno a la Economía de la Cultura (Benhamou 1997, Du Gay 1997, Stolovich 1997) centrándonos en los conflictos que genera el supuesto que separa el mundo del Arte y del dinero que se halla presente en los agentes del campo. Notaremos que es un campo en formación, que en muchos casos carece de reglas y normas ético-profesionales, cosa que provoca conflictos al interior del mismo, sobre todo en tiempos de crisis.

Hablamos de campo y hablamos de grupo de identidad y esto se basa no sólo en ciertas evidencias que nos transmite ese campo, sino también en la existencia de espacios de encuentro (Fiestas, Muestras de circo, Varieteés circenses, Escuelas, Centros Culturales, etc.) dentro de los que se puede destacar la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, en donde más se ha centrado mi investigación. Este encuentro que se realiza hace 9 años, congrega a más de 500 artistas circenses una vez al año. En estos encuentros se puede visualizar a un grupo identitario que interactúa, que propone diacríticos sobre la base de sus estéticas, en base a una forma de encarar el Arte en general, y de retomar al Arte circense en particular. Este encuentro

también funciona, como desarrollaremos a lo largo de los distintos capítulos y en el 5 en profundidad, como espacio desde el cual se imprime una dirección determinada al Arte circense y se propone una particular ética para la conformación de una "nueva" profesión.

En resumen, nos centraremos en las prácticas de sujetos que, retomando un Arte popular desvalorizado y desprestigiado por la cultura hegemónica, crean sus propios espacios de encuentro y de inserción artístico - laboral.

## ***2. Trabajo de campo - Procedimientos metodológicos: La fotografía y el video documental como herramientas metodológicas.***

En este trabajo se ha realizado un intenso y prolongado trabajo de campo en el cual se han combinado diversas técnicas durante el proceso de investigación. Si bien la observación participante fue el eje de la metodología de trabajo, en el transcurso de la extensa interacción con los sujetos se han ido modificando las herramientas utilizadas y esto provocó nuevas definiciones tanto de mi lugar de investigadora como del lugar de los sujetos con los que se trabajó.

Teniendo en cuenta que el trabajo de campo, es un método de investigación que propone la presencia del antropólogo interaccionando con los sujetos a investigar por un período de tiempo prolongado, y que es una " 'micropráctica comunicacional en la cual el antropólogo construye a su 'otro' etnográfico y a su vez, éste se representa a sí mismo como tal, y además construye al antropólogo como un 'otro' " (Kalinsky - Pérez 1993: 53 ), en este trabajo se han utilizado diferentes herramientas metodológicas que fueron enriqueciendo esta relación .

Se trabajó con entrevistas<sup>3</sup> abiertas, con historias de vida, con entrevistas grupales y se elaboraron entrevistas filmadas que conformaron el material sobre el que se produjeron dos videos documentales. Otro de los registros que utilizamos se conforma por charlas que se fueron dando en

---

<sup>3</sup> En los análisis que desarrollamos a lo largo de este trabajo no se utilizarán siglas o cambio de nombres para la mayoría de los artistas entrevistados, sino sus propios nombres artísticos. En el caso de las charlas en donde aparecen artistas con los que no he trabajado personalmente, se los denomina con números. Lo mismo se realiza con las entrevistas a malabaristas de semáforos. En otros casos en los que consideré que era conveniente preservar la identidad de los informantes directamente no los identifiqué. Cabe también aclarar que se utilizarán fotografías en las portadas de los capítulos y al interior de algunos como objeto de análisis, sobre todo en el capítulo 5. Todas las fotografías son de mi autoría y provienen del trabajo en las Convenciones (desde la 4ª a la 9ª).

distintas Convenciones entre los participantes de las mismas. También se realizaron encuestas semi - estructuradas a eventuales espectadores de shows de malabaristas en semáforos, utilizando fotografías como disparadores. Además, se ha recurrido a la utilización de una encuesta en la 7º Convención sobre un total de 55 casos, que se reproduce a continuación.

Esta es una encuesta que estoy realizando en el marco de una investigación para realizar mi Tesis de Licenciatura en Antropología que tratará sobre la temática del Circo actual. Considero que es de suma importancia registrar este movimiento cultural del que hay muy poco escrito y que mejor espacio para hacerlo que la Convención!! Las respuestas son anónimas y estoy segura que me brindarán información bien interesante. Te agradezco tu tiempo!!!  
 Julieta Infantino.

Edad: ..... Sexo: Femenino / Masculino  
 Si no sos de Bs. As especifica la ciudad o el país de donde venís.....

1) **¿Qué disciplinas realizas? Marca con un círculo una o todas las que realices.**  
 a) Acrobacia b) Malabares c) Aire (Trapecio, cuerda, telas, etc.) d) Clown f) Globología  
 g) Otras..... ¿Cuánto tiempo hace que las realizas?

2) **¿Cuáles son tus ámbitos de aprendizaje? Marca con un círculo.**  
 a) Escuelas de Circo b) Centros Culturales estatales c) Centros Culturales autogestivos d) Profesores Particulares  
 e) Convenciones f) Otros.....

3) **¿De qué forma obtén tus ingresos? Marca con un círculo una o todas.**  
**Relacionadas con circo:** a) Plazas o Parques b) Semáforos c) Boliches d) Circos e) Temporadas en otros lugares  
 del de residencia: dentro o fuera del país?..... Sólo o en grupo?.....  
 ..... f)  
 Otras.....

**No relacionadas con circo:** .....

4) **¿Por qué venís a la Convención? ¿Qué esperas encontrar? ¿Cuál fue tu primer Convención?**  
 .....

Estas técnicas que se han utilizado en el desarrollo del trabajo de campo se relacionan con diferentes momentos de la investigación y consideramos de fundamental importancia presentar nuestra manera de acceder y permanecer en el campo para dar cuenta de las transformaciones que se han dado a lo largo de los años -de investigación- en esta interacción con los sujetos .

En 1998 empecé a participar de un taller en el que se enseñaba swing (un tipo de malabares con fuego) en el parque Chacabuco. Al año siguiente viajé por Europa y allí trabajé realizando un show de swing en la calle frente a las mesas de los restaurantes. Así pase 5 meses, junto a mi compañera de actuación y de viaje recorriendo distintos pueblos de países europeos trabajando en la calle. En Grenoble, Francia, se estaba desarrollando la 22º Convención Europea de Malabares, donde conocí al grupo de organizadores de las Convenciones en Argentina y cuando regresé al

país, fui por primera vez a una Convención local, la 4° Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros. En ese momento comencé a pensar que una de las posibilidades a investigar desde la antropología podían ser estas nuevas prácticas circenses que se estaban dando en Buenos Aires. A partir de ahí comencé con el trabajo de campo. Empecé a buscar bibliografía sobre el tema<sup>4</sup>, hice algunas entrevistas, comencé a frecuentar muestras de Escuelas de Circo, fiestas y espectáculos.

Influenciada por los conocimientos que había adquirido durante mi formación universitaria, pensaba comparativamente en la 'facilidad' que iba a tener en el acceso a la información en el campo. No estaba trabajando a la manera de Bronislaw Malinowski, con sujetos exóticos que vivían en el marco de patrones culturales totalmente distintos a los míos, con otra lengua, a los que había que acceder mediante un viaje hacia algún territorio lejano, conviviendo durante un extenso período de tiempo para entender sus hábitos y costumbres, aprendiendo la lengua nativa, para finalmente aprehender el punto de vista del nativo. Por el contrario, estaba trabajando con sujetos con los que me sentía par, en edad, en gustos, en formas de vida. Eran jóvenes de mi misma ciudad con los que suponía compartía ciertos códigos, ciertas experiencias.

Esas condiciones que yo pensaba favorables, empezaron a convertirse en obstáculos. Costó mucho trabajo convertir eso que yo creía familiar en extraño, 'exotizar lo cotidiano'. Así tuve que empezar a trabajar en la deconstrucción de ciertas nociones nativas que para mí eran obvias, en materiales para el análisis.

Por otro lado, la aceptación dentro del grupo, ahora como investigadora, no fue como yo esperaba sino que llevó bastante tiempo de permanencia en el campo, mucha participación y mucho compromiso. De hecho, con el tiempo empecé a notar que había un cierto rechazo ante los "intelectuales" que querían saber quiénes eran y qué hacían estos artistas.

---

<sup>4</sup> En mi búsqueda bibliográfica encontré muchos estudios sobre Circo Criollo, sobre historia del circo en el país, sobre el drama gauchesco y su influencia en la conformación del Teatro Nacional, pero muy poco sobre lo que iba a ser mi tema de estudio. Existe un libro titulado "Tribus Porteñas" en el que Bárbara Belloc realiza un estudio sobre los jóvenes en la ciudad y en uno de los capítulos se dedica a las expresiones de los jóvenes en las plazas públicas, incluyendo a artistas circenses, nombrando a la Convención Argentina, entre otros temas.

En esta experiencia de empezar a incursionar en el campo, comencé a diseñar distintas estrategias para la investigación que incluían utilizar la fotografía para acompañar el trabajo de campo. Como hija y nieta de fotógrafos, me sentía atraída por las fotos y a partir de la 5ª Convención ingresé al campo con cámara fotográfica. Mi intención, en un principio pasaba por registrar en imágenes la particularidad de este "nuevo" arte circense. Influenciada por mi noción de que era un fenómeno tan fuerte estéticamente, pensaba que con la ayuda de la fotografía iba a lograr describirlo mejor que con palabras. Es cierto que la fotografía posee un asombroso poder de captación y síntesis. Las imágenes posibilitan percibir todo un cuadro al mismo tiempo, y apreciar esa información rápidamente. Entonces mi primer justificación en la utilización de la cámara fotográfica fue la idea de que por medio de este formato iba a poder mostrar en ámbitos donde nada se conocía sobre el tema, lo que hacían "mis nativos". Una concepción bastante 'tradicional' de las posibilidades que brindaría la utilización de imágenes en la investigación social, similar a la manera en que se utilizaba la imagen en un período inicial en Antropología, como mero instrumento ilustrativo que daría fe de esa realidad de la cual el Antropólogo había sido testigo<sup>5</sup>.

Ahora bien, durante el trabajo de campo se fueron ampliando los horizontes en cuanto a las posibilidades de utilización de las fotografías, sobre todo a partir de transformarlas en **medios de devolución y de reflexión**. Las fotografías fueron pensadas en un principio como un auxiliar del trabajo de campo, pero con el tiempo experimenté que también podían ser de utilidad para implementar nuevas estrategias en las entrevistas. Por un lado, en muchas oportunidades logré establecer contactos positivos con agentes que rehuían entrevistas. Por otra parte, los comentarios

---

<sup>5</sup> Durante este período inicial, marcado por la situación colonial, surgía en las metrópolis el interés por recopilar imágenes que permitiesen el estudio de los nativos colonizados poniendo énfasis en los caracteres físicos. De hecho, a los dos años de que "Daguerre divulgara su invención de imágenes positivas fijas, se fundó la Sociedad para la Protección de los Aborígenes (1841), precedente del Real Instituto Antropológico de Londres. Y escasos años después ya se utilizaba el nuevo invento para fotografiar tanto a los nativos chinos (Itier en 1843) y a los indios de Estados Unidos (1847) como a los esclavos negros de Carolina del Sur (Zealy en 1850, para demostrar la inferioridad de la raza negra)" (Naranjo, 1998 en Brisset s-f). Partiendo de una concepción evolucionista, lo visual se utilizaba para ilustrar y de esta manera constatar la existencia de sociedades ubicadas en estadios inferiores con respecto a la civilización europea. Los materiales fotográficos que se enviaban a las metrópolis, como explica Demetrio Brisset, "actuaban como prueba testifical de la presencia in situ del antropólogo y el carácter verídico de su relato: eran una autenticación" (Brisset s/f).

que realizaban los artistas cuando observaban las fotografías me permitían profundizar en algunos aspectos de la investigación. Entonces, a partir de allí, comencé a utilizar las fotografías como una herramienta de acompañamiento de las entrevistas, como un interesante medio para disparar temáticas y para acceder a nuevos informantes.

Más adelante, en el 2001 comencé a trabajar con un grupo dedicado a la Antropología Visual (El Ojo del Magma) con el cual realizamos un documental titulado “Vivir de la Gorra. Historias de Circo y Murga” y un documental sobre la 6° Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros. La impicancia de haber realizado estos dos videos merecería un amplio desarrollo que excedería esta introducción aunque voy a mencionar algunos de los efectos más interesantes.

El trabajo en la 6° Convención se diferenció notablemente del trabajo en la 4° y 5°. En primer lugar, la forma de ingreso al campo se modificó. En mis ingresos al campo como antropóloga “tradicional” (con libreta de notas y grabador) podía pasar desapercibida para la mayoría de los agentes en el campo, ya que sólo interactuaba con los sujetos a los que entrevistaba. A partir de mi ingreso con cámara de video, esa invisibilidad desapareció. Mi trabajo en la 6° Convención implicó que no sea yo, como investigadora, la que debía acercarse a los sujetos y comentar cuál era el trabajo que estaba intentando realizar (recordando que todavía socialmente sigue siendo algo confuso el rol del antropólogo), sino que los actores, muchas veces eran los que se acercaban a preguntarlo.

Esta modificación en la interacción se debe a que el material filmado posee un interés por parte de los sujetos debido a su potencial utilización. Muchos de estos artistas trabajan solos o en grupos sin un director definido, por lo que la posibilidad de visualizar su actuación, permite corregir errores, mejorar ciertas cosas, en definitiva, ocupar con el video el lugar que, por ejemplo, en el teatro ocuparía el director. Es lo que Richard Bauman advierte como la cualidad metacultural de toda *performance*, como ese medio de objetivar y abrir a la evaluación a la cultura en sí misma, ya que ésta es un sistema de sistemas de significación (Bauman 1992:47). De allí que el brindar el

material filmado a los artistas se convertiría en una importante herramienta metodológica permitiendo un ingreso diferencial al campo, logrando no solo una devolución importante, sino también nuevas oportunidades de encuentro e interacción.

Ligado a ese ingreso diferencial y a esa apertura de espacios que se produjeron como corolario del trabajo con imágenes, comenzó a darse un proceso de *exposición* de mi lugar como investigadora en el campo cuando empecé a pensar la posibilidad de mostrar y compartir mi trabajo con los videos y la fotografía. En la 7° Convención (7 al 10 de Noviembre de 2002) realicé una exposición de las fotografías que había registrado en las Convenciones de años anteriores. Para este momento me preocupaba que esos retazos de acontecimientos en imágenes quedasen "guardados en un cajón" y que sólo hubieran tenido acceso a ellos unos cuantos de mis entrevistados. La exposición fotográfica fue montada bajo una pequeña carpa de circo en la entrada de la Convención, y la respuesta fue muy interesante. La gente llegaba, observaba con mucha atención las 30 imágenes expuestas. Yo me encontraba estratégicamente cerca de la muestra realizando una encuesta a los convencionistas y podía escuchar los comentarios relacionados con el recuerdo que esos retazos de acontecimientos actualizaban. En la misma Convención se exhibió el video sobre la Convención anterior en pantalla grande ante unas 200 personas que estaban en la apertura y la respuesta fue muy interesante, sobre todo se valoró la calidad del material por mostrar "desde adentro" lo que significa este encuentro<sup>6</sup>.

Toda esta exposición de los resultados parciales de mi trabajo de investigación en imágenes generaron que dentro del campo mi lugar se haga visible y público y que se comiencen a ver los resultados de mi investigación. La devolución constante del material obtenido durante el proceso me permitió generar un tipo de relación de compromiso con los sujetos, quienes empezaron a

---

<sup>6</sup> He mencionado hasta aquí todo el trabajo que he realizado en las Convenciones que fueron el eje de mi investigación aunque por supuesto, el campo se disemina en múltiples espacios, por lo que mi investigación estuvo dirigida hacia toda una gama de situaciones que rodean las prácticas de estos artistas. Situaciones que comprendieron la observación en otros lugares de encuentros de estos artistas y los lugares de trabajo en los que se desempeñan, las plazas, los semáforos, etc. Quisiera aclarar que los registros fotográficos de los que estuvimos hablando se limitaron a los Convenciones (desde la 4° a la 9°). No registré con este medio las actuaciones callejeras en plazas y sólo trabajé con fotos en algunos semáforos de la ciudad.

situarme en un espacio particular dentro del campo, esto es, comenzaron a definirme como una persona autorizada en fotografiar e investigar sus prácticas.

Además, en mi experiencia particular el haber acompañado el trabajo de campo con la fotografía y el video provocó mi exposición y acentuó mi reflexividad con respecto a la investigación, a mi lugar en la misma y a las posibilidades de compromiso para con el grupo de gente con el que trabajé. Y en definitiva, puso en evidencia la particularidad de la construcción conjunta del conocimiento antropológico, la influencia del 'otro' en 'nosotros'.

## Capítulo 1

### Haciendo historia. Desde los orígenes hasta la actualidad.



*Ilustración de la Revista de la 5ta Convención  
Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros*

## 1. ¿Qué es el circo?

Si definimos al circo desde la lógica racional podríamos decir que es un género artístico que utiliza la destreza corporal, el riesgo, la comicidad y la palabra con el objeto de brindar un espectáculo artístico de efecto, ayudado por el espacio circular que posibilita una comunicación directa con el público.

Si nos apartamos un poco de esa lógica y empezamos a adentrarnos en el mundo de imágenes, espacios y *performances* circenses, pueden comenzar a aparecer términos tales como ritual, magia, subversión, crítica, desafío a las leyes de la física y a los límites de los cuerpos.

Y así podemos empezar a pensar en el circo como el "arte más antiguo del mundo", porque "la unión de danza en sentido amplio, palabra y música que caracteriza a los ritos, está en el origen del circo. Así como la unidad de opuestos, lo cómico y lo dramático, que se da en forma simultánea o sucesiva, en la representación seria y la representación paródica de un ritual" (Seibel 1993: 9). O como me comentó Tomate, uno de mis entrevistados:

*"Un viejo cirquero, Pacheco, decía: El círculo es el espectáculo más antiguo y más moderno de todos los tiempos. Y es muy cierto eso. Siempre se prueban cosas que no entran en el variete, ni en el teatro, y eso es para el circo"*

El artista circense trabaja con su cuerpo, llevándolo a los límites de lo posible, moldeándolo en contorsiones, transformándolo en gigantescas figuras sobre zancos, equilibrándolo sobre un fino cable de alambre, haciéndolo volar en el trapecio, o coordinando sus movimientos corporales con elementos como en los malabares, desafiando la lógica con la magia, y provocando la risa, muchas veces desde la crítica o la parodia, en manos de los payasos. Pero además el circo apunta a un lugar particular del espectador, a un lugar que todos poseen, niños, adultos, intelectuales, todos tenemos la capacidad de impresionarnos, de asombrarnos, de reír a carcajadas. Como me comentó Shampoo, otro de los artistas entrevistados:

*"... la gente lo ve con los ojos bien abiertos, con hambre de que se le muevan las órbitas, de maravillarse. Cuando uno ve un artista de circo quiere eso, quiere asombrarse, que se le mueva un pulmón y le quede uno de un lado y otro del otro, quiere encontrarse con la boca abierta aplaudiendo sin darse cuenta que tiene la boca abierta".*

Y ésto es también cierto. Desde mi propia investigación, me he encontrado tantas veces con la boca abierta, maravillada por el riesgo, con mi cámara de fotos en mano lista para disparar pero olvidándome que la tenía.

Muchas veces la carpa de circo aporta en la generación de este clima. La carpa crea esa magia, "*es como un templo*", en palabras de otro artista, sólo que de maravillosos colores.

Ahora bien, lo particular del circo, la utilización del cuerpo en función de transitar desde la parodia a la seriedad, desde lo trágico a lo cómico en un mensaje absurdo y crítico, se fue manifestando hasta la actualidad en distintas formas históricas, o en palabras de Beatriz Seibel, en distintas teatralidades. "Ese arte siempre cambiante, toma nuevas formas, nuevas puestas en escena, y por eso continúa tan vital hoy. Y es siempre igual y siempre diferente. Siempre igual porque las posibilidades del cuerpo humano tienen algunos límites (que por cierto se van pasando). Pero a la vez siempre distinto con la creatividad de cada ser humano en cada sociedad y en cada cultura" (Beatriz Seibel: Charla en T.M.G.S.M- 2001).

Podríamos decir entonces que lo que se mantiene en el arte circense es la técnica de las distintas disciplinas, como la acrobacia, el trapecio, los malabares, etc., es decir una vuelta mortal en el trapecio se hace de una manera y no de otra, pero a eso se le agrega creatividad, se lo recrea, se lo modifica, se lo resignifica.

Ahora bien, como mencionamos en un principio, se pueden abordar ciertos elementos constitutivos de este arte que estarían de alguna forma relacionados con los conceptos de ritual y fiesta popular. Muchos autores han indagado en estos temas y resulta quizás necesario detenerse aquí en algunos de estos análisis. No es mi interés realizar un estudio pormenorizado de las propuestas, sino simplemente- plantear ciertos ejes de discusión.

## ***2. Buceando en la Antigüedad y la Edad Media***

Los especialistas en la historia de las diversas artes escénicas acuerdan en conferirle al ritual el lugar de origen de las mismas.

"El arte circense de hoy es el arte de la destreza corporal exhibida para los espectadores, el espectáculo más antiguo del mundo, que puede rastrearse desde los tiempos remotos en los rituales de los cinco continentes" (Seibel 1993: 9).

"También la Danza, desde sus más tempranos orígenes va entramada al mito y al ritual". Con el paso del tiempo, "estas danzas viven un proceso que va fijando, lo que en un principio fue movimiento rítmico espontáneo, en movimientos, gestos y pasos determinados en una estructura que le otorga una forma definida" (Guido 1999: 54).

"Los orígenes del teatro occidental se remontan, según los historiadores especializados, al 534 a.C., cuando un actor y autor llamado Thespis, realiza en Grecia la primera representación dramática conocida y asume distintos roles corporeizando personajes que convoca el coro, su interlocutor. Eso sucedía dentro de la celebración de las grandes fiestas dionisiacas, ritos campesinos que se realizaban en el tiempo de cosechar la uva, simbolizando y festejando la resurrección anual de la vida en la naturaleza y la fertilidad. Pero esta audaz novedad no fue bien vista en Atenas. (Thespis tuvo que) alejarse de la ciudad. Salió entonces a recorrer los caminos con una especie de escenario móvil, provisto de ruedas, el carro de Thespis" (Seibel 1982: 1).

Con el paso del tiempo esos rituales se fueron modificando, pautando y moviendo hacia otros espacios de la vida social en congruencia con las determinadas coyunturas históricas que los rodearon. No es mi intención aquí analizar las propuestas teóricas acerca del ritual, ya que siendo un terreno tan fundante de la disciplina antropológica, existen muchas definiciones que cubren experiencias muy diversas de acuerdo a los distintos tipos de rito (sea de pasaje, de iniciación, religioso), por lo que este análisis se extendería a otros ejes que no son los propuestos. Lo que si resulta pertinente es mencionar algunas propuestas teóricas.

Mijail Bajtín en "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento..." nos brinda herramientas interesantes para analizar, sobre todo, los rituales de tipo públicos que son, en definitiva, los que sentaron las bases de lo que luego se convertirá en distintos géneros artísticos como el que nos convoca en este trabajo.

Entonces, antes de adentrarnos en la aparición y conformación del Circo como género artístico, expondremos brevemente lo que se pueden considerar sus antecedentes durante la Edad Media, analizados por Bajtín. Según este autor, en este período existían diversos ritos y espectáculos que en mayor o menor medida poseían las características propias de la cultura cómica popular. Resulta importante destacar que la diversidad de festejos incluía, además del carnaval, las actuaciones de los cómicos ambulantes en las plazas públicas, en las ferias y en los mercados. La característica fundamental de estos festejos, de los cuales el carnaval se podría considerar su expresión más intensa en épocas medievales, era la subversión del orden social, o sea, la oposición a la visión que la Iglesia y el Estado daban del mundo.

Según Bajtín la fiesta oficial tendía a consagrar la estabilidad de las reglas, mientras que "...el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria (...) la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes". En el carnaval "...todos eran iguales..." (Bajtín 1985: 15). Entonces, en estos períodos de licencia solía aparecer un tipo particular de comunicación relacionada con la lógica de las cosas al revés, con la permutación de lo alto y lo bajo, con las parodias, inversiones, degradaciones, bufonadas y demás.

Como consecuencia, se genera un complejo sistema de imágenes propias de la cultura cómica popular, al que luego se denominó "realismo grotesco". El centro de estas imágenes son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia que a su vez determinan el carácter alegre y festivo. Lo propio del realismo grotesco es la degradación que en términos del autor significaría "...entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal

para dar lugar a un nuevo nacimiento. (...) Rebajar consiste en aproximar a la tierra (...) concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento.” (op. cit. :25) . De aquí se deriva el carácter ambivalente característico del grotesco, negativo por un lado, positivo y regenerador por el otro. De esta manera, se erige como característica típica de la comicidad medieval la degradación de lo ideal y abstracto a lo material y corporal.

La concepción grotesca del cuerpo se opone a la clásica, de figuras perfectas y esbeltas, y por eso desde esa concepción los cuerpos grotescos aparecen como deformes y monstruosos. Se exageran las protuberancias, las panzas, las risas, las curvas y todo lo que parezca desagradable.

A partir de los siglos XVII y XVIII, con el ascenso de la burguesía y con la preponderancia de un canon estético clásico, de una búsqueda de perfección y belleza (en su sentido clásico), de seriedad y decencia, de valor utilitario y racional, se comenzó a traspasar esta concepción al abordaje del grotesco. Las apreciaciones ante esta modalidad comenzaron a tomar un tinte únicamente negativo, dejando de considerar el carácter ampliamente ambivalente del grotesco.

Por lo tanto, todo lo que antes poseía ese carácter ambivalente, como la risa que destruía pero luego hacía renacer, se vuelve negativo. La risa se convierte en humor, ironía y sarcasmo. Así como la risa, todas las imágenes grotescas se vuelven aterradoras, monstruosas, diabólicas, inferiores y despreciables desde el punto de vista estético y artístico burgués. Por lo tanto, todo lo que se nutra de lo grotesco va a ser despreciado o menospreciado desde la alta cultura burguesa, y así tomado como obscenidad, curiosidad, arte menor, nunca a la altura de la solemnidad y seriedad de la alta cultura.

Ahora bien, de lo que nos vamos a encargar en esta Tesis es de Circo, de un género artístico que en algunos aspectos puede remitir al ritual, pero que está lejos de funcionar como tal. Richard Schechner (2000) propone algunas herramientas de utilidad para reflexionar acerca de las diferencias entre las performances rituales y las teatrales. Este autor plantea que las anteriores se hallan en dos polos diferenciados de un continuo que manifiesta múltiples variaciones en los diversos contextos particulares. El polo del ritual está asociado a la eficacia y en consecuencia a la

búsqueda de resultados; se relaciona con un otro ausente y con un tiempo simbólico; implica un actor poseído o en trance y un público que participa y cree; la creatividad es colectiva y no incita a la crítica. El polo del teatro, en cambio, está asociado al entretenimiento y la búsqueda de diversión o placer; posee un énfasis en el ahora y se realiza sólo para los presentes; implica un actor que sabe lo que hace y un público que mira y aprecia; prospera la crítica y predomina la creatividad individual (Schechner 2000: 36).

Entonces, entre estos dos polos del continuo se pueden encontrar las distintas artes escénicas o teatralidades. A lo largo de esta Tesis analizaremos desde distintos aspectos a algunas de las prácticas circenses actuales lo que posibilitará reflexionar acerca del punto de este continuo en el que se hallaría el Circo. En realidad la propuesta será partir de la premisa de que toda práctica cultural presente se asienta frente a un pasado que retoma, eligiendo, seleccionando trozos de ese pasado y brindándole nuevos sentidos en nuevos contextos (Williams 1977; Bauman 1972, 1975, 1989, 1992, 1996; Bauman y Briggs 1992)

Así, el eje será analizar las prácticas circenses como *performances* que pueden llegar a remitir en ciertos aspectos a los rituales y a las festividades populares, sobre todo en los códigos que manejan, esto es, un lenguaje corporal con un marcado derroche de energía (Citro 2001: 20), técnicas corporales extracotidianas que, transgrediendo ciertos límites, intentan sacudir al espectador, acompañadas por música, maquillaje, vestimenta y elementos característicos. Estas *performances* pueden recuperar, aunque resignificados, algunos de esos fundamentos básicos que nos proponía Bajtín como constitutivos de la poética de la cultura cómica popular de la Edad Media, ésto es, utilización del espacio circular con la intención de generar una mayor participación del público, instaurando espacios en los que "todo vale" -por lo menos en principio- momentos en los que la gente se permite jugar, gritar, aplaudir en exceso, en definitiva participar, "o de ocasiones en las que se entra voluntariamente en mundos incipientes en los que se puede engañar y ser engañados, ridiculizar y ser ridiculizado" (Abrahams 1981: 3); todo esto con un objetivo crítico que pretende cuestionar los marcos habituales, provocar o transgredir lo instituido.

Como nos propone Abrahams "...suelen ser en estos lugares de enfrentamiento donde se encuentran las respuestas más creativas a la tensión social (...) En el terreno neutral del estadio o del ruedo, o en los movimientos fuertemente simbólicos de la danza, la parada, el desfile de carrozas o los juegos de pelota, los sentimientos acumulados pueden canalizarse a través de competencias, interpretaciones dramáticas o alguna otra forma de exhibición" (op. cit.: 4).

Por consiguiente, a lo largo de este trabajo no analizaremos qué relación mantienen las prácticas que llevan a cabo los nuevos artistas circenses con el ritual, ya que consideramos que las coyunturas y los contextos socioculturales en los que se dan estas prácticas difieren de lo que se podría considerar contextos rituales, aunque analizaremos ciertos elementos del pasado que se retoman desde el presente instaurando esos lugares excepcionales para la crítica social, para la recontextualización genérica, lugares en los que se recupera un Arte menospreciado desde la cultura hegemónica, espacios desde los que en cierta forma se la critica y se la resiste.

### ***3. Un poco de historia: Del Circo Tradicional al Nuevo Circo. Un recorrido por distintas variantes históricas del género circense.***

Intentaremos brindar una aproximación histórica del recorrido realizado por el circo como género artístico con el fin de aclarar qué es y de dónde viene este arte de largo recorrido que llega a nuestros tiempos en formas tan variadas. Si bien existen muchas variantes artísticas que a lo largo de este trayecto fueron recuperando elementos propios del género circense, aquí nos centraremos en algunas que se resignifican y discuten en las nuevas prácticas circenses que se dan en la actualidad en nuestra ciudad.

Si bien diferentes aspectos que el circo agrupa bajo una carpa o en un espacio público, léase comicidad, destreza corporal, riesgo, se pueden encontrar en distintos momentos históricos y aunque uno se podría remontar al antiguo Egipto, a China, a la antigüedad griega y romana, por supuesto a la edad media, con sus ferias y mercados atestados de malabaristas y equilibristas, con sus fiestas y sus carnavales, o a la Comedia dell' arte que con sus artistas enmascarados diera

origen a personajes como Arlequín y Pulcinella, se puede definir al circo como **género artístico** con un origen determinado en el tiempo y en el espacio, esto fue en la década de 1770 en Londres.

### *3.1. Aparece el Circo en escena*

El circo moderno tiene su origen, como género artístico, en Londres en la década de 1770. Hay prácticamente un acuerdo total en adjudicarle la creación del circo moderno a Philip Astley, un jinete muy habilidoso que tuvo la originalidad de unir en un mismo espectáculo, en el que demostraba sus destrezas como jinete, elementos característicos de la cultura cómica popular que ya existían desde hacía tiempo y persistían en las plazas públicas y en los festejos populares. Lo que hizo este personaje fue unirlos al interior de una pista circular, similar al picadero donde se adiestran los caballos, rodeada de tribunas de madera. Y así en Londres nació el primer circo moderno.

El modelo de este espectáculo propuesto por Astley unía los opuestos básicos de lo teatral, lo cómico y lo dramático, asociando la actuación parodiada del payaso con sus posibilidades corporales (acrobacia, equilibrio), además de las pruebas ecuestres y el adiestramiento de animales.

Pero es importante recordar que todos estos elementos existían en las ferias y las plazas en manos de artistas ambulantes. El circo, entonces, se creó sobre esa base ya que desde sus inicios, incorporó los elementos grotescos de la cultura cómica popular tanto a nivel de imágenes como a nivel de significaciones.

Con la creación de Astley se pasó de las calles a anfiteatros y este estilo de espectáculo fue creciendo y afianzándose. En Estados Unidos surgió la idea de incorporar la "tradicional" carpa de Iona, que se puede "montar y desmontar fácilmente para hacer giras y recorrer las grandes distancias del país. A principios de 1820 casi todos los circos norteamericanos adoptan esta modalidad y para 1830 crecen en Inglaterra las compañías trashumantes bajo la carpa del circo" (Seibel 1993: 14).

No sólo la trashumancia va a caracterizar al circo, sino también la transmisión de las habilidades circenses de generación en generación dentro de familias de artistas que con el tiempo se convierten en verdaderos linajes. En palabras de Beatriz Seibel "los artistas ostentan con orgullo sus linajes y el pertenecer a una tercera, cuarta o quinta generación circense, es un título honorífico muy respetado" (Seibel 1993:12).

El formato de números de destrezas físicas como los malabares, el trapecio, el equilibrio, introducidos por un presentador, intercalados con el humor de los payasos y el riesgo de la doma de animales es la base de lo que actualmente podríamos denominar **circo tradicional**.

### *3.2. Del otro lado del Atlántico se afianza una manera local de hacer circo: Circo Criollo*

La categoría de "Circo Criollo" es la que se utiliza para denominar a la particular manera de hacer circo que se originó en nuestro país a finales del siglo XIX, que constaba de una primera parte de destreza y comicidad, y una segunda en la que se representaban obras teatrales de género gauchesco, como Juan Moreira.

Los artistas circenses formados en técnicas de actuación basadas en el entrenamiento acrobático, cómico y mímico, utilizando la pista circular y el escenario como un nuevo espacio para la representación teatral, con puestas en escena centradas en la acción y la reproducción realista de las costumbres camperas, incorporando elementos festivos y espectaculares y uniendo la comedia y la tragedia, llevan a cabo las obras teatrales en distintas partes del país hasta que en 1890 se produce el "largamente esperado reconocimiento de Buenos Aires y eso provocará la definición del 'circo criollo' con su nueva estructura de espectáculo: una primera parte de arte circense, con acrobacia, payasos, animales amaestrados, etc., y una segunda parte de teatro" (op. cit.: 62).

Esa modalidad de circo - teatro fue muy exitosa y la mayor parte de los circos la adoptó. Se recorrieron los lugares más apartados del país; se incorporaron, además de Moreira, otras obras de autores rioplatenses al repertorio, la aristocracia local comenzó a frecuentar este tipo de

espectáculos, y así transcurrió lo que se suele definir como "la época de oro" del circo argentino. De acuerdo con Beatriz Seibel *Juan Moreira* tiene tanto éxito que se convierte en un mito, "pasa de ser un drama histórico reciente a ser percibido por los espectadores como un símbolo: el mito del hombre que lucha contra la injusticia, con el conflicto de opuestos hombre/ autoridad" (op. cit.:65).

Como mencionamos en la introducción, con el tiempo los circos sufrieron cada vez más inconvenientes económicos y en consecuencia fueron dejando de realizar la segunda parte, ya que los costos de las escenografías y los vestuarios excedían las posibilidades. Y así, para la década del 1970 la mayoría de los circos eran sólo de primera parte. Con la implementación a ultranza de políticas neoliberales en nuestro país y con la consecuente acentuación de la crisis económica, a los circos les resultó cada vez más complicado llevar a cabo su Arte, y así se asistió a un importante deterioro del Arte circense que le provocó cierta invisibilidad por algunas décadas.

### ***3.3. Nuevos aires en el género circense: El Nuevo Circo***

Los problemas que el circo tuvo que enfrentar no fueron sólo en nuestro país. A nivel mundial, entre 1950 y 1960, con la aparición de la televisión, los circos empezaron a sentir la competencia de un entretenimiento que poco a poco empezó a llegar a cada vez más lugares y más público. Otro de los conflictos a los que se tuvo que enfrentar el circo fue a la imposibilidad de poner las carpas cerca de las ciudades. El crecimiento de los centros urbanos produjo que sea complicado encontrar un predio con las dimensiones necesarias para montar las carpas, estacionar los carromatos o casillas en donde viven los artistas, las jaulas de los animales, y demás. Por lo tanto los circos terminaron actuando cada vez más lejos, muchas veces en lugares a los que no llegaba el transporte público.

Los animales en escena fueron otro problema. Las asociaciones de protección de animales comenzaron a denunciar su uso en espectáculos y algunos circos pasaron a abandonar estos números.

Ahora bien, a partir de los 60', en Norteamérica y en Europa comenzaron a aparecer grupos de artistas provenientes de distintos géneros artísticos como el teatro, la danza, la música, que empezaron a realizar sus actuaciones en espacios públicos, situación que condujo a un renovado interés por las técnicas circenses, que cuadraban de manera excelente en la actuación callejera. Muchos de estos grupos que comenzaron haciendo espectáculos callejeros, como el Cirque du Soleil de Canadá, pasaron a formar lo que hoy se conoce como "*nuevo circo*".

Recién a partir de los 80' y con más fuerza en los 90', se comienza a definir este tipo de circo que abandona por completo los números de animales y apuesta a la fusión con otras artes, a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando una iluminación y un vestuario extremadamente llamativo, incorporando nuevas tecnologías, manteniendo una estructura de compañía numerosa y demás elementos que lo distinguen del circo tradicional en estilo y estética.

#### **4. *Y en la actualidad: ¿Quiénes son y qué hacen los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires?***

A partir de la apertura democrática de 1983 con distintas políticas de gobierno que impulsaban la participación y con una población que habiendo vivido bajo las reglas dictatoriales se encontraba con impulsos para expresarse, se empieza a producir en nuestro país un fenómeno particular que es el de la apropiación de los espacios públicos en manos de ciertos sectores de la población.

Algunos artistas, en su mayoría provenientes del teatro, comienzan a replantearse el tipo de teatro que estaban haciendo, que en general estaba "lejos del pueblo". ¿Qué mejor entonces que sacarlo a las calles y así hacer un teatro diferente, más cotidiano, más directo, más cercano a la gente, más popular? De acuerdo con la definición de *teatro de calle* de Patrice Pavis (1998) ésta es una clase de teatro que se representa fuera de los espacios tradicionales, o sea, en las calles, plazas, mercados, estaciones de subte, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde al

deseo de contactarse con la gente que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social. De esta forma, surge toda una propuesta estética e ideológica de tomar o retomar diversas técnicas, tanto actorales como la utilización de títeres, marionetas, acrobacia, destrezas corporales, y demás artes populares, para unificarlas en una puesta en escena que brinde en general un mensaje político de oposición.

En nuestro país estas expresiones teatrales con un carácter más directo y cotidiano, más popular, tenían su antecedente en las actuaciones bajo las lonas de las carpas circenses que instaurarían el primer género de teatro nacional, con el drama gauchesco de Juan Moreira a la cabeza. Es así como diversos grupos de teatro (La Banda de la Risa, Libertablas, Teatro para la Libertad), que surgieron a partir de la apertura democrática, comenzaron a llevar a las calles puestas de dramas gauchescos que no sólo encajaban en el ámbito callejero sino que además actualizaban las historias de los desposeídos, de los que habían luchado contra la injusticia del sistema hegemónico imperante. Los artistas teatrales experimentaron, en ese período, con distintas propuestas de teatro callejero, aunque con el tiempo y las sucesivas crisis económicas, algunos artistas dejaron la calle y volvieron a los teatros. Por su parte, ciertos grupos que continuaron esa idea de arte popular callejero, comenzaron a desarrollar un tipo de teatro comunitario integrando a los vecinos del barrio, realizando talleres y presentando sus obras en la calle y en espacios cerrados. Se pueden mencionar como representantes de esta movida a grupos como Catalinas Sur, Los Calandracas, La Runfla y Diablomundo.

Fue esa revalorización que hicieron los grupos de teatro callejero durante la década de 1980 de un Arte que había sido dejado de lado por la cultura hegemónica, un Arte menospreciado, la que le permitió al Circo volver a escena. Y esto sentó una de las bases para el posterior resurgimiento del arte circense en Buenos Aires. La otra de las bases y quizás la fundamental, fue la aparición de ámbitos de enseñanza de las artes circenses que será tratada más adelante.

Ahora bien, podríamos decir que, recién a partir de los 90' se fue ampliando la aparición de grupos, ahora de circos de primera parte. En líneas generales, estos artistas que empezaron a actuar

en las plazas y los parques (y más tarde con shows en distintos semáforos de la ciudad), con espectáculos de circo callejero, no provenían de familias de circo y estaban aprendiendo estas artes en escuelas o centros culturales, muchos de ellos con formación en otros géneros artísticos como teatro, danza. Comenzaron trabajando a la gorra, o sea, pasando un sombrero, o algún otro elemento que cumpla dicha función con el objeto de invitar al público a pagar la "entrada" del espectáculo, sin utilizar animales, manteniendo una estructura de espectáculo y una estética que transita entre distintas variantes dentro del género circense. Estos artistas retomaron y resignificaron elementos provenientes de los distintos modos históricos de hacer circo, como el del "circo tradicional", del "circo criollo" y del "nuevo circo". Y así, los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires (y por supuesto en otras provincias de nuestro país que no son incorporadas a mi trabajo) comenzaron a combinar diversos géneros artísticos creando estilos, estéticas y espacios propios.

#### ***4.1.El circo se enseña en el barrio***

Para comprender la aparición y proliferación de estos nuevos artistas circenses, es necesario mencionar, al menos sintéticamente, el rol de las Escuelas de Circo y los talleres de distintas disciplinas circenses dentro de la oferta de los Centros Culturales Barriales, como también la aparición de Centros Culturales Autogestivos que incorporaron a su oferta, la enseñanza de distintas disciplinas circenses. También es fundamental destacar el rol de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, encuentro anual realizado desde 1996, que congrega a gran parte de estos artistas y será tratado en el siguiente apartado.

Allá por 1991 los hermanos Videla, provenientes de una importante familia de circo, nacidos bajo las lonas de carpas circenses, lograron abrir la escuela de Circo Criollo, ubicada en el barrio de Montserrat, con la intención de traspasar sus conocimientos.

*Jorge: "Desde que en el 91' nos unimos con Beatriz Seibel, le dimos una forma más pedagógica y de la escuela surgieron muchos que hoy son profesores, grandes artistas, que viajan por el mundo, que nos representan y son nuestro orgullo. Ellos nos han honrado*

*diciendo que nosotros, Oscar y Jorge Videla, somos los abuelos de los artistas de la calle (...) Ahora podemos morirnos tranquilos, ahora tenemos continuadores. Formamos gente para que nuestra esencia del circo nacional tenga continuadores" (Charla en T.M.G.S.M., 2001).*

Esta escuela funciona brindando talleres integrales de circo, en donde los alumnos aprenden las disciplinas circenses (acrobacia, malabares, aire) sobre la base de una preparación física muy fuerte y también aprenden todo lo que tiene que ver con montar un espectáculo, ponerle vestuario, música, maquillaje. La duración del aprendizaje consta de tres a cuatro años aunque luego los alumnos continúen en la escuela o bien aprendiendo nuevas cosas o bien enseñando. En los últimos años, en muchos casos en manos de estos nuevos profesores, se incorporó la modalidad de brindar talleres de las distintas disciplinas por separado.

Los Talleres Integrales de Circo de Centro Cultural Ricardo Rojas están a cargo del profesor Mario Pérez Ortaney, y allí se enseñan las distintas especialidades circenses además de producción, vestuario y puesta en escena.

La Escuela de Circo La Arena, dirigida por Gerardo Hochman, ubicada en el barrio de Palermo, en donde se enseñan también las distintas disciplinas circenses<sup>7</sup>, acompañadas de herramientas para el montaje de espectáculos.

En Barracas, en la Villa 24, funciona la Escuela de Circo Social "Escalando Altura", que posee características bien particulares, que exceden este trabajo, pero que ha formado nuevos artistas circenses que ya son profesionales y que también están enseñando en talleres de distintos Centros Culturales, que se presentan los distintos años en las Convenciones.

La oferta de talleres de distintas disciplinas circenses en los Centros Culturales Barriales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, comienza en 1992 en el Centro Cultural 'El Eternauta', en 1997 en Paternal, y a partir del 2000 se suman a la propuesta los demás Centros Culturales. Aquí sólo se enseñan las técnicas relacionadas con la disciplina circense específica y muchos de

---

<sup>7</sup> Hochman tiene una propuesta particular en sus espectáculos, que si bien yo no los clasificaría como nuevo circo, retoma más elementos de esta variante del género. Una diferencia básica de estos espectáculos con la mayoría de los espectáculos de los nuevos artistas circenses estaría relacionada con que éstas son obras pensadas para un espacio teatral y no callejero.

sus alumnos plantean que si bien saben hacer malabares o trapecio, les falta la parte más actoral, la parte de armado de espectáculos.

La importancia de la aparición de estos nuevos espacios de aprendizaje toma sentido al pensar en la manera "tradicional" de enseñanza o traspaso de conocimientos circenses que había caracterizado al circo, esto es, dentro de familias, de generación en generación. El aprendizaje en estos casos era muchas veces por imitación. Los artistas de tradición familiar circense cierran el núcleo de enseñanza a la familia, teniendo en cuenta que en general estamos hablando de familias extensas ( el núcleo que va a formar parte del circo), y así el hijo es el malabarista del circo, la hija la trapecista, etc.

Con la apertura de espacios de enseñanza de lo que antes eran los *secretos del circo*, comenzó a haber un acceso más masivo al conocimiento de estas artes, y así empezaron a aparecer diversidad de voces en el campo artístico circense.

Diversidad de voces acompañadas por variadas formas de estéticas y estilos. Dentro de esa heterogeneidad, toma gran importancia la influencia del ámbito callejero como espacio de realización del arte y como espacio alternativo de trabajo, que se cruza con la intensa crisis laboral vivida desde los 90' hasta la actualidad, aunque en los últimos años, con la proliferación de estos artistas, comenzaron a aparecer otros espacios de inserción artístico - laboral.

#### ***4.2. El rol de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros.***

El formato de la Convención Argentina fue diseñado por el payaso Chacovachi teniendo en cuenta a las convenciones europeas. En Europa van por la 27° Convención Europea de Malabarismo, y en Argentina en el 2004 se realizó la 9° Convención. Chacovachi acompañado por otros artistas circenses, que en algún momento conformaron la A.M.S. (Agrupación Malabarista Sudamericana) organizan las Convenciones en nuestro país.

La *Convención* es un espacio de encuentro anual que se realiza ininterrumpidamente desde 1996 y que consta de 4 o 5 días de campamento conjunto al cual asisten entre 500 y 800 nuevos

artistas circenses de distintas partes del país y del mundo con el objeto de tomar talleres de las distintas disciplinas circenses, de mostrar su arte, de observar y disfrutar espectáculos, de intercambiar conocimientos y de divertirse bajo carpas de circo.

Sintéticamente la Convención incluye una gran variedad de talleres de las distintas disciplinas circenses, intercambio continuo de trucos circenses, noches de espectáculos llamados Cabarets, momentos de charlas y de reflexión, un desfile por las calles del lugar donde se realice la Convención <sup>8</sup>, y demás elementos que hacen al formato de este evento cultural que serán analizados en el Capítulo 5.

Según los propios actores, la Convención funciona como un importante ámbito de aprendizaje. En una encuesta que he realizado en la 7ª Convención una mayoría de los encuestados (75,54%) ha respondido que participa de las Convenciones con el fin de divertirse, **aprender** nuevas cosas y **perfeccionarse** tomando talleres y viendo los espectáculos. Cada uno de los artistas que acude a la Convención paga su entrada con lo que tiene acceso a todos los talleres ofrecidos, los espectáculos, el camping, etc.

La Convención, además de representar una gran importancia por sus dimensiones y su perdurabilidad en el tiempo, funciona no sólo como uno de los espacios que nuclea a una gran parte de los nuevos artistas circenses<sup>9</sup>, sino también como un espacio de poder desde el cual se intenta imprimir una dirección, una ideología, una ética a la manera de encarar las prácticas circenses. Esto último va a ser analizado en profundidad a lo largo de la Tesis, y en los distintos capítulos iremos incorporando material proveniente de la investigación realizada en las Convenciones que nos será de utilidad para entender el lugar que ocupa la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros en la definición del campo artístico circense.

<sup>8</sup> De la 1ª a la 3ª Convención se realizó en Plátanos, Berazategui; La 4ª en SETIA, predio ubicado en los bosques de Ezeiza; desde la 5ª a la 7ª en un predio en la ruta 205 hacia Monte Grande; la 8ª en La Falda, Córdoba; y la 9ª en Centro Cultural del Sur en Capital Federal.

<sup>9</sup> Hablo de uno de los espacios ya que existen algunos otros que funcionan agrupando a estos agentes. Me estoy refiriendo a ciclos de varietés circenses organizados en C. Culturales autogestivos, Fiestas que incluyen muestras de números circenses, Muestras en las diversas Escuelas de Circo y demás espacios que durante el año congregan a los nuevos artistas circenses de la ciudad.

### **4.3. Heterogeneidad dentro del campo**

Utilizo 'nuevos artistas circenses' como una categoría que engloba a una heterogeneidad de agentes, que se diferencian por los estilos y estéticas de sus obras, por manejar diversas concepciones acerca del Circo y el Arte y por la manera en que se acercan y se alejan de las distintas variantes históricas del género circense. Además esta heterogeneidad se manifiesta en la diversidad de ámbitos laborales por los que estos agentes circulan. Me estoy refiriendo a la actividad callejera y a las distintas formas de trabajo callejero, esto es, trabajar en plazas o parques con espectáculos de una hora o trabajar en semáforos (50 segundos de show), que a partir de 1996 comenzó a convertirse en otra opción de espacio laboral callejero; o la actividad rentada, en boliches, contrataciones para eventos, apertura de supermercados, publicidad, obras de teatro, circos, etc. Todas estas son opciones laborales por las que los agentes circulan, muchos de ellos realizan estas distintas actividades laborales en paralelo y otros se dedican sólo a algunas de ellas. En esta Tesis pondré el acento en el artista callejero, por haber sido ese el eje de la investigación (Capítulos 2 y 3) y analizaré los conflictos que atraviesan estos sujetos al insertarse en otros espacios laborales (Capítulo 4).

Si bien hay una gran diversidad dentro de lo que llamo nuevo artista circense, los criterios que nos permiten agruparlos bajo esta categoría son que estos jóvenes no nacieron bajo una carpa de circo y que aprendieron las artes circenses en distintos ámbitos como escuelas de circo o talleres en Centros Culturales.

Existen diferencias, aunque son menores, entre los artistas que se dedican a las diferentes técnicas circenses: por un lado estarían los malabaristas, acróbatas, equilibristas y los que se dedican a las disciplinas de altura (trapezio, cuerda indiana y marina, telas); por otro, los magos; y por otro los que basan sus espectáculos en la comicidad (payasos, clowns); aunque como analizaremos a lo largo de la Tesis, una característica importante de los espectáculos de estos actores es la del cruce entre la técnica y la comicidad.

Frecuentemente las mujeres se dedican a las disciplinas relacionadas con el aire, a la acrobacia y a un tipo de malabares llamado swing (que se realiza con dos antorchas con fuego dibujando círculos en el espacio), y los hombres tienden a practicar malabares y las artes del payaso. Sin embargo, estas divisiones son más que nada explicativas porque es característica general que el humor, el juego, lo lúdico esté entrecruzado con la técnica.

Otra cosa que es necesario destacar es que son los payasos quiénes, en muchos casos, utilizan un discurso de oposición o cuestionamiento retomando la figura del bufón de la corte que generalmente era el único que podía poner de relieve, mediante la crítica humorística, las contradicciones y los abusos del sistema. Aquí, estaría más desarrollado el rol contestatario y transgresor de este tipo de Arte. Como plantea el payaso Chacovachi:

*"La onda de que el payaso es buenito para los chicos, eso lo inventaron los yanquis. Como son los maestros del show business, inventaron el 'alquile su payaso' para animar la fiestita infantil. Y ahí apareció el payaso americano, que es una mierda, que parece un muñequito todo pintado. El otro payaso, el europeo, es una persona (...) es crítico, es una mezcla de bufón y payaso".*

Otra de las diferencias que podemos mencionar al interior de la categoría nuevo artista circense es el grado de profesionalidad del artista: existen grupos más y menos profesionalizados, artistas que trabajan individualmente, malabaristas de semáforos y grupos o troupes que salen de giras de temporadas (en verano en la costa Argentina y en invierno en Europa). A lo largo de la Tesis, al analizar las diversas opciones artístico - laborales, mostraremos esta diversidad y las tensiones que se generan entre los más profesionalizados y los menos dentro del campo.

Por lo tanto, cuando nos referimos a "nuevos artistas circenses" nos estamos refiriendo a esta gama de posibilidades artístico - laborales que conforman un campo artístico diferenciado de otros, con sus propias lógicas y tensiones entre ellas.

##### **5. ¿Por qué hablo de nuevos artistas circenses y no de Nuevo Circo? Consideraciones sobre el concepto de género**

Hay varias cosas que aclarar como respuesta a esta pregunta. En primer lugar, *Nuevo Circo*, es una categoría genérica tanto nativa como analítica, que se utiliza para caracterizar a una estética y estructura de espectáculo particular, que ya hemos descrito anteriormente (pp. 26,27). Los nuevos artistas circenses de los que estamos hablando, si bien se nutren en sus espectáculos de algunas de las propuestas del Nuevo Circo como variante histórica del género, no lo hacen copiando fórmulas o modelos genéricos. Apuestan a la búsqueda de una libertad creativa recuperando el contexto que los rodea. Por ejemplo, el grupo Circo Xiclo que convive con otros artistas circenses - aunque cada uno en su departamento, en un edificio que antes era una fábrica - en el año 2001, planteó un espectáculo en el que salían de barriles, montaban una cadena de producción imaginaria con las pelotas de malabares, recurrían a una escenografía que en cierta medida recuperaba lo que se encontraba en desuso en la fábrica. En sus palabras:

*Mariana: "También el vivir en esta fábrica, (...) el lugar donde ensayamos, que es parte de lo que era la fábrica donde se producía y ahora ya no, y nosotros es como que estamos dándole vida a esto de nuevo y también la fábrica nos influye en lo que hacemos".*

*Valentina: "Esta fábrica es un lugar que es lindo no porque es de colores y brilla, sino que encontramos lo lindo en cosas que están viejas, abandonadas, rotas, y tal vez lo que buscamos en el espectáculo es eso, que no sólo lo lindo es lo que tiene brillantina, sino que lo lindo para ver, para contemplar, también puede ser algo que esta más roto... un basural, una fábrica, algo viejo, algo oscuro".*

Además sus espectáculos son creados dentro de una realidad socioeconómica que está lejos de ser la que poseen compañías emblemáticas de Nuevo Circo. Crean a partir de unas posibilidades que no son las mismas. Por ejemplo, en relación al uso de las nuevas tecnologías, es muy difícil que un grupo de nuevos artistas circenses argentinos pueda acceder a una propuesta lumínica, sonora, etc., que se acerque a la del Cirque du Soleil de Canadá, que recibe 90% de subvención estatal, en un país primermundista.

Así, grupos de nuevos artistas circenses están probando nuevas experiencias artísticas, estéticas, organizativas, laborales en constante transformación apostando a una libertad de búsquedas que está lejos de poder enmarcarse en una categoría cerrada como la de Nuevo Circo.

Existe otra razón por la que hablo de nuevos artistas circenses y no de Nuevo Circo que tiene que ver con mi interés en centrarme en la agencia de los sujetos frente a los géneros, tomados éstos no como patrones artísticos estáticos sino más bien flexibles. En cambio la categoría genérica de Nuevo Circo está más enmarcada en esa otra manera de conceptualizar al género como algo esencial, que permitiría clasificar cuáles son las propuestas que entrarían dentro del Nuevo Circo y cuáles no.

El concepto de género ha sido muy utilizado en Antropología, Literatura, Ciencias de la Comunicación y Folclore. Han habido revisiones en cuanto al concepto que aportan otros enfoques que nos serán de utilidad en esta Tesis. En realidad, existirían dos enfoques con respecto al concepto de género: uno que considera la organización formal del género como una propiedad inmanente, normativa, estructurante de los textos, como un principio ordenador y ordenado, y otro enfoque que se enfrenta con los elementos de disyunción y ambigüedad para proponer al género como un conjunto convencionalizado pero abierto a un espectro sensible e ilimitado de posibilidades (Bauman y Briggs 1992: 88).

Por ejemplo, desde la propuesta de William Hanks, que recupera las contribuciones de la etnografía del habla, pero que además sintetiza las propuesta de Bajtín y Bourdieu, se propone concebir al género no como un conjunto de reglas objetivas, sino más bien como una agrupación de "esquemas y estrategias, lo cual permite considerar al género como un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos en una estructura unitaria" (Hanks 1987 en Bauman y Briggs 1992: 86 - 87 ). Bajtín, a su vez, al dirigir la mirada hacia los "géneros complejos", géneros que absorben y asimilan otros tipos genéricos, "desafió la noción de que los géneros configuran unidades no superpuestas, estáticas y estilísticamente homogéneas" (Bauman y Briggs 1992: 89). Por otro lado, con sus planteos acerca

de la intertextualidad, refiriéndose a que todo texto es generado en relación a un texto anterior, permite acercarse a los sujetos y a cómo se insertan de diversas maneras en el género moldeando la forma, la función, la estructura y el significado del discurso. Este abordaje no sólo posibilita, centrándose en una perspectiva sincrónica, contar con un modelo para crear conexión y coherencia para producir e interpretar rasgos particulares propios de un género y sus relaciones, sino que también brinda la posibilidad, desde la diacronía, de centrarse en la reconstrucción, la recontextualización, la resignificación, la retradicionalización que los agentes considerados como sujetos activos realizan frente a las formas genéricas, que iluminan, a su vez, negociaciones de identidad y poder (op. cit.).

Este segundo enfoque relacionado con las propuestas de las Nuevas Perspectivas Folclóricas centradas en el concepto de actuación o *performance*, permite dirigir el análisis hacia la agencia de los sujetos frente a esos conjuntos más o menos convencionalizados llamados géneros. De esta manera, las *performances* de los nuevos artistas circenses pueden estar conectadas con sus precedentes genéricos de **múltiples maneras** y es por eso que las conformaciones genéricas de éstas están con frecuencia mezcladas y borroneadas, y resultan muchas veces ambiguas y contradictorias (op. cit.: 103).

Por consiguiente, es posible analizar las particularidades de las propuestas de los diversos sujetos involucrados, centrándonos en la heterogeneidad relacionada con las distintas formas de alejarse o acercarse a los precedentes genéricos y con la libertad de nutrirse e incorporar otros géneros. En la coyuntura histórica en la que estamos inmersos, que como propone Jorge Dubatti (2002) al analizar el Nuevo Teatro de Buenos Aires de la postdictadura, se puede caracterizar desde un "canon de la multiplicidad", en el que existe una diversidad de formas estéticas, un estallido de poéticas, una proliferación de mundos, lo que se destaca es esa libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades. Así, la diversidad y los cruces genéricos brindan una riqueza al campo actual que en muchos casos hace cada vez más complejo categorizar y más aún, homogeneizar.

De todas formas lo anterior no quita que podamos hablar de grupos de pertenencia que se identifican con ciertas formas artísticas, a los que, en el caso que nos convoca, podemos llamar nuevos artistas circenses, que desde esta posición de libertad eligen cómo pararse frente a un pasado significativo. Así, aunque halla una gran diversidad de posicionamientos, existe algo que los ubica como un grupo diferenciado de otros, que los hace definirse como malabaristas y no como actores, como payasos y no como comediantes. Y ese algo es la forma de posicionarse frente al pasado genérico, recuperando algunos elementos y otros no, pero retradicionalizando el género.

Es esto lo que brinda la posibilidad de elegir, de todo un mundo de propuestas, unas específicas. Entonces, cuando hablo de nuevos artistas circenses no estoy hablando de las propuestas de De la Guarda<sup>10</sup>, ni de las propuestas de los grupos que se dedicaron más al teatro callejero o comunitario, como podrían ser Catalina Sur, Los Calandracas, La Runfla. Aunque todos los mencionados recuperen significativamente elementos y técnicas propiamente circenses, no se definen ni pueden ser definidos como nuevos artistas circenses<sup>11</sup>. De hecho, sus espectáculos son analizados en el libro antes citado compilado por Dubatti como expresiones del nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura.

Cuando hablo de nuevos artistas circenses me estoy refiriendo a un grupo diferenciado de otros dentro del campo artístico general, un grupo que tiene sus estilos, estéticas, posicionamientos artísticos, lugares de encuentro, ámbitos de aprendizaje propios y lugares específicos de *actuación* y de *trabajo*.

---

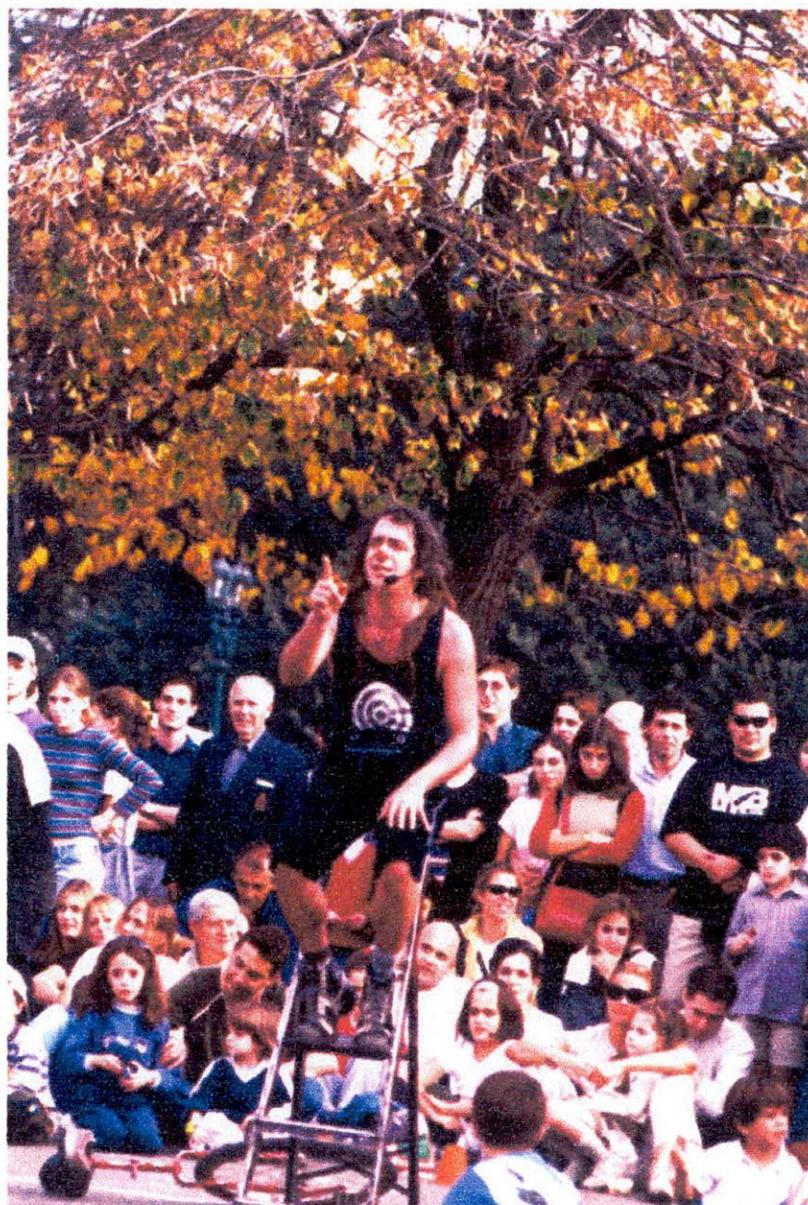
<sup>10</sup> De la Guarda, que se ríe de los intentos de catalogarlos como "circo", como "acrobacia", como "teatro de acción" o "teatro alternativo", es un grupo que mediante la utilización de ciertas técnicas y elementos (arneses, sogas) genera un espectáculo en el que se apuesta al riesgo, a romper "eso serio" que le quedó al teatro oficial, a romper la pared que divide al actor del espectador sirviéndose de un espacio escénico en donde no existen butacas, en donde los actores pueden hacer "volar al público". De la Guarda se define como teatro sin necesidad de agregarle un adjetivo, haciéndose cargo de moldear el género teatral a su antojo. (Basado en entrevista publicada en la revista "Hecho en Buenos Aires" de Septiembre de 2001).

<sup>11</sup> Por supuesto que los cruces son muchísimos y por ejemplo en la propuesta del Circuito Cultural Barracas funcionó por varios años el Chalupazo, encuentro mensual de payasos en el que se congregaban los nuevos artistas circenses, en el que había noches dedicadas especialmente para el circo. O en espectáculos como el Fulgor Argentino o Los chicos del cordel participaban nuevos artistas circenses. Por supuesto todos estos cruces exceden el marco de esta Tesis.

Por consiguiente en los capítulos siguientes haremos un recorrido por esos espacios específicos de *actuación* y de *trabajo*, describiéndolos, analizándolos, planteando los conflictos que generan al interior del campo. Nos centraremos también en la conformación de un grupo identitario ligado a la constitución de una profesión, de un modo de vida diferencial, de un determinado modo de encarar el Arte y la actividad.

## Capítulo 2

### Los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires y su identificación con el arte callejero



*Payaso Chacovachi*  
*Plaza Francia, 2001*

## 1. *Arte callejero en plazas o parques*

En este capítulo analizaremos al ámbito callejero como lugar de *actuación* de los nuevos artistas circenses centrándonos en cómo este espacio se destaca en la conformación de identidad en este grupo específico. Identidad que a su vez se relaciona con una determinada concepción de Arte, bastante alejada de lo que podría considerarse Arte legitimado hegemoníicamente. La elección del espacio callejero o apropiación de los espacios públicos se conecta con la valoración del Arte y la cultura como un espacio de disputa, de cuestionamiento, de transgresión, y a la vez, se entrecruza con la crisis social, política y económica que viene atravesando nuestro país desde 1990, en la que los agentes del campo se definen como trabajadores culturales<sup>12</sup>, apostando a una opción que les brinda cierta autonomía tanto laboral como artística. Supuestamente "*en la calle uno puede decir y hacer lo que quiera*".

A lo largo del capítulo nos adentraremos en el mundo del Arte callejero circense analizando las estructuras típicas de las *performances* de éstos artistas, por supuesto sin por ello dejar de reconocer, como plantea Alan Dundes (1965) que, aunque la estructura y la forma, suelen mantenerse relativamente estables, el contenido generalmente varía (En Bauman y Briggs op. cit.: 82) en relación, por ejemplo, a la creatividad de cada artista o al contexto de la *performance*. Sin embargo, destacaremos ciertos elementos básicos y constitutivos de las *performances* callejeras circenses, o como los mismos actores las denominan, *espectáculos callejeros*:

Milton Singer ha planteado que las "performances culturales" tienden a compartir una colección de elementos característicos. "Ante todo, tales eventos tienden a ser programados, montados y preparados anticipadamente. Además, éstos son limitados temporalmente con un inicio y un final determinado; también son espacialmente limitados, es decir, promulgados en un espacio que es simbólicamente demarcado, temporal o permanentemente (...). A través de estos límites de tiempo y espacio, las *performances culturales* son programadas, con un escenario estructurado o

---

<sup>12</sup> Tomo este concepto de María Eugenia Domínguez "Inmigrantes brasileños en Buenos Aires: Los Trabajadores Culturales" (2001) y de algunas propuestas acerca de la Economía de la cultura (Stolovich 1997, Benhamou 1997).

programas de actividades. Estos cuatro ítems están al servicio de uno adicional, el cual es parte de la esencia de las performances culturales, es decir, que éstas son ocasiones coordinadas públicamente, abiertas para ser vistas por una audiencia y para una participación colectiva; son ocasiones para que la gente se congregate" (Bauman 1992: 46. Mi traducción).

De esta manera, analizaremos cómo los nuevos artistas circenses recurren a una 'colección de elementos característicos' para delimitar, organizar y llevar a cabo sus *performances* en las plazas y parques de la ciudad. Además trabajaremos con las situaciones contextuales de las *performances*. Esto es, las particularidades que conlleva el trabajo callejero, que implica la relación con otros trabajadores, que también encuentran en el ámbito callejero un espacio de expresión, participación e inserción laboral.

Intentaremos mostrar por medio del análisis de estas *performances callejeras* una de las múltiples maneras en que los sujetos se insertan en el género circense y lo moldean, lo modifican, lo resignifican. Así vemos como sobre la base de la inserción artístico - laboral en el espacio callejero se han configurado "nuevas" maneras de hacer Circo.

### 1.1. ¿Qué es un espectáculo callejero?

Para hablar del Arte callejero circense en la ciudad de Buenos Aires es interesante analizar algunas de las observaciones del payaso Chacovachi, quien plantea que habría grandes diferencias entre tener un espectáculo callejero y uno en la calle:

*"Por ejemplo, Pepito Cibrián<sup>13</sup> puede agarrar al Jorobado de Notre Dame y hacerlo en la 9 de Julio, pero eso no implica que sea un espectáculo callejero. (...) Para que sea callejero tiene que haber comunicación con el público 100%. El artista le está hablando a cada persona, la persona le responde, durante esos 40 minutos hubo miles de situaciones que hicieron que juegues vos y la gente, y así nunca salen dos partidos iguales".*

*"Esto me lo dijo una vez un gran payaso, Dimitri: Hacer un número de clown es como jugar al ajedrez, vos el juego lo conoces, jugas vos, juega el público. Tus peones son los chistes que los puedes matar en cualquier momento porque son como descartables. La reina es tu mejor número o tu orgullo, ... Mueves vos, mueve el público por eso nunca salen dos funciones igual".*

---

<sup>13</sup> Famoso director de comedias musicales argentinas.

Lo expresado por Chacovachi en los fragmentos citados se observa en la mayoría de los espectáculos callejeros circenses que se pueden encontrar en las plazas y los parques de la ciudad. La estructura misma de las *performances* está basada en la comunicación con el público y por supuesto eso lo conecta con lo lúdico y con la improvisación. Como convoca Mauri Kurbard, otro destacado artista callejero, a su Seminario "La Caja de Herramientas":

*"El actor de calle es un artista popular diseñado para animar la urbe. Necesita de un cúmulo de herramientas inmediatas, basadas en una técnica tenaz- sustentada en el juego con el público. Su concepto de "una función – un ensayo" contrasta con la del actor clásico, incapaz de comprender esta dialéctica propia del trabajo callejero. Amigos, Colegas... a improvisar en las calles del mundo.....que las ciudades están bastante desanimadas y necesitan nuestra potente alegría!"*

Entonces en base a estos testimonios el espectáculo callejero no tendría que ver con hacer una *performance* cualquiera en la calle, sino con adecuarla a ese contexto de *actuación*, incorporando todo lo que la rodea, priorizando la comunicación con el público, generando un juego constante entre intérprete y auditorio. En definitiva esa relación de juego entre el actor y su público es la que definiría a un espectáculo callejero, y es la que también genera modificaciones o recontextualizaciones en relación a lo que definiría a la estructura típica de un espectáculo circense.

## **1.2. Estructura de un espectáculo callejero circense**

Los espectáculos callejeros circenses, aunque cada uno es único y está relacionado con la creatividad de cada artista, en su mayoría, mantienen una estructura similar dividida en los siguientes momentos: la Convocatoria, el desarrollo del espectáculo, la pasada de gorra y el cierre. Todo esto en un espacio circular creado para dicha función. Pasaré entonces a describir cada uno de esos momentos.

### **Convocatoria:**

Es el momento en el que se dará comienzo a la *performance*, en el que se la limita temporalmente marcando su inicio, y a su vez, es el momento en el que se generan los límites

espaciales en donde se desarrollará el evento. En muchos de los espectáculos callejeros circenses el armado del espacio escénico, ese espacio simbólicamente demarcado para la *performance*, que en los espectáculos callejeros circenses se caracteriza por ser circular o semicircular, se realiza de una manera intencional frente al potencial público. Suele suceder que mientras los artistas acomodan los elementos que utilizarán en el espectáculo, el público comienza a acercarse y los artistas empiezan a hacer chistes, a comprometer al público que se acercó para que se quede y al que todavía no se acerca para que lo haga. También es habitual que los artistas se vistan y maquillen en escena frente a ese primer grupo de gente que se acerca, "ruedo" o "corro" como lo denominan los artistas.

En la convocatoria muchas veces se recurre a la complicidad del público que se reunió en ese ruedo inicial pidiendo que aplauda fuerte después de la ejecución de algún instrumento o de alguna prueba que puede ser, por ejemplo, un pequeño truco de malabares, para que se acerque más gente.

Es importante destacar que está es una de las formas de convocatoria, que en los últimos años muchos artistas circenses adoptaron. Otra forma de convocar a la gente es la utilización de instrumentos musicales de mucho volumen como tambores, algún tipo de música fuerte, gente en zancos en donde la altura puede generar una ventaja en la visualización, etc.

#### **Desarrollo del espectáculo:**

Los espectáculos callejeros circenses pueden variar de acuerdo a las distintas disciplinas que se muestren o a la cantidad de artistas, que en general van de una a cinco personas. Se recurre a la demostración de distintas disciplinas circenses como pueden ser los malabares, la acrobacia, el monociclo o las disciplinas de altura, en donde se incluyen el trapecio, la cuerda, las telas.

En el caso de los payasos, puede suceder que no se ponga el acento en la destreza o habilidad técnica del artista, sino que el tono crítico se convierta en eje del espectáculo. Tiene que ver con ese permiso o esa licencia que tiene el payaso de no tener que ser un gran músico o un

gran malabarista para poder realizar un número en donde la gente se ría. En palabras del payaso

Chacovachi:

*"Los malabares, la acrobacia, el monociclo, las parodias, son excusas para estar en escena y la política, la muerte, Dios, las drogas, esto no lo inventé yo, siempre fue tradicional en los payasos, los militares, el poder en sí, son las cosas de las cuales yo hablo, de las cuales me río. No es que me río como un tarado, me río para poder alejarme, observarlas y entenderlas, que es lo único que podemos hacer con esas cosas, porque cambiarlas es muy difícil, ningún payaso va a cambiar nada. (...) Pero el público con eso gana poder reírse de esas cosas y que le quede el bichito en la cabeza, o simplemente sentir el momento de la crítica en voz alta en una plaza pública".*

De hecho, lo que comenta Chacovachi está presente en gran parte de los espectáculos circenses. Las parodias, los malabares, las destrezas son las cosas que se utilizan para hablar - con la palabra o con el cuerpo - para "bajar línea", para desafiar, para transgredir, para transmitir un mensaje en muchos casos absurdo y crítico.

Así en el desarrollo del espectáculo callejero se suceden los números de las distintas disciplinas circenses, muchas veces aumentando la complejidad entre un número y otro, y en general incorporando al menos un número participativo en donde se llama a una o más personas del público para que colaboren, ya sea sosteniendo algún elemento, parándose entre medio de un pase de malabares, prestando su cara para recibir un tortazo o sus manos para dárselo al payaso, adivinando una carta en un truco de magia, y muchas variantes más relacionadas con la creatividad de los artistas y de la propuesta de espectáculo.

#### **Pasada de gorra y cierre:**

La pasada de gorra es uno de los momentos más importantes de las *performances* callejeras circenses. Este momento se puede analizar como la manera artística en la cual los artistas plantean que sus *performances*, además de ser expresiones artísticas, son también su medio de vida y de subsistencia. La pasada de gorra, entonces, condensa lo artístico y lo económico.

Además los agentes del campo se identifican con este momento y sobre todo con un tipo específico de pasada de gorra característico de los espectáculos callejeros circenses, en donde se convierte a la pasada de gorra en un número más del espectáculo. La manera en que funciona es

anunciando, en la mayoría de los casos con mucho humor, que llegó el momento de pagar por los 45 minutos de espectáculo y, en general, se realiza con una especie de discurso en el que se recurre a tratar de concientizar al público que ha disfrutado de un espectáculo, que lo valore como tal, que entienda que el artista vive de eso y que es hora de pagarlo, con frases como: *"La entrada es gratis, pero nadie habló de la salida"; "Los aplausos están muy bien, pero tienen un inconveniente, no engordan"; "Si no tiene dinero, no se preocupe, nosotros lo invitamos. Pero si tiene, ponga"; "Nosotros creemos que nuestro espectáculo vale como mínimo \$2, pero si quieren poner \$10, \$20, \$50"* (gritándolo con un tono cada vez más enérgico); *"Muchachos, mi gorra no es la de un mendigo y mucho menos de un improvisado. Es la de un payaso que sudó mucho la camiseta para hacerlos reír y que sabe por experiencia que la función fue muy buena y que merece que le paguen"*.

Luego de ese discurso que muchas veces puede extenderse por unos minutos se comienza a pasar por el rucdo con la gorra acompañando el momento con chistes como: *"Aceptamos tarjetas de crédito, débito..."; "Si tiene dólares no es un problema"*. También algunos artistas hacen como que cuentan el dinero y le plantean al público que necesitan más.

Este tipo de pasada de gorra fue evolucionando y haciéndose más generalizada en los últimos años, y prácticamente todos los espectáculos callejeros circenses la utilizan. Existen otros tipos de pasadas de gorra, por ejemplo, poner una latita o una valija, al estilo europeo, o terminar el espectáculo y decir que está la gorra, que pueden pasar a poner el dinero.

A lo largo de mis años de investigación he visto como la mayoría de los artistas fue acercándose a la manera de convertir la pasada de gorra en otro número cómico, que a partir de sus discursos parece haber sido creada en nuestro país:

*Chacovachi: "Nadie, en ningún lugar de mundo pasa la gorra como lo hacemos acá, bajando un speech, bajando línea, haciendo un número con la pasada de gorra. Uno hace chistes en relación al momento y la gente se ría 20 veces durante la gorra"*.

De hecho, esta manera de pasar la gorra es la manera que Chacovachi difunde en la Convención en forma de charlas donde se brindan ciertas herramientas como ésta para lograr un buen espectáculo callejero y por supuesto, un buen ingreso.

Otro ingrediente muy importante que tiene esta manera de pasar la gorra es que se le comunica al público que no se vaya porque queda la última parte del espectáculo, el mejor número. Muchas veces los artistas antes de pasar la gorra anuncian el número más riesgoso, o el más divertido, o *"la frutilla de la torta"*, pero antes pasan la gorra. Así el público se queda esperando y, al haber convertido la pasada de gorra en otro número, se sigue divirtiendo.

Finalmente, la **despedida o cierre** que es como un plus, funciona como un regalo que los artistas le brindan al público. Esto puede ser el mejor número, un discurso personal, o cualquiera de las opciones que elijan los artistas. Por ejemplo, el final del espectáculo del payaso Chacovachi es una despedida personal:

*"Yo les digo que me den el último aplauso, que durante la función yo recibo muchos aplausos pero que cuando termina la función yo no sé si esos aplausos fueron gestados por ese poder que tengo de convencerlos durante 40 minutos de que hagan lo que les pida. Entonces les pido que me den un último aplauso, verdadero, que no tenga ni una palmada de más, para que no me confundan, y ni una de menos, para que no se queden debiéndome nada, y que así con sus aplausos verdaderos yo voy a saber como salió mi show, y que con esa sensación, con la sensación de sus aplausos se los aseguro yo ando por la vida, que es verdad, y encima ustedes bancan mi existencia. Entonces en nombre mío y de todas mis personalidades, muchas gracias" Chacovachi.*

Ahora bien, todos estos son datos interesantes de lo particular, de lo distintivo de los espectáculos callejeros circenses. Pero también en la pasada de gorra hay mucho más, está el compromiso artístico y ético de ser artista callejero. Me gustaría terminar este apartado analizando parte de la *"Charla de pasada de gorra"* que se dio en la 6° Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, en donde fue notorio cómo se intentó transmitir la experiencia, el capital simbólico de los más profesionalizados dentro del campo, a los más jóvenes:

*Chacovachi: "Hay que tratar de convertir la pasada de gorra en otro número. Entonces hay que ser honestos, simpático pero con dignidad, sentir que uno está pidiendo lo justo, mirar a los ojos, no enojarse nunca si no te ponen porque es el riesgo, dignidad en la ropa,*

*en tu vocabulario, en tu inteligencia. Hay que ser artistas en todo momento, desde que llegas hasta que te vas, no sólo en los 45 min. del espectáculo.*

*Cr. : Yo necesito ayuda. Cada vez que hago mi espectáculo cuando llega el momento de pasar la gorra hago un corte, me pongo serio...*

*Chacovachi: Bueno, hay una estructura básica de pasada de gorra. Hay que hacerlo con humor, que mientras estés pasando la gorra la gente se ría y no se quiera ir porque sigue el show, dejar lo mejor para el final, como regalo. Esa es la estructura y después vos le pones lo tuyo. Hay formas de copiar sin copiar. Por otro lado, el humor no es algo fácil y se tiene que pagar. Eso también yo lo uso en la pasada de gorra para que entiendan que porque sea gratis no es fácil, que hacer reír no es fácil y que lo tienen que reconocer. Es exigir el respeto porque uno tuvo a la gente 50 minutos riéndose de lo que uno hizo entonces tienen que valorar tu trabajo".*

Así, la pasada de gorra se convierte en la parte de la *performance* callejera en la que el artista se muestra al público, se sincera frente a éste, y en donde el compromiso artístico y ético de ser artista callejero se demuestra con más transparencia. También es el momento en que los artistas se reconocen como trabajadores, que viven o intentan vivir de ese Arte, y es el momento en el que tratan de hacerle entender al público esa realidad.

### ***1.3.¿Cómo es trabajar en la calle?, ¿cómo se consiguen los espacios?***

*"Mi espacio lo conseguí trabajando, renovándome, siendo profesional, y muchas veces lo conseguí peleando. Peleando con la policía, yendo preso muchas veces, poniendo el grito en el cielo y hablando con Dios y María santísima porque no podía trabajar, defendiendo en principio mi trabajo y por consiguiente el trabajo de mucha gente" Chacovachi.*

De acuerdo con los artistas, hasta el año 1996 en el que la se anularon los edictos policiales y se cambiaron en la Ciudad de Buenos Aires por el código de Convivencia (implementado en 1998), existían básicamente tres edictos policiales por los que se podía justificar la detención de los artistas que pretendían trabajar mostrando su Arte en los espacios públicos. Estos eran "mendicidad y vagancia", por pasar la gorra, "permiso de disfraz", por el vestuario y "desfiguración de rostro", por el maquillaje.

Quisiera aclarar que si bien en la actualidad esos edictos policiales fueron derogados y en algunas plazas y parques existe como un **permiso tácito** para que los artistas trabajen, (Plaza Francia, Parque Centenario, Parque Lezama, que ya son como emblemáticos para el arte callejero), existen otros espacios en los que no se hace tan sencillo trabajar. Por ejemplo, en Plaza Lavalle, o en la Plaza General San Martín, o en la Plaza del Obelisco no hay artistas circenses trabajando, y no porque no lo deseen sino porque supuestamente no está permitido<sup>14</sup>. No hay ninguna legislación que diga que estos artistas pueden trabajar y ninguna que diga que no<sup>15</sup>, por lo cual la policía funciona como una de las trabas para realizar el trabajo callejero.

#### ***1.4. Relación entre los artistas circenses y otros artistas de plaza.***

Otras cuestiones que complejizan la opción de trabajar en la calle están relacionadas con la cantidad de trabajadores callejeros y la crisis económica generalizada que convierte muchas veces al trabajo callejero en la única salida laboral para muchas personas.

*Roman: "En esta charla (refiriéndose a la Charla de pasada de gorra que se dio en la 6ª Convención) saltó mucho el tema de la ética. Creo que tiene que ver con que hubo un crecimiento circense muy fuerte, hay más grupos, encima hay crisis, entonces la opción es trabajar en la calle. Y lo de la charla fue por eso, porque hay crisis y muchos artistas están yendo a trabajar a la plaza".*

En esta charla se intentaron establecer ciertos acuerdos ético - profesionales con respecto a tomar la calle como un lugar de trabajo y se intentó transmitir a la audiencia una especie de ética sobre cómo relacionarse entre todos los trabajadores que rodean al artista circense en la plaza, los contadores de chistes, el cantante, el vendedor ambulante, la estatua, el grupo de capoeira, la feria artesanal, el panchero, el pochoclero. Por un lado, se planteó como recomendación que el que

---

<sup>14</sup> Sobre todo en los semáforos de la ciudad, el policía de turno suele prohibir el trabajo callejero por supuestas quejas de los vecinos, por ruidos molestos o por cualquier otra razón. Ésto lo analizaremos en el siguiente capítulo.

<sup>15</sup> Esto llama la atención cuando es el mismo gobierno de la ciudad el que propone ámbitos de aprendizaje de estas artes en los Centros Culturales Barriales. De todas formas, como vamos a analizar a lo largo de la Tesis, aunque existan políticas culturales que aprovechan el rédito político que brinda ocuparse de la cultura, posibilitando espacios de aprendizaje, no existe un plan cultural que revalorice y promocióne estas Artes.

quiere empezar a trabajar se fije a qué plaza va a ir a trabajar, que cantidad y calidad de espectáculos hay en ella y si puede ser competente en ese espacio o si es preferible ir a buscar otro.

*Chacovachi: "Ahora, un consejo para los que recién empiezan a trabajar: trabajen donde no hay nadie trabajando porque te permite trabajar mejor, porque quizás de parte del público no hay tantas pretensiones. Si vos estás en el medio del campo y sos el único se super revaloriza tu espectáculo. Si vos empezás en la plaza de tu barrio los domingos que sabes que hay gente, te podes quedar 5 o 6 meses creciendo con la plaza y ahí si te haces dueño, esa no es la palabra ... te apropias del espacio y aprendes".*

*Chico 3: "A mi me parece que esto de los artistas que se pelean por los lugares no va. Hay que mantener el respeto por el otro. Yo hace 10 años que trabajo en la calle y siempre al elegir lugar pedí permiso, vi si molestaba a los otros artistas que me rodeaban..."*

*Alba: "También hay otro tema que es que hay gente que no hace el mismo tipo de espectáculo que nosotros y que no nos permite laburar por el tipo de espectáculo que hace, por ejemplo los que no cortan, los que son masivos. Los chisteros, las capoeiras... Nosotros hablando llegamos a un acuerdo de que corten para dejar laburar a los demás. También están otros artistas, por ejemplo, las estatuas, a los que nosotros jodemos. Pero hay que hablar y llegar a acuerdos".*

Me parecen relevantes los fragmentos de esta charla no sólo porque ilustran lo que implica trabajar en la calle siendo artista callejero, sino que además rozan otras cuestiones que se relacionan con la conformación de un grupo de pertenencia e identidad, con el intento desde la Convención de imprimirle una ética profesional a ese grupo, con la circulación de un capital de conocimientos. Estos temas serán profundizados en el capítulo 4.

## **2. ¿Por que los nuevos artistas circenses eligen ser artistas callejeros?**

*"Lo lindo de trabajar en la calle pasa por lo espontáneo, por lo que en todo momento está cambiando y uno tiene que estar todo el tiempo con esa situación latente. Entonces hay que tomarla con respeto, tomar la calle como un lugar de trabajo y no como el último lugar de trabajo. A nosotros nos parece obvio pero no es tan así porque en la sociedad en la que vivimos todavía hay mucho rechazo a esto. Cuando decís que trabajas en la calle te miran mal y uno está eligiendo la calle" Un artista circense en la charla de pasada de gorra de la 6° Convención.*

En primer lugar, estos nuevos artistas circenses tomarían la calle por la "libertad" que este espacio permite. En la calle, supuestamente, hay libertad para que uno diga y haga lo que quiera. Si al público le gusta se queda y si al público no le gusta se va.

*F: "Al ocupar otros espacios como la calle, el arte se empieza a ver donde generalmente no se veía y eso me parece muy rico. Para mí particularmente, la calle es todavía mi espacio preferido para trabajar porque tiene esa libertad para ser contestatario, y se puede hacer un arte para que nadie lo juzgue ni lo censure, y que quede a criterio de la gente que lo está mirando y a criterio de los artistas".*

Ahora bien, en el discurso de los agentes se manifiesta la elección del trabajo callejero como un posicionamiento ideológico. El hecho de llevar su arte a las calles implicaría una intención de "democratizarlo". Prácticamente todos los espectáculos callejeros circenses son "a la gorra" lo que posibilitaría acceder a todo tipo de público. Se retomaría aquí cierta forma de pensar la actividad circense relacionada con la propuesta de las vanguardias de criticar el Arte burgués instituido, sacándolo a las calles. Esto último, algo bien característico del Arte circense relacionado con lo excluido desde la cultura hegemónica, lo grotesco, lo que resulta imposible desde la racionalidad como es el vuelo de los cuerpos y de los elementos.

En una entrevista al grupo de Circo Xiclo, integrado por nuevos artistas circenses que para ese momento (Julio - 2001) ya habían realizado su primer temporada de verano en Córdoba con una carpa de circo pero a la gorra, se mencionó la importancia de trabajar en la calle como una elección artística e ideológica:

*Choval: "Creo que una de las prioridades por las cuales laburábamos a la gorra en el circo era que a nosotros nos interesaba que nos vean todos, los que tienen, los que no tienen, los chicos, los grandes... Eso te permite la calle también... o la gorra.*

*Tomate: Claro pasar la gorra está bueno porque el que no tiene igual viene.*

*Choval: Una de las cosas importantes que está rompiendo un poco Chacovachi y nosotros es esto del circo a la gorra que no existía antes. Eso es una de las diferencias que hablábamos antes (con el circo tradicional), además de que no hay animales, que eso ya es viejo pero la gente lo ve con otro ojos".*

Aludiendo al tema, el payaso Chacovachi en una de las entrevistas en donde se le preguntó por qué había elegido Plaza Francia para trabajar contestó con una anécdota relacionada a un día

en el que iba, como todos los fines de semana, a trabajar a Parque Centenario, en donde había trabajado desde 1983 a 1989.

*"Un día, en el 89', con el quilombo que había en el país, con la hiperinflación, voy a trabajar a la plaza y había un acto político con el Partido Obrero. Como no podía perder el fin de semana de trabajo me fui a laburar a plaza Francia, en donde ya había laburado unos años atrás y no me había ido bien, porque era una plaza gorila<sup>16</sup>, porque estaba llena de nerds con sus bebés, de turistas, de gente que tenía muchos prejuicios sobre este tipo de cosas.*

*Volví a plaza Francia nada más que para ver que pasaba. La plaza ya había cambiado un poco con los años de democracia. Laburé ahí y cuando volví a mi casa y conté la gorra, había hecho el doble que cualquier domingo el Parque Centenario.*

*Nunca más volví a Parque Centenario. Por el dinero en un principio. Pero después me di cuenta la importancia que tenía Plaza Francia, que era que me escuchaba un montón de gente que en Parque Centenario no me escuchaba. Parque Centenario es una plaza más de barrio, y a mi por supuesto me interesa la gente de barrio, pero en Plaza Francia me veía la gente directa a quién yo criticaba, me veían los ricos, los intelectuales, los fachos. Entonces le daba más valor a las cosas que decía. Era mucho más comprometedor tratar de agarrar a un tipo todo acartonado para moverle un poco el alma que a un tipo que está dispuesto como la gente de barrio que siempre está más dispuesta al juego".*

Entonces la calle aparece como el espacio *elegido* desde el cual criticar, desde el cual concientizar con un discurso político - ideológico particular, en el que se recurre constantemente al humor con el que se pueden tocar los temas más negados de una sociedad; desde el cual luchar por el reconocimiento de este tipo de Arte y de este tipo de trabajo. La *calle* se convierte así en un espacio de lucha y disputa en base al cual se definen y afianzan identidades.

Se puede afirmar que gran parte de los artistas circenses se identifican fuertemente con ser artistas callejeros, aunque sea complicado, aunque a veces no rinda económicamente, aunque se le encuentren variantes como la de generar espacios cerrados en los que la entrada sea a la gorra, como pueden ser muchos de los espacios generados en los últimos años (Galpón Trivenchi, Chalupazo, Galpón V, Teatro Garibaldi, fiestas con varietees circenses), por nombrar algunos de los espacios autogestivos en los que los artistas pueden mostrar espectáculos con formatos callejeros aunque no sean propiamente en las calles.

---

<sup>16</sup> Gorila: denominación que se adjudica a personas antiperonistas y por extensión, a actitudes antipopulares.

### 3. *¿Qué implica la apropiación del espacio público y cómo se puede interpretar?*

La Antropología clásica consideraba a la cultura como un conjunto de creencias y prácticas esenciales de un grupo, inmutables y compartidas por igual por todos sus miembros. Desde este enfoque se ha privilegiado lo homogéneo, lo armónico, lo estable, sin prestar atención ni al cambio ni al conflicto. Este concepto fue criticado y descalificado como herramienta conceptual válida para la ciencia antropológica produciendo el abandono o el desprestigio de lo relacionado con lo "cultural".

Desde distintas posturas que han revisado el concepto de cultura se propone la necesidad de concebirla como un espacio de disputa, en el cual se juegan intereses de distintos grupos sociales al interior de una sociedad globalizada, cada vez más alejada de los grupos que habían sido objetos de nuestra disciplina: los "otros" aislados y homogéneos.

Eunice Durham propone politizar el enfoque antropológico e "investigar cómo diferentes grupos, categorías o segmentos sociales construyen y utilizan un referencial simbólico que les permite definir sus intereses específicos... Cualquier elemento cultural puede ser politizado de ese modo... La lengua, la religión, el color de la piel, los hábitos alimenticios y la vestimenta pueden ser erigidos en instrumentos de construcción de una identidad colectiva con implicancias políticas" (Durham en Bayardo 1999:11).

En una sociedad en la que el rol del Estado - Nación como generador de identidades ha perdido su carácter hegemónico se hace necesario dirigir la mirada hacia "...la emergencia de identidades fundadas en otras marcas tales como la etnia, el género, la edad, la religión, los estilos de vida, etc." (Bayardo y Lacarrieu 1999:20).

Como sostiene Stuart Hall, ha habido también "...una gran expansión de la 'sociedad civil' y una generalización de la 'política' a esferas que habían sido consideradas apolíticas - como la familia, la salud, la alimentación, la sexualidad, el cuerpo- donde proliferan los nuevos movimientos sociales" (Stuart Hall en Bayardo op. cit.:13). Conuerdo en que "...los mencionados

procesos de despolitización y de generalización de la política tienen como contracara una creciente politización de la cultura como escenario de disputa política y de producción de legitimidad. En este terreno se vuelve crucial la cuestión de la identidad y del reconocimiento, donde la cultura como sistema significativo provee los materiales y los diacríticos esenciales en la construcción de un orden social" (op. cit.)

Los nuevos artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires construyen su identidad definiéndose como artistas callejeros. Desde ese lugar luchan por la posibilidad de realizar un trabajo digno que les permita, de alguna manera, cierta autonomía e independencia que conlleva un estilo de vida particular. Además proponen expresiones artísticas que cuestionan nociones hegemónicas, que subvierten valores sociales fundamentales.

La definición de este tipo de Arte se cruza con la apropiación de los espacios públicos que se convierten en espacios para el despliegue de las *performances*. Rossana Reguillo Cruz propone analizar las culturas juveniles con lo que se podría denominar "invención del territorio, noción que permite trabajar la relación entre la reorganización geopolítica del mundo y la construcción - apropiación que hacen los jóvenes de "nuevos" espacios a los que dotan de sentidos diversos al trastocar o invertir los usos definidos desde los poderes" (Reguillo Cruz 2000: 145).

Consideramos importante destacar que la calle es un lugar de disputa que, en muchos casos, se promueve desde el poder como espacio de participación ciudadana. Fue lo que sucedió luego de la última dictadura militar en nuestro país, momento en el que se exaltaron los valores del estado democrático, la participación ciudadana y la apropiación de los espacios públicos. Sin embargo, esta apertura del proceso democrático con un modelo cultural estatal de centro-izquierda fue rápidamente fragilizado y desmontado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, auge de la globalización, crisis de la izquierda y pauperización de las políticas culturales estatales (Dubatti 2002: 23). La instalación de este modelo provocó un creciente aumento del desempleo que dejó como saldo un ejército de desplazados, a los que se tildó de potenciales peligros que acechan al ámbito callejero.

Al encargarnos del Arte callejero, se vuelve pertinente pensar en una 'invención del territorio' ya que los artistas toman la calle como territorio para montar un espectáculo artístico que no es el ámbito que es reconocido desde el poder como espacio a utilizarse para dicho fin.

Quizás sea momento de mirar a estas expresiones artísticas como expresiones de participación de un sector de la sociedad que desborda los espacios y maneras tradicionales, formales y legítimos para la práctica política. Conuerdo con Reguillo Cruz que no es que los jóvenes sean apáticos, ni estén ausentes de la participación como quiere hacernos creer cierto tipo de discurso desmovilizador, sino que están inaugurando "nuevos" lugares de participación política (Reguillo Cruz 2000: 145). Nuevos lugares que, en nuestro caso, retoman un pasado significativo, instaurando momentos y espacios para la crítica, desde el juego, el humor y la parodia. Generando, también, instancias para negociaciones de identidad de un grupo y un Arte que está en pleno proceso de conformación.

#### ***4. Jugar y Crear***

Me interesa indagar en esa construcción - apropiación de nuevos espacios que realizan los nuevos artistas circenses desde algunas propuestas teóricas en relación al juego (Scheines 1980) que nos permitirán reflexionar acerca de estas concepciones de Arte ligadas a la capacidad transgresora en el marco del proceso creador.

La vida cotidiana nos exige respuestas rápidas, adecuadas, por lo que es necesario simplificar la realidad en la que nos movemos, reducirla a un esquema que facilita la acción, a espacios determinados para determinados usos, comportamientos adecuados para distintas situaciones sociales, y así podríamos seguir mencionando todas las reducciones acompañadas de reglas que permiten la vida en sociedad. Según Graciela Sheines, para jugar, en cambio, es necesario ir más allá de ese mapa que se realiza de la realidad para encontrarse con ese universo distinto, infinitamente rico, misterioso e ilimitado. Así, todo objeto vaciado de contenido se puede convertir en juguete. El niño cuando juega suele vaciar a un objeto de sus determinaciones

convencionales, utilidad, valor, uso, para luego brindarle otro sentido, otro valor. "Sólo se juega si previamente provocamos el caos e instauramos el vacío. Es necesario interrumpir el orden de la vida ordinaria, destruirlo temporalmente para fundar, en el vacío que queda en su lugar, el orden lúdico" (Scheines 1980:77).

Richard Schechner entiende al juego como lo provisional, lo abierto, lo antiestructural. "Lo que la rigidez humana propone como ley, opinión establecida y tradición fija, en el juego se lo debilita, transforma y recrea. El juego es un múltiple y subversivo conjunto de estrategias, en el que se incluye el truco, la parodia, la sátira y la ironía, que confiere estatus ontológico a la mentira (...). Los humanos inventan mundos irreales, los cuales toman forma concreta en tiempo y espacio mediante la *performance*, expresada en gestos, danzas, palabras, máscaras, música y narrativa (Schechner 1992: 279. Mi traducción).

Aunque existen diversas formas de pensar el Arte, algunas se dirigen "a su poder de producir ruptura, quiebre con el orden instituido, naturalizado, generando distanciamiento crítico capaz de introducir discernimiento y producir nuevos pensamientos en un proceso de resignificación de aquello que como humanos vivimos y producimos" (Guido 2003: 16). Desde esta manera de concebir al Arte, el juego y la creación se encontrarían ligados en el sentido de que si en el juego se crea un orden distinto al cotidiano, en el proceso creativo se debería "entrar en juego" con lo cotidiano resignificándolo, brindándole nuevos sentidos frente a los convencionales.

En términos de Milan Ivelic, el *sentido del arte* no estaría contenido exclusivamente en los materiales que la naturaleza ofrece al artista, sino globalmente, en la capacidad del ser humano de apropiarse de la realidad. El artista intuye relaciones nuevas que la mentalidad práctica y la conciencia lógica son incapaces de establecer (Ivelic s/f). En una sociedad que impone reglas y límites, el juego y el Arte brindarían la posibilidad de apropiarse de una realidad que muchas veces no es la más deseada y resignificarla. Como plantea Tomate, un gran payaso:

*"Justamente Nietzsche dijo 'Es necesario tener un caos dentro para parir una estrella danzante'. Igual yo no creo que sea caos, existe la posibilidad de pensarlo desde que somos*

*personas intentando nuevas experiencias organizativas, nuevas experiencias de vida, no solamente en el circo sino también en la vida cotidiana, en el hacer y en el decir cotidiano"*

Así, los artistas callejeros irrumpen en el espacio público, al que vacían de su significación, para resignificarlo transformándolo momentáneamente en escenario, con un nuevo orden, ese orden del que hablábamos antes, ese orden lúdico. Los artistas interactúan con ese espacio, se sirven de éste y explotan las posibilidades de convertirlo en otro espacio. Así, el árbol se convierte en estructura para sostener el trapecio, el pasto en pista, el ruedo en platea. De esta manera, se genera una ruptura espacial y temporal de los usos convencionales de dicho espacio. Ese escenario circular que se delinea durante la convocatoria, que muchas veces se propone como espacio de juego en el que, por lo menos en principio "cualquiera puede rivalizar, entrar en confianza, ser burlado, entretenerse, sacar provecho " (Abrahams 1981:14), tiene sus propias reglas que es otra de las características fundamentales de todo juego: es que no hay juego sin reglas. "Jugar es fundar un orden, o improvisarlo, o someterse voluntaria y gozosamente a él en el caso de los juegos tradicionales. (...) Y es el orden lúdico, sin el cual no hay juego el que limita la libertad del jugador" (Scheines 1980:71). Cuando el jugador entra en juego puede desplegar su libertad amoldándose, o negociando y manipulando a las reglas.

En el espectáculo callejero circense existen reglas para ambos jugadores, para los artistas y para el espectador. Con la idea de ruptura de la cuarta pared del teatro convencional, el público se convierte en sujeto activo, en cómplice, en co - jugador. Así el juego se completa con esa dimensión comunicativa expresada por los artistas como condición sine qua non de un espectáculo callejero. En general una de las reglas del juego propuesta por los artistas a ese público accidental, como propone llamarlo André Carreira (2003), que se encuentra casualmente con el hecho teatral que irrumpe en el espacio público, es la de participar en el espectáculo. Como ya analizamos en el apartado sobre estructura del espectáculo callejero, ésto se realiza a partir de una apelación de los artistas por medio de chistes, de números participativos, y también por una decisión propia de los espectadores de convertirse en jugadores. María de los Angeles Gatarri en su análisis de los

artistas callejeros en Rosario, señala que esta relación entre artistas y público "mucho más cercana y de mayor intercambio puede vincularse de manera directa con el uso de los espacios públicos. (...) Tanto artistas como público son cómplices de la transformación que se produce en dichos espacios y al mismo tiempo pensamos que ambos disfrutan de esa complicidad y de esa transformación" (Gatarri 2004:14).

Para los artistas el espacio, transformado en escenario, impone ciertos límites que provocan que la improvisación se convierta en regla de juego. Como comenta Chacovachi:

*"En la calle lo más rico que puede pasar son las cosas externas al show, los perros, los locos, las palomas, los viejos, la policía, la ambulancia, la lluvia, y todo ese tipo de cosas que vos incorporas a tu espectáculo sabiendo que eso existe, que alguna vez te pasó o que alguna vez pensaste en el día que pase una ambulancia voy a decir tal cosa, igual no tenes el control de cuando va a pasar. Es como pintar un cuadro, vos sabes lo que vas a pintar y tenés los colores, pero el hecho de pintarlo es el hecho artístico".*

Así, aunque exista esa estructura básica que describimos anteriormente, cada espectáculo es de algún modo *improvisado*, en la medida en que día tras día el artista se enfrentará a situaciones inesperadas y a públicos distintos, frente a los que tendrá que generar respuestas creativas. De no conseguirlo, es decir, si el artista no logra "incorporar" lo azaroso a su *performance*, se quebrarían las condiciones del *pacto* que le permite jugar-actuar.

Finalmente, el ámbito callejero como espacio de *actuación* es tomado y resignificado por los actores brindando particularidades a los espectáculos o *performances* en las que se instauran códigos y estructuras específicas que se relacionan con ese espacio particular, la calle. De esta manera se generan contextos propios de estas *performances* que podrían remitir a ciertas nociones de fiesta popular, instaurando momentos en los que se pueden se puede criticar, retomando y resignificando un género artístico que se nutre de un pasado que se torna significativo en el presente. En estas *performances* se propone un juego de subversión de lo real, un desafío ante lo establecido, y como nos plantea Bajtin, como función del grotesco, una liberación de las ideas convencionales sobre el mundo, un permiso para mirar el universo con nuevos ojos, para

comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y en consecuencia una comprensión de la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín 1985: 37).

### 5. *A modo de cierre*

En este capítulo hemos realizado una minuciosa descripción de lo que consideramos la estructura típica de un espectáculo callejero circense, hemos desarrollado lo situacional de estas *performances* analizando las implicancias del contexto callejero, no simplemente como entorno físico, sino como espacio performático en el cual los sujetos se insertan, del cual se apropian y del cual emergen negociaciones identitarias. Negociaciones que tienen que ver con imprimirle cierta dirección a la práctica circense, relacionada con una modificación del espacio de actuación "tradicional", la carpa de circo, por uno nuevo, la plaza pública, el ámbito callejero. Este "nuevo" espacio influencia en la estructura misma de los espectáculos circenses poniendo de manifiesto que éstos sujetos poseen la autoridad suficiente para descontextualizar y recontextualizar el género (Bauman 1996:301. Mi traducción).

En el capítulo anterior mencionamos que, partiendo de una concepción abierta y flexible del concepto de género, era posible centrarse en la agencia de los sujetos e insertarse en las múltiples y variadas formas en que los sujetos se posicionan frente al género, moldeándolo. Nuestra intención en este capítulo fue analizar desde la práctica cómo los nuevos artistas circenses, en base a este tipo de *performances* callejeras, moldean el género circense retomando elementos de las distintas variantes históricas del género circense e incorporando elementos propios de momentos en los cuales el Circo todavía no se había definido como género artístico. Me estoy refiriendo a la utilización del espacio de la plaza pública que podría remitir a situaciones de ferias, mercados y fiestas populares medievales, que habían funcionado como antecedentes que más tarde dieron origen al género Circo.

Ahora bien, es en base a esta apropiación del espacio callejero que se construye la identidad de estos sujetos. Y además se define el sentido de sus prácticas artísticas en algo más que

simplemente entretener a un auditorio, generando espacios en donde el Arte se piensa como herramienta de cuestionamiento sociopolítica.

### Capítulo 3

### "Malabaristas de semáforos"



*Malabaristas en Angel Galleçardo  
y Honorio Pueyrredón*

Dentro del espacio de inserción artístico - laboral para los nuevos artistas circenses que sería la calle, la opción callejera en plazas y el trabajo en semáforos se diferencian ampliamente. Dentro del campo se visualizan conflictos entre estas dos posibilidades, aunque en algunas ocasiones sean los mismos artistas los que trabajan en ambos espacios. Analizaremos estos conflictos vinculándolos con la crisis económica y laboral que se vive en el país.

Para el desarrollo del capítulo<sup>17</sup>, en primer lugar brindaré una reseña histórica de la aparición y la proliferación de los *malabaristas de semáforo* en la ciudad de Buenos Aires, describiendo también la estructura y la forma de trabajo en los semáforos a diferencia de la manera en que se trabaja en los espectáculos callejeros de plazas. Retomaré el discurso de los "*malabaristas de semáforo*", recuperando esta categoría como **categoría nativa y de análisis**, para insertarnos en las particularidades de esta opción artístico - laboral y en cómo los actores perciben y describen sus experiencias en el semáforo. También se incorporará la visión de algunos eventuales espectadores frente a este sujeto. Luego contrastaremos estos discursos con la aparición y tratamiento de este actor social en algunos medios masivos de comunicación durante el período correspondiente a los años 1999 - 2004.

La elección de este período responde a la aparición de artículos periodísticos en los que se representa a la figura *malabarista de semáforo* en los diarios Clarín y La Nación<sup>18</sup>. También se analizará una publicidad televisiva aparecida en el período mencionado. El haber incorporado la voz de ciertos medios masivos de comunicación responde, por un lado, a la notoriedad que desde estos espacios se le ha dado a tales sujetos. Por otro lado, mediante el análisis mostraremos posiciones disímiles en la manera de retratarlos, que van desde agruparlos dentro de la gran masa de sujetos que 'ocupan' las calles de la ciudad con actividades 'dudosas' o hasta 'ilegales', hasta

---

<sup>17</sup> Este capítulo recupera algunas de las reflexiones grupales realizadas para un Seminario de la orientación Sociocultural en Antropología: "Etnografías Fílmicas: modos de representación y prácticas políticas. Entre el cine etnográfico y la producción mediática" dictado por la Profesora Susana Sel durante el año 2000. Integrantes: Julieta Infantino, Verónica Talellis, Pablo Valerio, Julián Pérez Alvarez

<sup>18</sup> Se ha relevado también la aparición de este sujeto en Página 12, aunque no se han encontrado artículos que trabajen en la temática.

retratarlos como **verdaderos artistas**, distintos a los que "piden", con años de formación detrás, como sujetos tan creativos que frente a la crisis generan una excelente alternativa laboral.

Así, la propuesta de abordaje de este capítulo es retomar una diversidad de voces puestas en juego alrededor del sujeto *malabarista de semáforo*, que permitirán abordar visiones, tensiones y conflictos.

### ***1. Aparición de los malabaristas en los semáforos***

A mediados de la década de 1990 prolifera la aparición de centros culturales que posibilitan la enseñanza de técnicas circenses promovidos, muchos de ellos, por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, brindando, de esta manera, una extensa y gratuita oferta de espacios de aprendizaje, al menos para un nivel inicial. Esto permitió que un gran número de jóvenes tengan la posibilidad de aprender diferentes técnicas relacionadas con el circo.

En esta década se profundizó la crisis socioeconómica debido a las políticas neoliberales implementadas. Una de las mayores consecuencias de estas políticas fue el aumento progresivo del desempleo, que afectó a diferentes estratos de la sociedad. Uno de los sectores más castigados fueron los jóvenes, quienes sufrieron la imposibilidad de encontrar empleo.

En este contexto, muchos de los jóvenes que, en su mayoría, habían comenzado su aprendizaje de técnicas circenses en los centros culturales, apostaron a salir a mostrar su Arte en los espacios públicos, que ya no sólo podían ser las diversas plazas de la ciudad sino también los semáforos. Esto, les proporcionaba, por un lado la posibilidad de demostrar su Arte frente al público, así como se constituía en una fuente de ingresos, en una coyuntura que no les permitía encontrar un medio estable para la subsistencia.

Una opción válida para "sacar el circo a la calle" fue presentar los shows de circo en los semáforos, aunque éstos con características muy particulares en comparación a lo que podía ser un espectáculo de plaza.

### *1.1. Heterogeneidad dentro de la categoría "malabaristas de semáforos"*

Considero imprescindible aclarar aquí, que cuando estamos hablando acerca de los distintos sujetos que realizan estas actividades elaboramos una necesaria generalización, y con los testimonios brindados en las entrevistas pretendemos mostrar las distintas opiniones encontradas - la heterogeneidad que se da dentro de cualquier grupo social -. Cuando utilizamos la categoría *malabarista de semáforo*, diferenciamos a personas que recién empezaron a malabarear y salen al semáforo "*porque es más independiente*" que, por ejemplo, trabajar en una oficina, de personas que toman la actuación en el semáforo como un trabajo, para el que se forman dedicando años de estudio, invirtiendo dinero en pagar cursos o escuelas (porque parece ya no alcanzar la formación que se da en los centros culturales cuando la actividad se vuelve más profesional).

Cabe aclarar que, si bien en estos últimos años, algunos niños en situación de calle comenzaron a incorporar una mínima habilidad malabarística, (por ejemplo solo arrojar tres pelotitas al aire, sin vestuarios, ni maquillajes, etc. ) en varios semáforos de la ciudad de Buenos Aires, alternando su trabajo de limpiar vidrios con algunas técnicas iniciales de malabares, cuando me refiera a *malabaristas de semáforos* lo haré para designar a un grupo de edad que mayormente son adolescentes y jóvenes de clase media y que en cierta forma se dedican al Circo, con esto quiero decir que hacen cursos y se forman, al menos inicialmente, en la disciplina de los malabares, y demás disciplinas circenses.

En cuanto a la apreciación de lo que significa trabajar en los semáforos, en las entrevistas realizadas encontramos diferentes opiniones y varias contradicciones en los discursos. Por un lado se lo defiende como a un trabajo digno en el intento de diferenciarse de los que piden en los semáforos o los que limpian los vidrios, por otro lado se cuestiona (por parte de los propios actores) cuánto de artístico le queda a la actividad al reducir la actuación a unos 50 segundos entre frenadas y bocinazos, o cuánto tiene de "negocio".

## 2. *Análisis del discurso de los malabaristas de semáforos*

### 2.1. *Estructura y códigos utilizados en un show de semáforo:*

El show en un semáforo posee características particulares. En primer lugar, es necesario recortar la *performance* al tiempo de duración de la luz roja del semáforo, lo que implica un fuerte condicionamiento de lo que el artista puede mostrar. Es por eso, quizás, que la mayor parte de los artistas de semáforos sean malabaristas<sup>19</sup> ya que es una de las disciplinas circenses que más cuadra en ese espacio y tiempo particular. Muchos utilizan malabares con fuego que permite captar rápidamente la atención de la gente. También acompañando los malabares se recurre a la acrobacia, a los zancos (que permiten mayor visibilidad), y en algunos casos a pequeños gags cómicos. De todas formas, en este tipo de actividad se privilegia esa cualidad de lo circense que tiene que ver con el riesgo y la posibilidad de impresionar e impactar al espectador, rápidamente, en 50 segundos.

En cuanto a la estructura de los shows en los semáforos hay muchas diferencias con lo que hemos analizado en el capítulo anterior como "espectáculos callejeros circenses". En primer lugar, un espectáculo callejero circense tiene una estructura básica de convocatoria, desarrollo y cierre que es imposible desarrollar en el tiempo del semáforo.

Entonces, lo que realizan los artistas en los semáforos comienza sin convocatoria ya que el público está detenido en su automóvil sin posibilidad de arrancar, aunque muchas veces se recurra a alguna frase o movimiento para dar comienzo al show. Esto puede incluir corridas, gritos o movimientos corporales enérgicos. Luego, el show en sí se reduce a la muestra de un número, que muchas veces incorpora distintos elementos circenses. Me refiero, por ejemplo, a empezar con clavas de malabares, pasar a una prueba acrobática, y luego prender antorchas. El último momento, que es el de la pasada de gorra, se realiza por los automóviles una vez finalizado el

---

<sup>19</sup> Hablo de malabaristas de semáforos como categoría analítica, aunque esto no implique que haya artistas callejeros en los semáforos que se incorporen otras disciplinas circenses, colgando unas telas o un trapecio de algún árbol que se cruza en el semáforo, aunque parecen ser casos más aislados.

show (en el caso de que sea sólo un artista), o cuando son grupos es posible que mientras algunos de los intérpretes sigan malabareando otro comience a pasar la gorra.

Con respecto al espacio, no se puede generar el espacio circular o semicircular que, en el discurso de los agentes, es central para posibilitar la deseada comunicación con el público. En el semáforo, la línea peatonal funciona como escenario en la que los artistas se ubican frente al público que se encuentra dentro de sus automóviles. En algunos casos los artistas caminan entre los autos mostrando sus destrezas, con el fin de lograr que más cantidad de público los vea.

Otra característica del trabajo en los semáforos es rotar entre dos de los semáforos de una esquina, ésto siempre dependiendo de la esquina de la que se esté hablando. Por lo cual, cuando en el semáforo donde se está realizando el show cambia la luz roja a amarilla, se sale corriendo al otro semáforo que se puso en rojo. Las corridas son muchas, y es muy común que se realicen cortes cada 15 minutos y que no se trabajen más de algunas horas.

## **2.2. ¿Hay elección en el trabajo en los semáforos?**

Un espectáculo de plaza en general tiene una duración de 40 o 50 minutos, en cambio el show en el semáforo dura entre 40 y 50 segundos. De acuerdo con las entrevistas realizadas, hay cierta coincidencia en que lo que se puede mostrar en el semáforo difiere de lo que se puede mostrar en un espectáculo de plaza o en una obra. Por ejemplo, en una de las entrevistas realizadas a un grupo de tres malabaristas en la esquina de las Avenidas Angel Gallardo y Honorio Pueyrredón, comentaron que:

*J: ¿qué prefieren, trabajar en los semáforos o en las plazas?*

*4: Mil veces en las plazas. Podes hacer y transmitir mucho más. Tenemos un espectáculo, decimos cosas, bajamos línea. En el semáforo es sólo esto, es poco el tiempo y no da para más que para mostrar lo que mostramos. Lo que tiene de bueno el semáforo es que te da mucha rapidez, es mucho entrenamiento. Igual nosotros lo tratamos de hacer lo mejor posible, de forma comprometida, con cambio de vestuario para el fuego, para que los trajes de día no se arruinen.*

*J: Por qué trabajan en los semáforos?*

*4: Por la guita, porque está bueno modificarle un poco el día al que viene manejando en su auto, porque de acá salen muchas contrataciones, es como una forma de publicitarse.*

Por otro lado, además de manifestarse en el discurso de los propios actores como el trabajo en el semáforo refleja un aspecto de la crisis que tiene que ver con la escasa y precaria oferta de trabajo que se le presenta a los jóvenes, también se pone de manifiesto, un supuesto que todavía sigue marcando a nuestra sociedad: la noción *moderna* de que la cultura y la economía deberían corresponder a dos ámbitos bien separados, que la cultura debería ser sólo redituable en el nivel espiritual, ya que se degeneraría si entra en el círculo comercial (Du Gay 1997; Benhamou 1997).

En un momento de crisis económica como el que se vive en nuestro país, en donde la tasa de desempleo alcanza a más del 20% de la población económicamente activa, estos jóvenes malabaristas prefieren trabajar desde su Arte. Por un lado plantean la dignidad de su trabajo y por el otro dejan traslucir en su discurso el supuesto antes mencionado. Otro de los entrevistados, un chico de unos 20 años, que en cierta forma cuestionaba el trabajo en los semáforos, comentó:

*3: "Yo ya no tengo muchas ganas de seguir viniendo, tengo ganas de hacer algo mejor. El tema del semáforo es que te atrapa por el dinero". (...) Por eso "me cuestionó mucho venir al semáforo porque me parece que ya no es un acto artístico, aunque es innovador el hecho de irrumpir en las calles, de hacer malabares y cambiar un poco el ambiente".*

En el cruce de las avenidas Lope de Vega y J. B. Justo otros malabaristas plantearon:

*J: "Trabajan siempre acá?"*

*6: No, estábamos acá en lo de una amiga y nos pusimos a laburar. Nosotros trabajamos haciendo obras, y por supuesto nos gusta mucho más trabajar en teatros o en la plaza, transmitiendo algo, con un espectáculo armado, con vestuario, puesta en escena y demás, pero al estómago no le podemos decir eso. Si no hay guita, hay que trabajar en el semáforo porque hay que comer".*

Entonces, se observa en el discurso de los propios *malabaristas de semáforo* esta diferenciación entre un "hecho artístico" como podría ser el espectáculo callejero en plazas, y lo que se hace en el semáforo. Así, lo que analizábamos en el capítulo anterior acerca de la elección del espacio callejero como ámbito de libertad, en el que se puede decir y hacer lo que se quiere, desde el cual se intenta democratizar el Arte, y demás cualidades, entre los artistas de los semáforos comienza a debilitarse, a entrar en conflicto.

Según comentarios que he recibido a lo largo de mi investigación, parece ser que cuando se empezó a salir a los semáforos a mediados de los 90', se consideraba a esta forma artística como transgresora y comprometida. Era invadir los semáforos de cualquier esquina, de barrios "chetos", era jugar no sólo los fines de semana en las plazas sino también los días de semana en los semáforos, era intentar cambiarle el día a la gente, apropiarse y transformar una esquina en escenario, y además de todo esto se podían ganar unos pesos.

Actualmente, las condiciones desfavorables del espacio del semáforo y la acentuación de la crisis económica de nuestro país se hacen sentir para los que pretenden realizar su Arte y su trabajo en dicho espacio. Como comentan los entrevistados: "hay muchos", "la gente ya no se impresiona tanto", "se empezó a convertir solamente en un negocio". A pesar de estas desventajas, la opción del semáforo parece seguir atrayendo a muchos jóvenes.

### **2.3. *¿Cómo es trabajar en el semáforo? Relación con la policía, con los vecinos, con otros trabajadores.***

En el capítulo anterior hablamos comentado que en algunas de las plazas de la ciudad emblemáticas para el desarrollo del arte callejero, existía un permiso tácito por lo que la policía ya no molestaba tanto<sup>20</sup>, comparando a los momentos iniciales en los que los artistas comenzaron a invadir las plazas y todavía existían varios edictos policiales ("mendicidad y vagancia", "permiso de disfraz" y "desfiguración de rostro") que le brindaban al policía de turno el poder para detener a los artistas callejeros. Este no es el caso de los semáforos, en los que es recurrente que los artistas sean privados de la posibilidad de trabajar, que se los intente pedir dinero para permitirlo.

Lo que la policía suele aducir al momento de echar a los artistas de un semáforo es que hubo quejas de vecinos, cosa que en muchos casos parece no ser cierto. En varias ocasiones he podido registrar que los vecinos salen a defender a los malabaristas planteando que alegran al barrio, que no están haciendo nada malo. Entonces, cuando este argumento se invalida, aparecen las

contravenciones, que serían dos: que no se puede utilizar fuego en la vía pública y que no se puede interrumpir el tránsito o la libre circulación de las personas, aunque cuando la luz roja cambia a amarilla el malabarista ya esté corriendo al otro semáforo.

Un comentario interesante en relación al conflicto con la policía apareció en una entrevista realizada a *malabaristas de semáforos* en la revista "Newton Las pelotas", revista de Circo, Espectáculos Callejeros y Nuevas Tendencias Escénicas, aproximadamente del año 1997.

*"-¿Nunca tuvieron problemas?*

*F: Por lo general no existe la mala onda, la gente que no te quiere escuchar o ver, cierra la ventana y pone la música al taco. Y con esos hay que jugar.*

*-¿Y con la policía?*

*L: Como es la esquina del consulado de los Estados Unidos, de entrada vino la policía a pedir dinero. Tuvimos que venir a laburar con teléfonos de abogados en los bolsillos. Cuando caía la policía nos pedía plata, cuando no queríamos darles nos decían que nos iban a llevar presos. Pero como averiguamos y no existe ninguna ley que prohíba esto, seguimos acá, y cada vez son más los que lo están haciendo"*

¿Y cómo es la relación con los otros trabajadores en el semáforo? Entre los malabaristas de semáforo parecen haber ciertas reglas que tendrían que ver con turnarse si hay más de un artista, intentar respetar siempre al automovilista que se convirtió en público y aceptar que el que quiere ponga dinero en la gorra y el que no quiere no.

Esto último estaría relacionado con el gran esfuerzo que los artistas hacen para diferenciarse de los otros trabajadores de semáforos, como los limpiavidrios o vendedores. En uno de los semáforos donde realicé entrevistas estaban trabajando dos malabaristas turnándose y además también había algunas personas trabajando, limpiando vidrios. Cuando pregunté como era la relación con esos otros trabajadores me contestaron:

---

<sup>20</sup> Me gustaría aclarar que mi investigación ha durado hasta el año 2004 y que las últimas modificaciones a las legislaciones de la ciudad - derogación del Código de Convivencia - no se incluyen en este trabajo. Sería interesante relevar cuán permitido está ahora el trabajo en las plazas.

2: *"Son más barderos los pibes..."*

P: *En que sentido?*

2: *Nosotros hacemos un espectáculo, somos malabaristas, yo hace un año y medio que hago malabares, y es distinto, vos en el semáforo tratás de aplicar todo lo que aprendes que no son tampoco pavadas, son años de estudio. Yo hice animación, después hice teatro, después empecé a hacer malabares.(...) no somos limpiavidrios tampoco, no nos tiramos encima de nadie, no insultamos a nadie y hasta a veces no agarramos monedas".*

Otra apreciación en relación al tema:

4: *Cuando te suben la ventanilla "es lo peor que nos pueden hacer, porque con eso no están reconociendo nada de nuestro esfuerzo. Nosotros laburamos mucho, no son sólo las dos o tres horas que estamos acá sino que después hay que tener el material en condiciones. Cada uno de nosotros tiene una tarea distinta. Yo me encargo de las contrataciones, otro se encarga del material y del vestuario, otro de la publicidad. Y cuando nos levantan la ventanilla nos están poniendo en el mismo lugar que alguien que está pidiendo y no es lo mismo. Detrás de esto hay mucho trabajo, años de formación y compromiso".*

### **3. Análisis de los discursos de los espectadores**

En este apartado analizaremos la opinión de los espectadores basándonos en una encuesta semiestructurada para la cual se utilizaron distintas fotografías tomadas a malabaristas de semáforos en algunas esquinas de la ciudad de Buenos Aires. Considero enriquecedor trabajar desde la fotografía ya que, por un lado, las características del espectáculo no son demasiado adecuadas para realizar una entrevista en el momento del show (los automovilistas están atentos al cambio del semáforo, los peatones están cruzando). Por otro lado, la fotografía no solo permite evocar el instante de la acción plasmado en forma concreta y sintética, sino que además nos posibilita, a nosotros como investigadores, comenzar la encuesta sin tener la obligación de recurrir a la categoría analítica de "*malabarista de semáforo*", sino que utilizamos el registro visual como disparador.

"Hay un viejo lema de los periodistas, muy conocido, que dice que 'una imagen vale más que mil palabras'. Este lugar común expresa no obstante el asombroso poder de síntesis de la fotografía: mientras que las palabras descomponen a las cosas en sus partes, las imágenes nos permiten en cambio percibir todo un cuadro al mismo tiempo, y procesar la información holística y

rápidamente" (Carman, s/f). A partir de las entrevistas realizadas con esta metodología se encontraron coincidencias en las opiniones de los espectadores con las de los propios *malabaristas de semáforos*. Algunos de los espectadores nos comentaron que les parecía muy difícil que se pueda mostrar un show en el tiempo de duración del semáforo, ya que las condiciones en las que se desarrollan los espectáculos son muy precarias.

*C:* "No sé si es un trabajo digno, porque tendrían que estar dadas mejor las condiciones, para que sea digno, porque digno sería si pudieran mostrar su arte y es muy difícil que puedan mostrar su arte en esas condiciones, porque hay mucha discriminación, por ejemplo de la policía, que a veces los echan, y además la gente en los autos se siente acosada"

*Ju:* "...tienen que tener mucha chispa para hacer en medio minuto lo que realmente sienten y poder mostrar su habilidad".

En relación a lo que hemos venido trabajando, algunos de los espectadores mencionaron la forma en que esta alternativa laboral estaría conectada con la profundización de la crisis económica.

*Ju:* "Lo primero que se me ocurre es lo que tiene que hacer el pibe para ganarse unos mangos en una situación del país muy difícil. Creo que es un trabajo que surge en períodos de crisis, los chicos lo hacen para poder sacar unos mangos..."

*G:* "Me parece que es un método inteligente de "pedir dinero" en un momento de crisis. No están pidiendo limosna sino mostrando una habilidad interesante, atractiva y artística. Están haciendo una actividad artística, están trabajando y no mendigando. Además no parece una forma agresiva de pedir dinero porque sino les das no te insisten, el que quiere colabora y el que no quiere no".

Un último aspecto en el que la mayoría de los espectadores entrevistados coincide es en la heterogeneidad presente en este tipo de manifestación:

*Ju:* "No son todos iguales, hay de todo, quienes lo hacen no por arte sino por necesidad. Hay algunos que se producen mucho y otros van así nomás, es una salida laboral (...) No se si es una expresión artística, para el que se produjo, se acomodó el traje, para quienes se toman el trabajo en serio si es arte, pero hay otros que no, van y tiran tres pelotitas y están así nomás, te das cuenta en la producción".

*L:* "... no todos hacen lo mismo. Hay mucha diferencia desde los elementos que utilizan. Yo veo los que trabajan con fuego, los que hacen malabares con clavos, con aros, con pelotitas, los que están super maquillados y con un vestuario y algunos que lo hacen en

*jeans. También hay diferencias en cuanto al nivel, a la calidad artística. Hay algunos que te das cuenta que estudian teatro, porque saben manejar re - bien al público y otros que no”.*

#### **4. Análisis de la imagen creada por los medios del sujeto "malabarista de semáforo": Justificación teórica**

Actualmente, cuando los medios masivos de comunicación no sólo producen “la información” que llega a la mayor parte de la población, sino que también, la hacen aparecer como la única válida, me parece de suma importancia cuestionar y desarticular ese discurso desde la producción antropológica de conocimiento.

El antropólogo intenta, desde lo que se denomina aproximación *emic*, describir el sistema cultural a partir de cómo lo entienden los nativos, y desde la aproximación *etic* analizar ese sistema cultural a partir de la discusión teórica elaborada desde la disciplina antropológica. Coincido con que este debería ser el rol de la antropología, por lo que incorporaré el discurso de los medios como productores de contenidos hegemónicos contraponiéndolo con el discurso de los agentes en juego y reeleborando ambos discursos a partir de categorías científicas.

##### **4.1. Análisis**

En nuestro corpus de información (de aquí en adelante remitirse al apéndice *artículos periodísticos*) conformado por artículos de diarios La Nación y Clarín correspondientes al período 1999-2004 y una publicidad televisiva que se transmitía durante el año 2000, principalmente en Canal 7, se pueden relevar dos maneras distintivas de retratar a los *malabaristas de semáforo*: una que predomina, donde los medios de comunicación los presentan como sujetos peligrosos apostados en las calles de la ciudad, junto a vendedores 'ilegales', gente que pide limosnas, limpiavidrios, marginales, aludiendo a las molestias que éstos provocan a los automovilistas; y la otra, que hace referencia a las cualidades artísticas de estos sujetos, en donde se los retrata como verdaderos artistas, recuperando en cierta forma sus discursos.

Considero importante realizar un análisis minucioso de la publicidad televisiva, ya que en ella se puede apreciar una situación particular, donde, la acción de los diferentes personajes que aparecen, está construida desde esta visión predominante de los medios hacia los malabaristas de semáforo retratados como sujetos peligrosos.

La publicidad comienza con un auto estacionado en un semáforo y luego se enfoca al conductor del auto. Éste está vestido formalmente, con traje y corbata, y tiene unos 50 años aproximadamente. Su presencia denota la figura de un empresario, que está regresando a su hogar, luego de la jornada de trabajo. En la próxima escena, aparecen dos malabaristas enfrente del auto encendiendo sus antorchas para comenzar a realizar su show. Posteriormente, la escena se dirige nuevamente a la figura del empresario en su automóvil, que, muestra con gestos y expresiones no sólo desagrado ante los malabaristas, sino preocupación ante un peligro inminente. En ese momento, el 'empresario' toma su celular y hace una llamada a su secretaria, preguntando sobre la cobertura de su seguro de auto. En la siguiente escena aparece la joven secretaria del 'empresario' en la oficina (aproximadamente de la misma edad que los malabaristas) respondiendo sumisamente a los requerimientos del conductor, contestando que su auto está asegurado. La publicidad finaliza, cuando la imagen se dirige una vez más al conductor, quien ante la respuesta de su secretaria, aparece despreocupado y por último cierra una placa con el nombre de la compañía de seguros.

En esta publicidad televisiva del Automóvil Club Argentino del 2000, el *malabarista de semáforo* es retratado claramente como sujeto peligroso. Este sujeto aparece asociado aquí, a la idea de peligrosidad, ya que el conductor del vehículo, frente a los malabaristas prendiendo sus antorchas con fuego, reacciona llamando a su secretaria con el fin de averiguar si su auto está asegurado. Me parece interesante analizar esta publicidad en profundidad, ya que considero que no sólo está intentando vender un *producto*, la "seguridad", sino que además está enmascarando ciertos mensajes:

- Si usted adquiere este producto, un seguro contra los posibles peligros que acechan en la calle, quizás se sentirá tan seguro como el conductor de este automóvil. En publicidad es frecuente recurrir a valores alejados del producto para publicitarlo. "Nunca se dice que una prenda de vestir sirve para abrigarse, ni que un jabón limpia, sino que se proponen otros valores generalmente muy diferentes y alejados: seducción, originalidad, posición social, alegría" (Daniel Romero 1991: 48). Entonces, además de publicitar seguridad, algo tan deseado por algunos sectores de la sociedad en el tiempo histórico en el que se está viviendo, se está publicitando un producto para cierto tipo de individuos, quienes se identifiquen con el estereotipo propuesto de empresario exitoso que, posee muchísimas pertenencias de valor y desea sentirse seguro. "El mensaje publicitario remite a una misteriosa entidad que se preocupa por el consumidor, lo trata de persona a persona y le informa acerca de sus deseos y necesidades, y cómo satisfacerlos" (op. cit.).
- La edición y el guión de esta publicidad construyen, además del estereotipo de empresario exitoso, dos maneras contrapuestas de encarar el trabajo en los jóvenes, el de los jóvenes malabaristas y el de la joven secretaria. Hay aquí otro mensaje asociado en relación a la elección laboral: el trabajo informal y marginal frente al formal. Al utilizar al malabarista como sujeto peligroso frente al que hay que asegurarse, lo que se está reconociendo como trabajo digno y recomendable es el de la secretaria que se limita a contestar "*Sí, señor*" a su jefe.
- Los posibles "peligros" a los que el automovilista se puede enfrentar son de los más variados. En la publicidad se utilizan malabaristas, aunque nada impide pensar en que, frente a otros sujetos peligrosos que se acerquen a su propiedad, el seguro responderá. Como argumenta Barthes "... toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una "cadena flotante" de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros" (Roland Barthes, 1970:11).

- El malabarista al acercarse a un automóvil está transgrediendo un supuesto cultural que indica que el espacio del automóvil en tanto propiedad privada, no debe ser desafiado. En una sociedad que tiene a la propiedad privada como valor por antonomasia, la *apropiación* que el malabarista hace del espacio público, acercándose *peligrosamente* al automovilista, puede ser vivenciado por éste como una experiencia invasiva. Consideramos que esta imagen que muestra la publicidad del malabarista se equipara a la imagen de otros trabajadores que comparten el mismo espacio público, el semáforo, como son los vendedores, limpiavidrios, etc., ya que tanto unos como otros son representados actuando contra la propiedad privada.

Ahora bien, estas mismas ideas se perciben en gran parte de los artículos del corpus, en donde también se asocia a los malabaristas con otros trabajadores de la calle "*rumanos que piden en las calles*", o "*trabajadores de ocasión*" (18/ 2/ 01 - Clarín ). Además éstos artículos seleccionan las opiniones de los conductores molestos por la actividad de estos sujetos que no les permitiría transitar por la ciudad libremente, presentando las dificultades que traen aparejadas estas actividades y así las postulan como el "*calvario*" que deben vivir día a día los conductores acosados por la gran cantidad de individuos que acecha las calles, "*en definitiva, coincidió con otros tantos lectores que insisten en que 'transitar por la ciudad se convirtió en un verdadero calvario generado entre los cuidacoches, malabaristas, limpiavidrios y volanteros que han hecho un arte de la molestia, dificultando aún más el endemoniado tránsito en los cruces críticos'*" (15/ 8/ 02 - La Nación).

En "*La Buenos Aires que hoy ven los extranjeros*" (10/ 03/ 02 - La Nación) asociado con la idea de peligrosidad se destaca la 'mala imagen' que ofrece para el turismo la presencia de estos sujetos en la calle. "*Mientras el vehículo se desplazaba por la avenida 9 de Julio y la guía (de turismo) hablaba de 'the big monument of Buenos Aires', señalando el Obelisco, los europeos veían cómo en cada esquina se acercaban los que pedían una moneda, los vendedores ambulantes, los limpiavidrios o los malabaristas*".

En *"Ocupación indebida de los espacios públicos"* no sólo se equipara a los malabaristas con los otros trabajadores de semáforo como grupo homogéneo producto de la crisis: *"Desde cartoneros que recorren la ciudad buscando en la basura elementos reciclables hasta jóvenes que limpian los parabrisas de los autos o hacen malabares en las esquinas, un verdadero ejército de hombres y mujeres intenta procurarse algún ingreso"*; sino que se les exige a las autoridades que realicen acciones que restrinjan o impidan la actividad de estos sujetos que estarían perjudicando los derechos de otras personas *"En un momento social tan complejo, es imprescindible que las autoridades arbitren los mecanismos para organizar adecuadamente el uso del espacio público, respetando los derechos de todos. Porque debe armonizarse el derecho de unos a sobrevivir dignamente con el de otros a no verse injustamente perjudicados por actividades ilegales"* (17/ 11/ 00 - Clarín).

Otros artículos colocan también, al *malabarista de semáforo* dentro de la categoría "sujeto marginal y peligroso", aunque otorgándole ciertas ventajas, como en *"Cotidianas formas del acoso a los porteños"* (4/ 7/ 99 - La Nación) que muestra en un recorrido por las calles de Palermo, la cantidad de 'ilegales' que realizan este acoso, presentando a las actuaciones de los malabaristas como *"el momento más distendido de la ola de acoso hacia los conductores"*. O en *"No bajemos los brazos"* (17/ 7/ 02 - La Nación) donde se les reconoce la gran habilidad que poseen: *"Nuestras calles se han constituido en un espejo de la realidad que vivimos: niveles de inseguridad nunca antes vistos, con sus esquinas donde se vende y se compra de todo; los malabaristas que en un complejo y precioso manejo del tiempo de los semáforos hacen sus actos de acrobacia ante un público que los mira indiferente, la mayor parte de las veces; mendigos de lánguidos ojos que histriónicamente pronuncian la palabra que provocará una limosna o los que sin pudor revuelven la basura en busca de cosas u objetos ya desechados, para seguir subsistiendo"*.

La otra visión, que solamente está presente en dos artículos (uno en La Nación y otro en Clarín) presenta al *malabarista de semáforo*, no como sujeto peligroso frente a la propiedad, molestando y trasvasando el derecho de otros, sino definiendo su actividad como un trabajo digno

que conlleva la ganancia de un sueldo que muchos envidiarían. Aquí estos sujetos son retratados como "**verdaderos artistas**", los artículos son sólo dedicados a éstos, ponen el acento en los años de formación que hay detrás de cada uno de ellos y en la diferencia entre éstos y los limpiavidrios o los vendedores.

En "*Un show a la luz del semáforo*" (19/ 11/ 99 - La Nación) se plantea que "*algunas esquinas de la ciudad se convirtieron en circos fugaces*". Se registra el "*sueldo que no pocos envidiarían*" que suma "*un promedio de 20 pesos por hora*" en "*unas tres o cuatro horas de lunes a viernes*". Este artículo trata exclusivamente el trabajo de los *malabaristas de semáforos*, mostrando los años de formación que hay detrás de estos actores, recuperando sus discursos en fragmentos de entrevistas, diferenciándolos de otros trabajadores que ocupan los semáforos.

En el artículo de doble página del diario Clarín de Agosto del 2002, titulado: "*El arte callejero a la luz del semáforo*", aparece un mapa de la ciudad de Buenos Aires. Allí se indican las esquinas donde se pueden encontrar a estos artistas, con un recuadro titulado: "*Claves secretas*", en donde se transcriben una especie de consejos útiles para realizar estas actividades. Aparecen frases como: "*los malabaristas no la pasan tan mal*", refiriéndose al sueldo que logran que rondaría, según los artículos en unos \$400 mensuales, "*cifra envidiable*". También aparece la noción de considerar esta actividad como "un trabajo digno" tanto desde los propios actores como desde el diario, y como este "trabajo" vendría a tomar el lugar de respuesta creativa frente a la crisis, "*estrategia de supervivencia*".

Ambos artículos presentan características similares promocionando, en cierta manera, una 'interesante' estrategia laboral frente a la crisis y aparentemente retoman la voz de los malabaristas. Considero que, si bien en estos artículos se plantea de manera más adecuada lo que significa el trabajo de los malabaristas en el semáforo, dando a conocer ciertas características de este trabajo, como por ejemplo el tiempo de formación que se necesita para elaborar un show o el ingreso que perciben, lo que ponen de relieve es parte del discurso de éstos sujetos. Hablo de "*parte del discurso*" ya que lo que aparece aquí son sólo las "bondades" del trabajo de los *malabaristas de*

*semáforo*. Se retrata a este tipo de opción laboral como la panacea, ninguno de los trabajadores parece estar disconforme con esta "opción creativa".

Resulta interesante que en todas las entrevistas que hemos realizado, los malabaristas entrevistados han hablado por un lado de que optaban por el trabajo en el semáforo porque "*estaba bueno*", porque era "*independiente*", porque "*podías entrenar al mismo tiempo que estabas ganando dinero*", pero por otro lado, coincidiendo con la opinión de la mayoría de los espectadores, planteaban que era muy escaso lo que se podía transmitir en el semáforo en relación a lo artístico, que preferían otro tipo de trabajo, en plazas, haciendo espectáculos y demás, pero que debido a la falta de oportunidades laborales y de dinero, ésta era una forma digna de ganarlo.

Además, consideramos que presentar a los *malabaristas de semáforos* de la manera en que lo hacen estos últimos artículos, responde a una necesidad de tener a uno de los sectores más afectados por la crisis económica, los jóvenes, ocupados en una actividad informal, en una alternativa laboral viable dentro del mercado laboral.

Presentar el trabajo de los malabaristas de semáforo como un trabajo con un "*sueldo que no pocos envidiarían*", si bien reconoce que el trabajo de los malabaristas puede pensarse como un trabajo digno, también implica desconocer las características negativas que posee este tipo de trabajo en relación a los riesgos físicos que éste conlleva y a las complicaciones que surgen para obtener un ingreso que les permita subsistir.

En el contexto de una economía neoliberal en donde el Estado es reducido a su mínima expresión, se pondera, de alguna forma, este tipo de trabajo en el cual el trabajador no sólo no cuenta con beneficios sociales, ni posee ningún tipo de seguro siendo un trabajo con un alto riesgo, sino que es el malabarista quien debe perfeccionarse y trabajar cada vez más horas para poder lograr un ingreso que le permita subsistir, sin tener la certeza de que lo pueda obtener.

Ahora bien, en los últimos años, en ambos diarios vuelve a predominar la presentación del *malabarista de semáforo* desde su situación de marginalidad y coinciden en retratarlo ya no como

artista sino como marginal al que hay que "dar limosna", o "buscavida" al igual que los cartoneros y limpiavidrios.

Así, en un artículo titulado *"La difícil elección cotidiana de dar o no dar limosna"* (18/11/03 - Clarín), aparecen frases como *"Están los que abren puertas de taxis, los malabaristas, los que tocan el acordeón, los que venden caramelos y los que simplemente estiran la mano para pedir. Cambian las modalidades pero el objetivo es el mismo: subsistir"*. En *"Sobre cartoneros y marginalidad urbana"* (18/7/04 - La Nación) se plantea *"el avance de los procesos de marginalización se expresa en el paisaje metropolitano contemporáneo. Limpiadores de vidrios, "cirujas", malabaristas de semáforo, cantores improvisados de tren y las mil caras de la mendicidad se suman a las tradicionales actividades informales - como la venta callejera o el servicio doméstico - constituyendo un repertorio de "refugios" para la sobrevivencia cada vez más complejo y degradado"*.

En el 2004 comienzan a aparecer artículos en los que se comentan ciertas ordenanzas municipales prohibitivas que incluyen a limpiavidrios y malabaristas.

Es el ejemplo *"En Villa Carlos Paz prohíben a los limpiavidrios callejeros"* (18/8/04 - Clarín), en donde se presenta la polémica decisión, reconocida por el mismo diario, tomada por el intendente de Villa Carlos Paz, Carlos Felpetto, de la Unión Cívica Radical, que expone su punto de vista, planteando que a la gente no le gustan los limpiavidrios en la ciudad, y que debido a su calidad de villa turística se requiere una *"mejor presencia social, política"*. Eso incluiría contemplar que, en donde se venden servicios y turismo habría que tener en cuenta dos cosas: *"una, que a la gente no le gusta; dos, una cuestión de estética"*. Y por último plantea: *"A los limpiavidrios les podemos garantizar un trabajo con una pala o un pico. Además, los malabaristas que hay acá están con cuatro pelotitas y se les caen tres, no son malabaristas"*..

En: *"Novedosa forma para sacarlos de las calles"*(18/8/04 - Clarín) se promociona la novedosa iniciativa mendocina: *" Ahora, 250 limpiavidrios y malabaristas de entre 14 y 30 años, quienes diariamente se abalanzan sobre los automóviles en las esquinas de la capital, comenzarán*

*a trabajar en carnicerías, panaderías, talleres mecánicos, estaciones de servicio y empresas de limpieza. Cobrarán entre 350 y 400 pesos, según dijo a Clarín el secretario de Gobierno de la Municipalidad, Osvaldo Oyhenart".*

Frente a estos dos artículos del 2004 hay que hacer algunas salvedades. En primer lugar provienen de otras ciudades que no son el eje de nuestra investigación, aunque sin embargo, afectan a la construcción de la categoría de *"malabaristas de semáforo"*. En segundo lugar, se percibe un total desconocimiento por parte de las autoridades sobre lo que implica el trabajo de los malabaristas de semáforo y los beneficios que podrían obtener si alentaran esta actividad promocionándola turísticamente.

Considero que, aunque exista heterogeneidad dentro de los *malabaristas de semáforos*, es poco adecuado decir que las personas que hacen malabares en los semáforos de las provincias de Córdoba o en Mendoza *"no sean malabaristas"*.

Una política cultural comprometida, en lugar de sacarlos de las calles intentaría brindarles formación, para luego sí, promocionar el Arte callejero, llenando las calles, peatonales y plazas de buenos artistas que podrían ampliar la oferta turística. Lo mismo sucede en la ciudad de Buenos Aires, donde los lugares de trabajo callejero son escasos (esas plazas emblemáticas que señalamos en el Capítulo 2), donde si hubiera más permisos y planes culturales comprometidos con este tipo de Arte, quizás los artistas que trabajan en los semáforos tendrían otras opciones laborales que les permitirían cierta capacidad de elección.

##### ***5. Conflictos al interior del campo circense***

Como cierre quisiera introducir la visión de otro sector del campo circense, quizás el más profesionalizado, que no elige trabajar en semáforos y prefiere hacerlo en las plazas o en boliches y promociones. Critican lo mismo que planteaban los *malabaristas de semáforo* con respecto a cuánto de artístico le queda a este tipo de opción. Y también plantean la diferencia entre hacer malabares en los semáforos y el arte en la plaza. Un comentario que recibí al respecto:

*"No alcanza para laburar hacer malabares con 3 pelotitas, necesitás un vestuario, necesitás manejar un montón de cosas con el público, necesitás resolver qué hacer cuando se te caen, saber trabajar con una música, saber maquillarte, es mucho más complejo que solo tirar 3 pelotitas. Pero la gente que hace 3 pelotitas, por ahí ya se anima a laburar y sale y labura. O salen y hacen semáforos ...".*

Para trabajar en un semáforo el artista no necesita tanta preparación como para hacer un espectáculo callejero. Con sólo saber la disciplina circense específica alcanza, pero no es necesario manejar al público, saber maquillarse, combinar el número con una música, darle una estructura al espectáculo. Es por eso que, aunque haya jóvenes que están muy formados y alternan entre los distintos espacios de inserción laboral (plazas, contrataciones, semáforos), muchos de los jóvenes que encontramos en los semáforos (y sobre todo en los últimos dos años) son los *recién llegados* al campo (Bourdieu 1990), los que aprendieron malabares en el Centro Cultural de su barrio pero no aprendieron a improvisar, a ponerle comicidad a la disciplina, y todo lo necesario para que esa disciplina funcione dentro de un espectáculo callejero.

Algunos de los sectores más profesionalizados dentro del campo opinan que realizar un show en el semáforo, muchas veces no conlleva un hecho artístico.

*"...no me gusta cuando laburan en el semáforo porque lo veo como un simple negocio, pero bueno cada uno es dueño, yo cuando tuve alguna oportunidad hice algún negocio también, pero no lo mezclaba con ésto. Por ahí está mal, no sé, pero lo veo mucho más artístico que lo poco que veo de artístico en un semáforo, que lo veo más como un negocio que como un hecho artístico".*

También plantean que, al proliferar los shows en los semáforos, se genera cierta cotidianeidad en la actividad. El encontrar malabaristas en cada esquina hace que el circo, que históricamente se caracterizó por su exotismo, se convierta en algo cotidiano y normal.

*" Cuando uno para en un semáforo y hay un malabarista, por ahí la primera vez, o la segunda, (se asombra) ya después 'Uy, está éste otra vez' y pierde esa magia, esa magia que el público tiene frente a un artista. (...) Cuando uno ve un artista de circo quiere éso, quiere asombrarse, que le mueva un pulmón y le quede uno de un lado y otro del otro, quiere encontrarse con la boca abierta y encontrarse aplaudiendo sin darse cuenta que tiene la boca abierta. No creo que eso suceda en un semáforo pero porque se necesitan más cosas, se necesita una contención, un clima, que no haya un bocinazo que te saque".*

Esa cotidianeidad y esa reducción de la cualidad artística en las *performances* del malabarista de semáforo, que además se cruza con la crisis, cosa que todos los espectadores encuestados comentaron, es lo que preocupa muchas veces a algunos sectores del campo circense.

Como mencionábamos antes, los mismos *malabaristas de semáforos*, o bien poseen esta opinión contradictoria entre lo poco que le queda de hecho artístico y la dignidad del trabajo, pero no tienen la posibilidad económica de elegir no trabajar en semáforos, o bien en sus discursos aparece el conflicto latente que existe ante la necesidad de unir el arte y el dinero. Se pone de manifiesto aquí, la disputa que se da al interior del campo, en el intento de definir que es lo válido como hecho artístico y hasta dónde se lo puede mezclar con lo económico. Pero también se pone de manifiesto cuán interrelacionado se haya el campo cultural y el económico.

## Capítulo 4

### Trabajar para otros



*Mariana y Valentina*

*Circo Xiclo*

*"Cuando uno está laburando para alguien que lo contrata tiene que ser remunerado, porque detrás de eso hay años de trabajo, hay ideas, es mucho esfuerzo y tiempo y tiene que ser remunerado" Alba, Circo Chico.*

Como mencionamos en los capítulos anteriores, los nuevos artistas circenses poseen diversas estrategias laborales que van desde la total autogestión en el trabajo callejero hasta la contratación por parte de particulares o empresas. Entonces, dentro de este campo artístico - laboral se encuentran diferenciados ámbitos de trabajo que conllevan distintas valoraciones. Por un lado estaría el trabajo callejero en plazas o parques donde no se cobra entrada y se pasa la gorra, con una duración de más de 40 minutos que en general incluye la convocatoria del público, distintos números de destrezas circenses acompañados por música (en vivo o grabada), vestuarios y distintos artistas en escena; luego el trabajo callejero en semáforos que implica modificaciones en relación al anterior, que genera tensiones y conflictos entre los que eligen esta opción y los que no; y por otro lado bastante alejado, el trabajo en promociones, eventos, en boliches y discotecas y demás espacios donde los artistas son contratados y reciben una determinada remuneración por sus actuaciones.

En este capítulo me voy a referir a las particularidades que implica el trabajo en contrataciones, para artistas que definen sus prácticas en base a discursos en los que se valora la autonomía y la independencia. Analizaré los conflictos que se generan en tiempos de crisis a la hora de luchar por una remuneración justa en un ámbito nuevo y poco reglado. También trataré el "renovado interés" que suscitan estas prácticas en la actualidad, lo que abre el juego de una mayor opción de espacios de inserción artístico - laboral. Profundizaré en las contradicciones que se plantean entre la supuesta revalorización de este tipo de prácticas artísticas y la desvalorización de las que continúan siendo objeto.

**1. ¿Cuáles son los espacios de trabajo remunerado de los nuevos artistas circenses? Entre modas, emergencias y revalorizaciones.**

Durante los 5 años de mi investigación e inserción en el campo artístico circense a partir de entrevistas, charlas informales y sobre todo mediante la observación participante que posibilitó *estar allí*, he podido registrar, entre otras cosas, una gran proliferación de ámbitos de inserción laboral para estos artistas acompañada de una alta profesionalización, brindando una cada vez mayor visibilidad de esta opción artístico - laboral en la sociedad en general.

Podríamos pensar en modas, o en *emergencia* de prácticas culturales dentro de la dinámica de lo residual, emergente, dominante (Williams 1977). Podríamos plantear que en la coyuntura histórica actual, las prácticas circenses, que en algún momento habrían pasado a formar parte del complejo de lo residual (elemento del pasado que tiene alguna vigencia y se halla en actividad dentro del proceso cultural presente), o hasta en algunas voces como parte de la cultura popular "desaparecida", o en términos de Williams, "arcaica" (elementos propiamente del pasado a ser observados y examinados), pasan a ser recuperadas por los nuevos artistas circenses para convertirse en elemento cultural *emergente*. Así, ese pasado "residual" se convierte en un bagaje cultural al que nuevos sujetos recurren generando "nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (op. cit.: 144) transformándolo, resignificándolo, poniéndolo nuevamente en escena. O como propone Richard Bauman "los procesos ligados de descontextualizar y recontextualizar discurso - de extraer discursos ya hechos de un contexto e incorporarlos a otro - son ubicuos en la vida social, son mecanismos esenciales de la continuidad social y cultural" (Bauman 1996 : 301. Mi traducción).

Si bien, en el planteo de Williams se destaca la agencia de los sujetos frente a la cultura dominante, también está presente la forma en que esta cultura, en algunos casos, intenta incorporar en ciertas coyunturas históricas, lo que estuvo al margen, lo "contracultural", lo "under" -que se puede promocionar desde la cultura hegemónica por intereses muy variados-. Como plantea el autor, lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo.

Siempre existen contrahegemonías o hegemonías alternativas que en la medida en que se vuelven significativas, pasan a ser controladas, transformadas y hasta incluso incorporadas. Baste recordar tiras televisivas como "Frecuencia 04", "El Deseo", por nombrar algunas, en donde se recurrió a la caracterización de personajes centrales como nuevos artistas circenses<sup>21</sup>.

Entonces ese Arte en muchos casos menospreciado desde la cultura hegemónica, esas prácticas artísticas que nunca fueron consideradas a la altura de las bellas artes, de las verdaderas artes desde una concepción hegemónica burguesa, empiezan desde ciertos espacios de poder, a ser "revalorizadas". Sin embargo, en estas 'revalorizaciones' que se hacen desde la cultura hegemónica se retoman sólo algunos aspectos superficiales del artista circense y en estos casos, por ejemplo en las tiras televisivas mencionadas, se retrata a los artistas circenses desde su carácter de exotismo, pero se los vacía de contenido en cuanto a sus procesos identitarios relacionados con un discurso transgresor frente al orden imperante.

Podríamos mencionar que, esta visibilidad, y este renovado y creciente interés por las Artes circenses se relaciona con la apertura de nuevos espacios de inserción laboral para estos artistas, que hasta hace unos años eran ámbitos exclusivos de la 'alta cultura' en los que el circo no tenía cabida. Los artistas circenses son contratados en Operas u Obras presentadas en teatros de renombre como el Teatro Colón; en Circos de carpa; en inauguraciones de obras arquitectónicas de alta jerarquía; en aperturas o promociones en exposiciones, supermercados o eventos gubernamentales; en televisión (publicidades o programas); en cine; en boliches, restaurantes, casamientos, fiestas de cumpleaños (no solo de niños sino también de adultos).

Dentro de toda esta gama de posibilidades existen diferencias en cuanto al grado de profesionalización requerido, por lo cual, al describir las características de algunos de los tipos de contrataciones, se brindarán herramientas para entender esta diversidad. En este capítulo se analizarán todas estas opciones que tienen la particularidad de alejarse de la autogestión que

---

<sup>21</sup> No me detendré en criticar este tipo de transposiciones, aunque se podría escribir una Tesis sobre ello, sobre la falta de conocimiento de las realidades de estos artistas, sobre la frivolidad con la que fueron encarados los personajes, sobre la no incorporación de nuevos artistas circenses en estas propuestas, y demás.

implica el Arte callejero para comprender las estrategias que establecen los artistas cuando se relacionan, según el tipo de trabajo, con sus potenciales 'empleadores'.

### *1.1. ¿Cuáles son las características de estos tipos de trabajos?*

La gran diversidad implica características muy dispares. Trabajar en una obra de teatro de las "de renombre", a los que acceden sólo unos pocos, es muy diferente a promocionar un producto en zancos durante horas en un supermercado, por muy poco dinero.

Es importante mencionar que, sólo en excepcionales ocasiones, se contratan a grupos o troupes que tienen sus espectáculos armados (sería el caso de grupos muy profesionalizados y de eventos muy importantes, el casamiento de alguna persona de mucho dinero a la que le gusta el circo), y lo habitual es que los artistas sean contratados individualmente para la muestra de pequeños números con varias salidas<sup>22</sup> en una noche. O que participen en una promoción de algún producto que implica muchas horas de trabajo en general mal remuneradas.

## *2. Tensiones y conflictos generados al trabajar para otros en tiempos de crisis*

Para analizar esta problemática incorporaremos algunos aspectos que se trataron en la 6ª Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, en donde aparecieron temas relacionados con la ética de trabajo, la dignidad, los ideales, el compromiso artístico y el respeto por la profesión y los compañeros de trabajo.

En este espacio se produjo una discusión interesante en relación a las contrataciones a partir de que uno de los participantes de la charla comentó que le habían ofrecido una promoción para malabarear en el supermercado 'Carrefour' por \$5 la hora, trabajo que debería pagarse 6 veces más, que si bien muchos lo habían rechazado, según dijo el artista, alguien lo aceptó.

---

<sup>22</sup> Demostración de un número circense de no más de cinco minutos de duración que se repite, quizás con variantes, en la misma actuación.

Esta discusión permite visualizar la inexistencia de una tarifa consensuada sobre el cobro que se debe exigir al aceptar este tipo de contrataciones, así como la falta de una reglamentación establecida en cuanto a la suma de dinero que se debe percibir según el tipo de contratación. Así, en la charla se debatió acerca de cuánto había que cobrar y cómo se debía realizar un trabajo digno. Pensando esta problemática en términos de Bourdieu y de su teoría de los campos, "en un campo, y esto es una ley general para todos los campos, los que poseen la posición dominante, los que tienen más capital específico, se oponen en numerosos aspectos a los recién llegados" (Bourdieu 1990:216).

En la charla se puso de manifiesto el conflicto que generan los *recién llegados* cuando, en plena crisis económica, los demandantes de trabajo ofrecen cada vez menos dinero, cifras que no son aceptadas por los más profesionalizados, pero que sí son aceptadas por los nuevos.

*1: "El problema es que hay alguno que hace el trabajo por \$5 sin vestuario, mal armado. Siempre hay alguno que recién empieza y bienvenido sea, pero hay que agarrarlo y decirle que no lo haga por \$5, que lo haga por \$30 con un vestuario, con maquillaje y que lo haga digno. Con una ética de trabajo, con una profesionalidad y que cobre".*

*6: "Lo que pasa es que el que va y hace cualquier cosa, no te cagó ese trabajo solamente, te cagó 10 laburos. Porque (...) fue y quemó a uno del público, hizo un desastre, entonces al tipo que contrató cuando le ofreces un show de malabares te dice que no porque tuvo esa experiencia. Prefiere al pato Donald".*

Los *recién llegados*, al aceptar trabajos por poco dinero y al hacerlo sin un compromiso estético y artístico no estarían respetando la profesión, estarían valorando más la posibilidad de ganar dinero y no el compromiso artístico. La búsqueda estética, la libertad creadora, el compromiso, la ideología y la ética no se verían reflejados en aceptar una promoción de 'Carrefour' por \$5 la hora.

Siguiendo algunas propuestas teóricas, entre los trabajadores culturales se podrían identificar diversas lógicas como la del "amor al arte", que tendría relación con considerar la cultura como un fin en sí mismo, con objetivos de realización personal como el prestigio o las remuneraciones simbólicas; la "lógica de la rentabilidad", donde la cultura vendría a ocupar el lugar de negocio,

con objetivos de ganancia; la "lógica de la supervivencia" que tendría que ver con considerar la cultura como un medio de vida; y la "lógica político- ideológica", que entraría en relación con el acto de tomar la cultura como un instrumento de difusión de ideas y valores. Aunque se destaca que estas distintas lógicas no existen en forma pura, sino entremezcladas (Stolovich 1997: 62).

Entonces, al aceptar los términos de explotación que propone pagar \$5 la hora de malabares estaría primando la lógica de rentabilidad o de subsistencia, sobre la artística, y esto, como se ve, genera conflicto. En el discurso de los agentes más profesionalizados aceptar estas condiciones de trabajo atentaría contra la profesión y no se estaría respetando al Arte. Sin embargo, este discurso es difícil de sostener en momentos de crisis económica con altas tasas de desempleo en donde son los 'empleadores' quienes, de alguna manera, deciden cuánto dinero destinan a estos espectáculos.

En la misma charla durante la 6° Convención, a lo largo del debate se fueron generando ciertos tipos de acuerdos, reconociendo que hay momentos en los que el artista se ve forzado a aceptar trabajos mal pagos, pero se intentó encauzar una propuesta de compromiso ético con la profesión con frases como:

*Alba: "Siempre hay dos partes, el que es profesional mantenerse de esa manera, aunque tenga que alguna vez aceptar un trabajo mal pago para comer y el que no es profesional todavía, tratar siempre de aspirar a más, conseguirse un vestuario, formarse más, hacerlo apuntando a profesionalizarse".*

*Tomate: "Cuando el tipo te llama vos le ofrecés lo que tenés (...) con profesionalismo, con experiencia de laburo que se pueda comprobar, con elementos, seguro, puntualidad (...) y hay que preguntar, que cantidad de personas hay en el evento, que otras actividades va a haber, como consiguió tu teléfono. No es lo mismo que te llame la madrina de un nenito de la villa que quiere un payasito para el cumple que Carrefour Vélez Sarsfield. Hay que saber quién te está llamando, qué tipo de servicio está demandando y eso tiene que estar reflejado en el pago. El negocio necesita de ambas partes, el que demanda y el que oferta, y si vos estás ofertando algo bueno es más factible que puedas defender la tarifa".*

Se plantearon aspectos relacionados con la actividad. Esto implica aclararle al demandante de trabajo que se está trabajando con el cuerpo y que, por ejemplo, no se puede hacer malabares durante 8 horas seguidas porque se corren serios riesgos de lesionarse o que hay que tener en

cuenta que se deben respetar los descansos de 20 minutos por cada 40 de espectáculo. *"No se pueden estar 2 horas colgados del trapecio porque después uno se cae"* Alba.

Todos estos problemas a los que se enfrentan los artistas a la hora de trabajar para otros, de negociar tarifas, de plantear una forma profesional de trabajo se relacionan con la emergencia de estas artes en el imaginario social y la consecuente proliferación de demandantes de este tipo de artes. Y también con la falta de reglas claras dentro del campo, y con la inexistencia de algún tipo de agrupación o gremio que posibilite establecer códigos y éticas de trabajo.

Aunque la Convención en ciertas ocasiones funcione como un ámbito de discusión, de concientización, recordemos que sólo son 5 días de reunión en el año, pero luego no se mantiene una organización que pueda sostener estos acuerdos establecidos en la misma.

Pensar en un gremio que se encargue de estos temas se hace complejo dada la heterogeneidad de artistas, los celos ante diversas posturas, la individualidad del trabajo. Cada artista ha aprendido a arreglárselas sólo, a no depender de permisos, subsidios, reglas, y sería bastante complejo, aunque interesante y hasta quizás necesario, pensar en una agrupación que proponga, negocie y sostenga ciertas reglas.

### ***3. Trabajo cultural: Entre el arte y el dinero, entre la economía y la cultura.***

Acompañando a los conflictos que hemos estado analizando, se unen otros, que estarían más relacionados con la compleja tarea de identificarse tanto como artistas comprometidos con el Arte, como trabajadores que mediante su Arte deben ganar dinero.

Existen muchos espacios en los que el Arte se cruza con el dinero, por ejemplo, en industrias culturales que son consideradas por los mismos artistas y por la sociedad como espacios laborales en los que está aceptada la ganancia de dinero. Sin embargo, en prácticamente todos los espacios se cruza ese supuesto tan arraigado en nuestra sociedad de separar al Arte del dinero.

Como propone Du Gay, todavía existe "una tradición de pensamiento que sostiene que la cultura (...) es un espacio de existencia autónomo dedicado a la búsqueda de valores particulares -

'arte', 'belleza', 'autenticidad' y 'verdad' - que son la antítesis de esos valores asumidos en el banal mundo de la economía - la búsqueda racional de ganancia, el ilimitado instrumentalismo y demás. (...) Los más 'altos' valores de la cultura se degenerarían si entran en contacto con los brutales valores de la economía" (Du Gay 1997:1. Mi traducción). Dedicarse al Arte, cual bohemio de principios del siglo pasado, correspondería a una elección relacionada con el gusto, el placer y el ocio, algo que entraría en contradicción con el trabajo, la ganancia de dinero, el negocio.

Entonces cuando pensamos en estos nuevos artistas circenses, que generalmente poseen un discurso en el cual presentan el Arte como una forma transgresora, contestataria de vida y de acción sociopolítica, el estar inmersos en el mundo económico, aunque se identifiquen como trabajadores, sigue trayendo conflictos.

Existe dentro del campo toda esta cuestión de tildar a otros de "venderse", de "transar" y muchas reflexiones en donde se trata de justificar el hecho de ganar dinero. De todas maneras, la mayor parte de los artistas se consideran trabajadores que mediante su Arte deben intentar vivir.

*"Hay gente que piensa ... vos sos artista o sos un comerciante. No, comerciante es otra cosa, pero yo vivo de ésto y claro que voy a buscar el dinero. Y si para que me vaya mejor tengo que poner una página Web, la pongo. Pero me doy cuenta que no es sólo por el dinero, sino que también es para que me conozca mucha más gente, para poder relacionarme, para poder viajar, pero necesito la compu y para eso necesito dinero". Chacovachi.*

Los artistas invierten dinero tanto en formarse como en promocionarse. Muchos de ellos poseen páginas Web, tarjetas de publicidad, books de fotos o carpetas de presentación.

Considero que, aunque haya una notoria profesionalización en el campo y un creciente "interés" por este tipo de actividades artísticas, se continúa notando una desvalorización, marginación y hasta cierta invisibilidad de esta opción artístico - laboral.

Hugo Achugar, propone que a razón de que el trabajo cultural presenta características propias del sector informal, se vuelve "...asimilable a una suerte de marginación del sistema laboral y productivo. Marginación que opera además en el sistema de valores de la sociedad supuestamente productiva y también en el horizonte de expectativas del conjunto de la sociedad

que desecha la posibilidad del trabajo en el sistema cultural y apuesta a los otros tipos de trabajo” (Achugar 1999:318).

Desde el imaginario social es bastante común que resulte extraño que estos artistas 'vivan' de su Arte, y en muchos casos, 'vivan bien': realicen giras a Europa, tengan computadora, se manejen profesionalmente, etc. Ciertos prejuicios hacen que no resulte creíble que una persona que es artista callejero (con una estética y una vestimenta que mezcla estilos de los más diversos - estética que está lejos de ser la valorada o aceptada socialmente - y con un estilo informal de trabajo), tenga un buen nivel de vida y un buen ingreso económico.

En relación a la marginación o desvalorización de este tipo de trabajo existen varios factores que se entrecruzan:

1) Peligrosidad de la calle y los espacios públicos como lugar de actividad.

La mayoría de estos artistas, aunque trabajen en otros espacios, se definen e identifican como artistas callejeros. En un país en donde todavía se sigue desvalorizando al artista, a menos que provenga de las tan sofisticadas bellas artes, ¿que le queda al artista callejero? Sobre todo cuando la calle es visualizada y percibida como ese espacio de "peligrosidad", espacio de reclamos y protestas, repleta de gente que quedó al margen, "potenciales delincuentes", lugar en el que no hay que meterse.

2) Desvalorización de las Artes circenses.

Estos artistas realizan un Arte que está lejos de ser reconocido como verdadero Arte desde la cultura hegemónica. En nuestro país este género artístico tuvo su apogeo cuando el gran Circo Criollo, con los Podestá y el drama gauchesco fue reconocido como la "cuna del teatro nacional". Sin embargo ese reconocimiento fue efímero, ya que fue útil en un momento histórico en donde la conformación de la nacionalidad hacía precisos símbolos nacionales, pero luego pasó a formar parte de ese complejo cultural de lo popular que nada tenía que ver con el Arte legitimado por la cultura hegemónica - que recuperaba las más prestigiosas tradiciones europeas y era digno de ocupar las salas de los teatros nacionales -.

Así el Circo en nuestro país pasó de entretenimiento popular a símbolo nacional y nuevamente a entretenimiento popular desprestigiado desde la cultura dominante. El Circo siguió recorriendo los lugares más recónditos del país, sobreviviendo sin ningún apoyo o reconocimiento estatal. Como cualquier empresa argentina, no se sostuvo económicamente frente a las sucesivas crisis, provocando, en muchos casos, el deterioro de la calidad artística de los espectáculos, hasta que en la década de 1990 reapareció en escena en manos de nuevos artistas circenses. Así, parte del imaginario social, recuerda Circos en los que los payasos provocaban tristeza, con animales mal alimentados, agujeros en las lonas<sup>23</sup>. Esta imagen provocó cierto desprecio por tal expresión cultural. Los nuevos artistas circenses, si bien han resignificado el género, se enfrentan a esta apreciación continuamente.

### 3) Ausencia de políticas públicas.

No existe ningún tipo de legislación que proteja o reconozca el trabajo de los *nuevos artistas circenses*. Dada la marginalización y desvalorización con la que son percibidas desde nuestra sociedad a este tipo de prácticas, resulta lógico que no exista legislación que las reconozca, promueva y revalorice. Concuerdo con Beatriz Seibel cuando propone, después de muchos años de luchar por la revalorización de las Artes circenses, que exista un organismo como Pro - Teatro o Pro - Danza para promocionar al Circo. "Aunque la actividad circense nunca tuvo apoyo, históricamente hablando, nunca tuvo subsidios, siempre fue independiente, se autogestionó y subsistió hasta hoy, no estaría mal pensar en que el Circo deje de estar a la sombra de las otras teatralidades existentes. La ciudad debería tener un centro de arte circense. Museo de Teatro tenemos, de Circo no, y la ciudad debería darse ese espacio. Porque hoy en día hay muchos artistas que trabajan en Buenos Aires, que ganan premios internacionales, entonces su talento y su creatividad merecen ser reconocidos"(Seibel Charla en T.M.G.S.M, 2001).

---

<sup>23</sup> Quisiera aclarar que esto parece no ser lo que sucede en el imaginario de gente que creció en pueblos en los que el Circo era la única oferta cultural a la que se accedía. Quizás allí perdura un recuerdo mágico, casi místico de lo que es el Circo.

Esta demanda de Seibel se ve reflejada en palabras de los propios artistas - sobre todo los más profesionalizados - que son mucho más reconocidos en Europa, donde hacen temporadas todos los veranos, que en nuestro país. En palabras de uno de los artistas:

*E: "Tengo muchas ganas de seguir trabajando y sobre todo en este país, cosa que se está haciendo muy difícil. Cada vez hay menos lugares para trabajar y aunque es lamentable, me es más redituable a mí trabajar en Europa. Tengo más experiencia allá que en mi propio país. ... Es una lástima que la mayoría de los que estamos acá sentados en esta charla, estemos pensando en preparar espectáculos, (que son de una calidad altísima, igual o superior a un nivel europeo, que reciben premios en Europa), para hacerlos allá en Europa porque es más redituable y es una lástima no poder hacerlos acá, porque a mí me gustaría hacerlos acá" (Charla en T.M.G.S.M.).*

*C: "Es más redituable y más reconocido. Porque también la cosa pasa por el reconocimiento y no solamente por el dinero" (Charla en T.M.G.S.M.).*

Muchos artistas circenses realizan sus temporadas en Europa, donde obtienen buenos ingresos y mucho reconocimiento, no sólo a nivel económico sino en lo que respecta a lo artístico. Existen Festivales de Arte callejero en donde los artistas argentinos son invitados a participar y son muy "cotizados" por la calidad artística de sus espectáculos. Pero esos mismos artistas aquí no tienen demasiado espacio de inserción. Exceptuando algunos casos, como la compañía de Gerardo Hochman, que presentó diversos espectáculos en el Centro Cultural San Martín, y que, como aclaramos en la introducción, siguen una propuesta que se cruza más con lo teatral, que está diseñada muchas veces para ser presentada en salas; muy pocos grupos de nuevos artistas circenses acceden a este tipo de salas con sus espectáculos. Tampoco existen demasiadas propuestas que incorporen al Arte de calle en las programaciones culturales, exceptuando a las Murgas que tanto han sido promocionadas en los últimos años, desde que se las declaró Patrimonio de la ciudad.

#### *4. A modo de cierre*

Planteamos a lo largo del capítulo la emergencia de este tipo de prácticas artísticas y su ligazón con la ampliación de espacios de inserción laboral de los nuevos artistas circenses. Intentamos insertarnos en los conflictos que se generan cuando aquellos que se definen e identifican como artistas callejeros se introducen en contrataciones donde se les imponen condiciones en su actividad laboral. Pusimos de manifiesto la inexistencia de algún tipo de gremio o agrupación que postule reglas que posibiliten el control de la oferta y demanda de este tipo de trabajo.

Intentamos también poner en tensión la emergencia y la supuesta revalorización de estas Artes frente a la desvalorización que viven los artistas, que se traducen en la falta de estímulos, de planes culturales, de organismos que valoren y promuevan al Arte circense, finalmente en la falta de espacios de reconocimiento y promoción de esa emergencia.

Como reflexión final quisiera analizar qué significa para los propios agentes identificarse como artistas y como trabajadores. Frente a las condiciones no muy favorables que fuimos analizando, uno podría preguntarse desde una lógica racional utilitaria, por qué las personas eligen la carrera artística. Según la propuesta de Benhamou existen recompensas simbólicas que esta opción conlleva que van más allá de la ganancia de dinero y la remuneración recibida (Benhamou 1997), que se relacionarían con procesos de identificación- diferenciación en grupos de pertenencia. Es verdad también, que "la mayoría de las personas no puede identificarse con su trabajo porque la economía no tiene tanta necesidad de trabajo remunerado como para proporcionar un empleo estable y a jornada completa para todos. Esto obliga a una proporción cada vez mayor de la población a tratar de auto - definirse mediante unas actividades no remuneradas fuera de la esfera económica. Junto a la imposibilidad fáctica de identificarse con un puesto de trabajo, surge la renuncia cada vez mayor a identificarse con una tarea que no favorezca el desarrollo de la propia personalidad y de la propia autonomía"(Gorz 1992:34).

Ahora bien, el trabajo cultural al que nos referimos posee características bien distintas del trabajo asalariado tradicional. En primer lugar, los nuevos artistas circenses producen espectáculos a partir de destrezas físicas que conllevan años de formación, en los que transmiten mensajes, ideas y valores, con los que se identifican, desarrollando sus habilidades creativas y manifestando sus posicionamientos ideológicos. Es así como este tipo de trabajo posibilitaría mantener un estilo de vida particular relacionado con la propia profesión, construir identidad a partir de la identificación con lo producido, con las ideas y valores transmitidos.

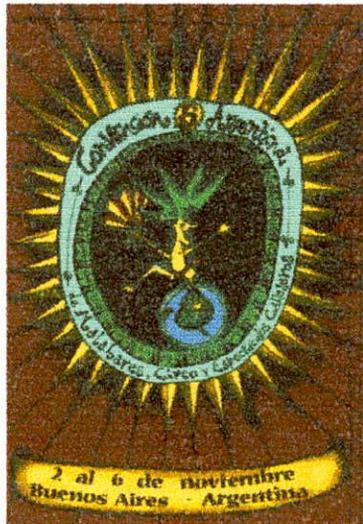
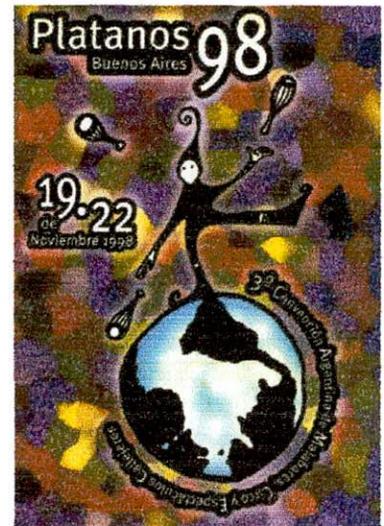
Estos comportamientos de identidad - diferenciación que se dan al interior de un campo que se centra y se debate entre lo artístico y lo laboral, brindaría la posibilidad de generar grupos de pertenencia con una identidad compartida.

Estamos hablando de identidad no como características esenciales de un grupo, no como algo dado, estático, ahistórico, sino como un proceso en constante construcción, en donde los sujetos activos generan *comportamientos* específicos que, en un momento histórico particular, los diferencian de los comportamientos de otros grupos y a su vez los identifican como tal.

Como hemos visto a lo largo de estos capítulos, existen diversos espacios de *identificación*, como término procesual y activo (Brubaker - Cooper 2001), que se relacionan con los diversos contextos de inserción laboral, y aunque esos distintos espacios generen conflictos, eso no quita que exista una identificación general entre los que se dedican a esta "profesión". Este proceso de identificación se construye, entonces, retomando y resignificando un Arte que en algún momento se creyó desaparecido, convirtiéndolo en un trabajo que implica un estilo de vida diferencial y permite ligar el goce artístico con la ganancia de dinero.

## Capítulo 5

### El caso de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros: Performance cultural, Tradicionalización e Identidad



Centraré el siguiente capítulo en el análisis de algunos de los aspectos relevantes de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros conceptualizándola como *performance o actuación cultural*. La Convención es un encuentro de 4 o 5 días de duración al que asisten entre 500 y 800 nuevos artistas circenses, tanto de Buenos Aires como de otras provincias y países del mundo.

Considero necesario analizar la Convención porque funciona como un lugar de reunión anual de los nuevos artistas circenses, un espacio de intercambio y consolidación de algunas cuestiones éticas y estéticas con respecto a la práctica artística circense, un importante ámbito de aprendizaje y un espacio donde se visualizan disputas y negociaciones de poder e identidad al interior del campo. Los artistas que participan en la Convención poseen cierta competencia comunicativa (Bauman 1975) - conocimiento de las disciplinas circenses, una forma determinada de encarar lo circense relacionada con la práctica callejera, una estética determinada en la forma de vestirse y peinarse, la adhesión a ciertos grupos de música - que se expresa en los diacríticos que crean lazos de identidad al interior del grupo. Es por eso que la Convención es un ámbito cerrado exclusivo de los agentes pertenecientes al campo.

El enfoque de la *Nuevas Perspectivas Folclóricas en Antropología* (Bauman 1975, 1989, 1992, 1996; Bauman y Briggs 1992; Stoeltje 1992) nos será de utilidad para abordar el análisis de un complejo acontecimiento en el que se conjugan *performances* artísticas individuales, enseñanza de técnicas circenses, circulación de información sobre diversos aspectos del campo, posicionamientos y disputas dentro del mismo. Las *performances* culturales son definidas como eventos discretos y complejos, en donde se activan procesos comunicativos a gran escala y a través de múltiples códigos y canales (López 2002: 20). En estos eventos se pueden percibir los significados y valores compartidos o en disputa dentro del grupo social, la organización del proceso por el cual se pone en marcha una *performance cultural*, que conlleva roles definidos en dicha organización, el despliegue de una habilidad artística individual siempre enfocada desde la tensión dinámica entre lo socialmente dado y lo emergente (Bauman 1989:7), que a su vez, en este

caso, nos permite visualizar procesos de tradicionalización en donde se recuperan y resignifican algunos aspectos característicos de la "tradición" circense.

A lo largo del capítulo desarrollaremos una descripción minuciosa de los distintos momentos de la Convención para luego introducirnos en la forma de organización del evento y en los conflictos que se generan dentro del campo artístico entre los que apoyan la organización del evento y los que la critican. Aquí se introduce el problema generado por el cobro de una entrada en un evento artístico y la tensión que se genera entre lo económico y lo artístico. Analizaremos las *performances* individuales y el rol evaluador de una audiencia experta y finalmente trabajaremos con la enseñanza que se brinda en los talleres realizados durante la Convención y el desfile que se realiza por las calles del pueblo, como ámbitos en los que se resignifica la "tradición" circense.

Mediante este análisis queremos dar cuenta de la complejidad del evento y de la importancia del mismo para aportar a la conformación de ciertos cánones estéticos, estilísticos, éticos de una nueva manera de hacer circo o de una de las múltiples formas en que los agentes se insertan en el pasado genérico, que construye lazos identitarios dentro de un campo artístico que se encuentra en plena conformación.

### ***1. Estructura de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros***

Las Convenciones, aunque cada una es única, poseen una estructura similar. De acuerdo con el enfoque de Beverly Stoeltje (Stoeltje 1992) una performance cultural como el festival, posee una estructura que la define y en general existe un orden de eventos desde la ceremonia de apertura a la de cierre. No analizaremos en profundidad cada uno de los eventos propuestos pero los mencionaremos para brindar una idea del desarrollo de la Convención.

El primer día, que en general es miércoles o jueves se realiza una **apertura** donde los que la organizan se presentan y luego lo hacen los que asisten. Finalizado este momento se da la *apertura formal* a la Convención con un **gran lanzamiento** de los distintos objetos de malabares al aire.



Luego comienzan los talleres de las distintas disciplinas: malabares, teatro, danza, trapecio, clown, acrobacia, música, armado de números, etc. Los talleres se llevan a cabo desde las 10:00 de la mañana a las 6:00 de la tarde. Hay superposición y los convencionistas eligen cuál tomar. Los talleres son dictados por los propios convencionistas, en general los más profesionalizados.





Alrededor de las 20.00 hs. comienzan los espectáculos de Cabaret bajo una de las carpas de circo montada para dicho fin. Cabaret es el nombre que se le da a la muestra de números cortos de distintos artistas, frecuentemente dirigido por un presentador.

Luego de los Cabarets hay un tiempo para cenar y se vuelve a abrir el escenario pero esta vez con el nombre de Renegado (este espacio existe desde la 4° Convención). Los organizadores lo presentan como "*escenario abierto para todos aquellos que quieran experimentar, improvisar, hacer o decir lo que sea de lo que sea*". Es un escenario más informal en el que los artistas presentan sus números, muchas veces sin vestuario, cuentan chistes o hacen cualquier cosa que les parezca graciosa o interesante. Hasta la 6° Convención se arrojaban latas al final de cada número y muchos artistas subían expresamente para que se las arrojén.

En la Convención hay también espacio para la *reflexión grupal* y se realizan charlas sobre temas tales como el trabajo callejero y su ética; la manera de realizar la "pasada de gorra"; la manera de manejarse en las contrataciones para eventos, promociones, fiestas, etc.

Otro de los momentos importantes de la Convención es el *desfile*. Según los propios actores es "*el momento de invadir las calles reviviendo una de las tradiciones más bellas del circo: desfilan por la ciudad con nuestro arte*". En general es el sábado por la tarde, se sale en micros al centro del barrio más cercano (desde la 4° Convención se realiza por las calles de Monte Grande y el la 8° se realizó por el centro de La Falda, Córdoba) y los artistas, disfrazados, con sus vestuarios, muestran su arte divirtiendo a la gente con malabares, tambores, fuego, zancos, y demás (Fotos 1 y 2).

La Gala es el espectáculo donde actúan los artistas de mayor jerarquía. Se realiza el sábado por la noche, o luego del desfile en la calle.

Finalmente el domingo se realizan juegos y récords. Se juega al volley con clavos de malabares, al fútbol sobre zancos, etc. Los récords se realizan en base a marcas logradas en Convenciones anteriores e incluyen resistencia en parada de manos, con 3, 4, 5... clavos de malabares, saltos en monociclo, etc. (Fotos 3 y 4).

En el cierre se entregan premios a los ganadores de los récords y se cierra la Convención con, nuevamente, un gran lanzamiento de los elementos de malabares al aire.

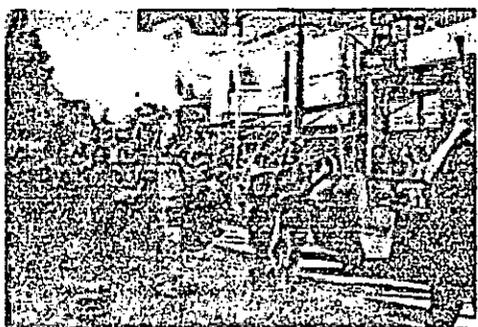


Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4

## 2. ¿Cómo se organiza la Convención?

La Convención es organizada por el payaso Chacovachi, principal responsable hasta la 6° Convención (2001), acompañado por un grupo de artistas circenses que componen la Agrupación Malabarista Sudamericana (A.M.S). La Convención como formato proviene de Europa, donde el último año se desarrolló la 27° Convención Europea de Malabarismo.

*"Yo fui a mi primer Convención en Suecia(...) Cuando llegué había 1000 personas malabareando y 5 carpas de Circo. (...) Entonces cuando vi eso, lo primero que se me cruzó fue hacerla en Bs. As e hice la 1°, la 2°, y ya va la 6°, y es una complicación muy grande porque hay que responder a todo lo que la gente te pide y arriesgar un patrimonio económico muy importante. Todas las Convenciones pongo todo lo que tengo y pido guita prestada, y rezo que no llueva para poder devolverla y no perder mucho. Pero igual es algo que me da muchas satisfacciones, de hecho ya va la 6° argentina, la 3° chilena, la 2° brasileña, la 1° venezolana, la 1° ecuatoriana, a partir de la argentina, y eso hizo que algo cambiara. Entonces eso me pone muy orgulloso (...) Cuando hice la 1° soñé con hacer la 50, no se si me va a dar la vida pero yo quiero que sea una tradición, que perdure".*

Hasta la 6° Convención, Chacovachi arriesgaba el dinero para alquilar las carpas de circo que se montan en el predio, para contratar el camión con el que se llevaban todos los materiales necesarios (estructuras donde colgar los trapecios, equipos de música, luces, etc.) y por medio de las entradas de los participantes esperaba recuperar el dinero invertido.

Chacovachi trabajaba con un grupo de unos 6 a 8 colaboradores, y algunos más que brindan su ayuda en las Convenciones. En la 7° Convención (del 7 al 10 de Noviembre del 2002), la devaluación hizo que se haga bastante complicado afrontar ese tipo de riesgo económico. Por lo tanto, mientras varios de los organizadores, incluyendo a Chacovachi, estaban realizando su temporada en el verano europeo, en Buenos Aires se llevaron a cabo fiestas y muestras con el fin de hacer posible la Convención. De esto se encargaron dos jóvenes artistas (PVto y Andy), y se logró juntar parte del dinero necesario. Así, del grupo de gente que había estado presente en las Convenciones anteriores surgieron nuevos responsables sin los cuales la 7° Convención hubiera sido imposible de realizar.

En la octava Convención se abrió todavía más el espectro de colaboradores y de gente que deseaba que la Convención siguiera existiendo. Así, se responsabilizó de la organización un grupo

de gente de Córdoba y se realizó en la Falda, provincia de Córdoba. De esta forma el grupo organizador original, que había trabajado con Chacovachi desde las primeras Convenciones, funcionó como colaborador de los nuevos responsables, brindando consejos provenientes de la experiencia conseguida en los 7 años previos.

La novena Convención se realizó en Capital Federal en el Centro Cultural del Sur. Esto provocó muchos cambios, no hubo campamento, ni desfile. Los Cabarets fueron de una calidad altísima, con muy buen sonido e iluminación. El haber decidido hacer la Convención en la ciudad de Buenos Aires tuvo sus duras críticas. Desde los organizadores (que fueron nuevamente el grupo que acompañó a Chacovachi desde las primeras Convenciones) se tomó esta decisión con la idea de guardar todas las energías posibles para el próximo año, en el que se llegará a la 10ª Convención.

Es necesario mencionar que no hay un sistema claro para delegar la organización de la Convención a otros grupos<sup>24</sup>. Por ejemplo, la Convención Europea funciona a nivel organizativo de otra manera:

*Shampoo: "...tiene un formato diferente y es que cada año cambia de pueblo, cambia de lugar de Europa, y la organiza un grupo de ese lugar, apoyado por la experiencia y por las pautas que les ponen los jefes de la EJA, la European Juggling Association (Asociación Europea de Malabarismo). Ellos les ponen unos marcos, unos límites, pero lo bueno es que la organiza un grupo diferente y sale con ese estilo, sino salen demasiado iguales".*

En nuestro país esto parece hacerse muy complejo, no hay reglas claras, existen varias tensiones en relación a la posición de Chacovachi como organizador, hay mucha gente que considera a la Convención como la Convención de Chacovachi y por ello no se incorporaría a la organización de la misma. Ya habíamos mencionado esto, pero en un campo donde los sujetos se definen desde la autonomía y la independencia, genera conflictos que haya una organización que ponga ciertas reglas para la realización de un evento como lo es la Convención. También es

---

<sup>24</sup> En realidad el único intento fue el de Córdoba, el que implicó un esfuerzo muy grande para los organizadores originales ya que hubo que transportar las carpas, las estructuras y muchos de los materiales para allá.

complejo, a mi parecer, que los que construyeron la Convención cedan ese espacio que funciona como un espacio de poder dentro del campo.

## 2.1. Organización y Dinero

El tema del dinero y el cobro de una entrada en la Convención es algo que trae bastantes conflictos, ya que algunos de estos nuevos artistas circenses opinan que no se debería cobrar una entrada en un encuentro realizado por "artistas callejeros". Lo perciben como un negocio en donde Chacovachi "se llena de guita" y consideran que debería ser gratuito. En general esta gente no acude a las Convenciones. En un mail recibido por los organizadores de la Convención luego de la 7° (2002) se expresa lo siguiente:

*"El motivo de este mail es simple: expresar mi rechazo al excesivo (a mi entender y al de mi grupo de colegas) "precio" o "tarifa" para la Convención. Entendemos perfectamente que hay una serie de costos que solventar, y de la buena voluntad de la organización, pero existe una gran contradicción entre los \$30 del precio de la entrada y el espíritu de muchos (y repito, muchos) de los que estamos metidos en una u otra manera de arte popular, callejero o como se lo quiera llamar. Este "espíritu"... tiene una postura, una actitud ante el gran dios de nuestros días, el dinero (...) Nos hubiera parecido más coherente trabajar con una "tarifa" más de acuerdo con la realidad económico social actual y con el tipo de actividad de que se trata (no es una convención sobre Pymes ni una reunión del colegio de abogados de la Nación) (...) En base a la tarifa cobrada (o pretendida cobrar) no parece se tratara de una Convención de arte callejero, sino que se trata de una Convención para gente que se inició como artista callejero pero aspira profesionalizarse, convirtiendo su actividad en un producto más para ser consumido por el mercado."*

Por otro lado, los que acuden a la Convención, la valoran por todo lo que brinda. Por ejemplo, en la 6° Convención se generó un importante debate en el que se evaluó el desarrollo de la misma por los participantes y organizadores, y allí apareció el tema del dinero. Del lado de los participantes se reconocía que aunque a uno le cueste juntar \$40 o \$30, que fue lo cobrado en la 7°, por la situación económica en la que se vive, ese valor era muy poco para todo lo que les brindaba la Convención. Por ejemplo:

*V: "Uno tiene la libertad de tomar todos los talleres que quiera de un nivel altísimo. (...) A veces uno paga \$30 o \$40 por un taller y va 4 veces y acá tenés 4 días para absorber conocimientos de gente que tal vez laboró mucho..."*

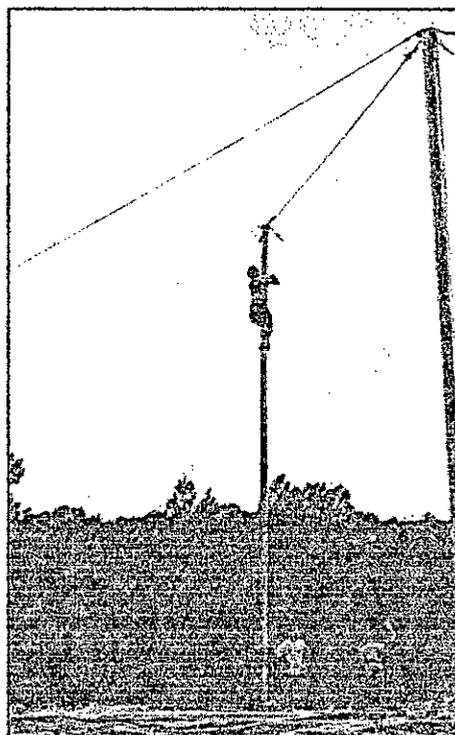
R: *"Todo artista de circo tendría que venir (...) Al que le parece caro es porque no sabe lo que vale. (...) El que no tiene plata para pagar realmente puede hablar y venir a ayudar (...) El que critica ésto es porque no tiene ni idea, el que dice 'No porque ahí vas y te cobran y es un encuentro para artistas callejeros', no tiene ni idea... "*

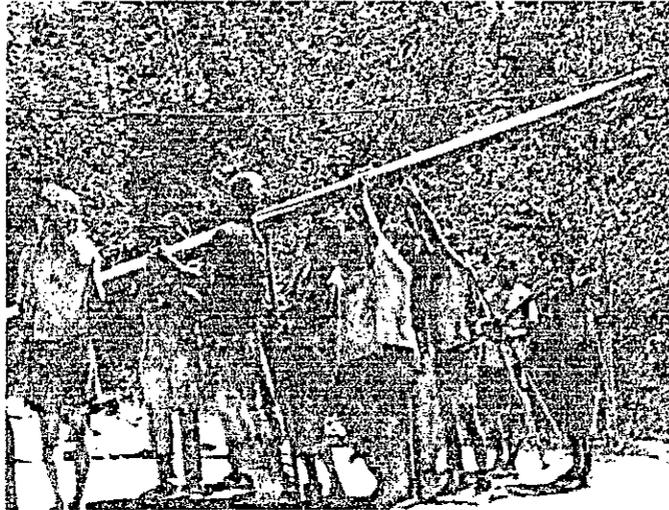
Por otro lado, de parte de los organizadores se planteaba el tema de la dificultad de poder realizar un evento autogestivo con altos costos, y se ponía de manifiesto en los discursos, la preocupación por aclarar que no se organizaba la Convención para ganar dinero. En palabras de Chacovachi:

*"Esto no lo hace el gobierno de la ciudad para ganar votos. Esto lo hacemos nosotros para comprometer a la gente, para ser mejores artistas, mejores públicos, y quizás para cambiar un poquito esta sociedad de mierda y crear en 5 días un espacio que no existe en otro lugar, un lugar nuestro, un lugar mágico..."*

Ahora bien, para organizar y llevar a cabo la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, no sólo se necesita dinero (unos \$8000 para el alquiler de las carpas, el camión para transportar todos los materiales, etc.) sino también mucho esfuerzo y trabajo.

En el armado de las Convenciones, sólo para levantar las carpas de Circo que consiste en cavar pozos para las estacas, clavarlas, balancear y acomodar las lonas, se necesitan de 10 a 15 personas. Para transportar las carpas y las estructuras para colgar los trapecios y demás elementos, es necesario alquilar un camión. Cuando los organizadores se instalan en el predio en el que se realizará la Convención, lo hacen con aproximadamente una semana de anticipación. Y además de todo este trabajo físico de organización deben pensar quiénes se van a encargar de los talleres, quiénes van a actuar en los cabarets. Todo ese trabajo no es rentado. Toda esta gente no cobra.





*Vero: "Nosotros como organizadores, no estaría mal que cobremos porque trabajamos mucho. No estaría mal que toda la gente que labura cobre, pagarle a cada uno de los que cavan los pozos para poner las estacas de las carpas bajo el sol, que tengamos más dinero para mejorar, para traer gente de afuera. Yo siempre me quedo con una sensación muy tercermundista, esto de no querer pagar la entrada, de no valorar. Así no se crece. Aunque no nos guste se necesita el dinero y si lo hubiésemos tenido no tendríamos que haber alquilado esa carpa con agujeros que se llueve, podríamos aspirar a más".*

El dinero se manifiesta como un disparador de conflictos en base a distintas visiones sobre cómo encarar la organización de un encuentro cultural realizado por artistas callejeros. Considero que en este conflicto se hace, nuevamente, evidente la tensión que existe en nuestra sociedad entre la necesidad de unir lo artístico y lo económico. Parece ser que en un encuentro realizado por artistas callejeros que tendrían que tener cierta actitud ante "el gran dios de nuestros días, el dinero", se cuestiona que se cobre una entrada degenerando los más altos valores culturales. En realidad parece haber una contradicción entre el rol social de un artista "popular", "callejero", y el rol de un organizador de un evento como lo es la Convención.

No es sólo desde los que critican a las convenciones donde se evidencia esta tensión, sino que en los propios discursos de los organizadores podemos detectar este conflicto entre desear hacer un encuentro artístico con el fin de reunirse, aprender, enseñar, mostrar el Arte, y por otro lado tener que depender del "maldito dinero" para organizarlo y solventar los gastos.

De todas formas, parece que los organizadores de la Convención toman en cuenta otro elemento para justificar el cobro de una entrada. En una entrevista que realicé a uno de los organizadores luego de la 7<sup>o</sup> Convención, surgió el tema de por qué no se subvenciona la convención:

*"...lo que pasa en este país es que si para hacer algo, si para hacer una movida así esperas la subvención... yo creo que por ahí la terminás sacando pero podés esperar 6 años en que te la den... Por un lado, perdés un poco de independencia, si uno está subvencionado por el gobierno de la ciudad o por la empresa tal o cual, dependés de ellos. Y un poco muestra forma de laburo es muy independiente(...) De esa manera, exagerándolo un poco, este tipo de personajes con los que convivimos nosotros suelen ser bastante anarquistas, bastante orgullosos de su independencia, y esta buenísimo, pero exagerándolo a un festejo de eso y un orgullo de eso, que hace que el llegar a algún tipo de arreglo con algo sea bastante complicado o hasta mal visto".*

*J: Y si se consiguieran subvenciones para la convención, se seguiría cobrando?*

*S: Yo creo que si pero por una buena razón. (...) Todo eso que se da en la convención que son un montón de técnicas, de contactos (...) Todo eso tiene un valor que a nosotros nos gusta mucho que sea valorado. (...) Y lo de cobrar y no cobrar tiene que ver con eso, con valorar las cosas. Yo creo que si hubiese una subvención, se invertiría más, se traerían maestros de afuera, se seguiría cobrando y se aumentaría la calidad, pero no estaría bien no cobrar".*

Esta independencia a la que el artista entrevistado hacía referencia, relacionada con la manera autogestiva de trabajo, se traspa a la organización de un evento de mayor amplitud y funciona como un mecanismo que provocaría un alejamiento del Estado o de Empresas como posibles agentes patrocinadores de estas actividades. Desde el punto de vista de los organizadores, el cobro de una entrada posibilita la tan deseada independencia y la posibilidad de demostrar con la organización autogestiva, la valoración de un espacio propio.

Ahora bien, dentro del *campo artístico-cultural* que estamos analizando la manera de concebir o de pararse frente a la necesidad de utilizar dinero, se convierte en uno de los más importantes disparadores de conflictos y tensiones, que ya habíamos analizado también en relación al trabajo en semáforos y a las contrataciones. Pero en realidad, parece ser que el *capital* que está en disputa, que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación (Bourdieu 1990), no es el dinero en sí, sino más bien en este caso, la Convención como espacio de

poder y autoridad dentro del campo. Desde la Convención se enseñan técnicas, se propone una cierta noción de ética profesional a la hora de trabajar para otros y se valora desde un cierto lugar al trabajo callejero, se fijan cánones éticos y estéticos en un Arte que está en continua transformación. Por supuesto que la organización de la Convención va a tener el poder de imprimir cierta dirección a la Convención y al campo artístico y parece ser justamente éste poder lo que se encuentra en disputa en el campo.

### **3. Performances en los Cabarets: Diversas maneras de insertarse en el género**

Como mencionamos en un principio, Cabaret es el nombre que se le da a la muestra de números cortos de distintos artistas (individuales o grupales), frecuentemente dirigido por un presentador. Cada uno de estos números muestra la habilidad de los artistas en las distintas disciplinas circenses como el trapecio, los malabares, la acrobacia y demás.

Si bien no hay demasiadas diferencias entre el formato de un Cabaret y el formato de lo que "tradicionalmente" se considera un espectáculo circense, las diferencias se encuentran en las cuestiones estéticas y estilísticas. Según Bauman, la *actuación* o *performance* es "un modo de comunicación estéticamente marcado, enmarcado de una manera especial y actuado frente a una audiencia para su evaluación. Por lo tanto es un proceso de comunicación en el cual se resaltan las dimensiones estética, social y cultural" (Bauman, 1975:11). En toda *performance* existe algo a lo que se puede llamar *calidad emergente* de la *actuación* que estaría en relación con que en cada *performance* particular los participantes utilizan el sistema de *actuación* estructurado y convencional como fuente para la manipulación creativa y como base sobre la cual se puede producir una serie de transformaciones (Sacks 1974 en Bauman 1975).

En el caso de la Convención ese "sistema de *actuación* estructurado y convencional" sería el género circense y lo que aparece en las actuaciones como emergencia estaría en relación con la capacidad que los actuantes poseen de insertarse de múltiples formas en las convencionalizaciones genéricas para finalmente moldear, manipular el género. Así, dentro de los Cabarets en la

Convención, en cada *performance* o "número" que los artistas muestran al auditorio se pueden observar esas diversas formas en las que los sujetos se acercan o se alejan del género.

Artistas que en cierta manera parodian el "tradicional" rol de la *partener* mujer que acompaña las destrezas circenses de su compañero de pista (Fotos 12 y 13); artistas que manipulan el "tradicional" rol del presentador circense (Foto 14); artistas que apuntan a lo actoral y a lo mímico mezclándolo con la habilidad o la técnica (Fotos 15 y 16), o cruzando la habilidad con el humor en la acrobacia o el trapecio (Fotos 17, 18, 19); que innovan en la utilización de elementos (20 y 21), que transgreden las convenciones alrededor del vestuario que acompañaría a un número aéreo (Foto 22), etc.



Fotos 12 y 13: Es bastante generalizado que en los números tradicionales circenses la mujer acompañe a su compañero alcanzándole los objetos, señalándolo en el momento más importante del truco, pidiendo aplausos. En este número a cargo de Albeta y Ronaldiño (Circo Chico), se le agrega comicidad al rol de *partener*, alcanzando mal los elementos, bailando y cantando en momentos no indicados, por lo menos para el compañero que está tratando de equilibrarse sobre el rolo (espectáculo en la sala Piolita, Escuela de Circo Criollo, 2004).

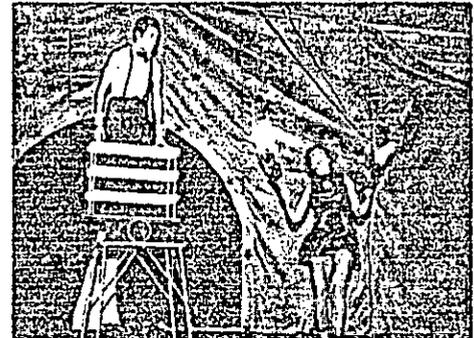


Foto 14: Carlos Pulenta, es un presentador muy asiduo de las Convenciones. Entremezcla la formalidad del presentador con una estética tanguera y arrabalera, con muchos chistes y comicidad (6° Convención, 2001)



Fotos 15 y 16: El niño retrete sale a escena con un inodoro portátil, hace fuerza y luego extrae del interior del mismo un pequeño muñeco con el que parodia juegos acrobáticos (9° Convención 2004).

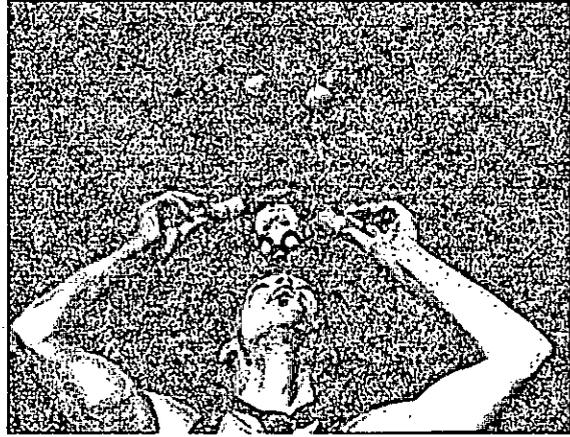
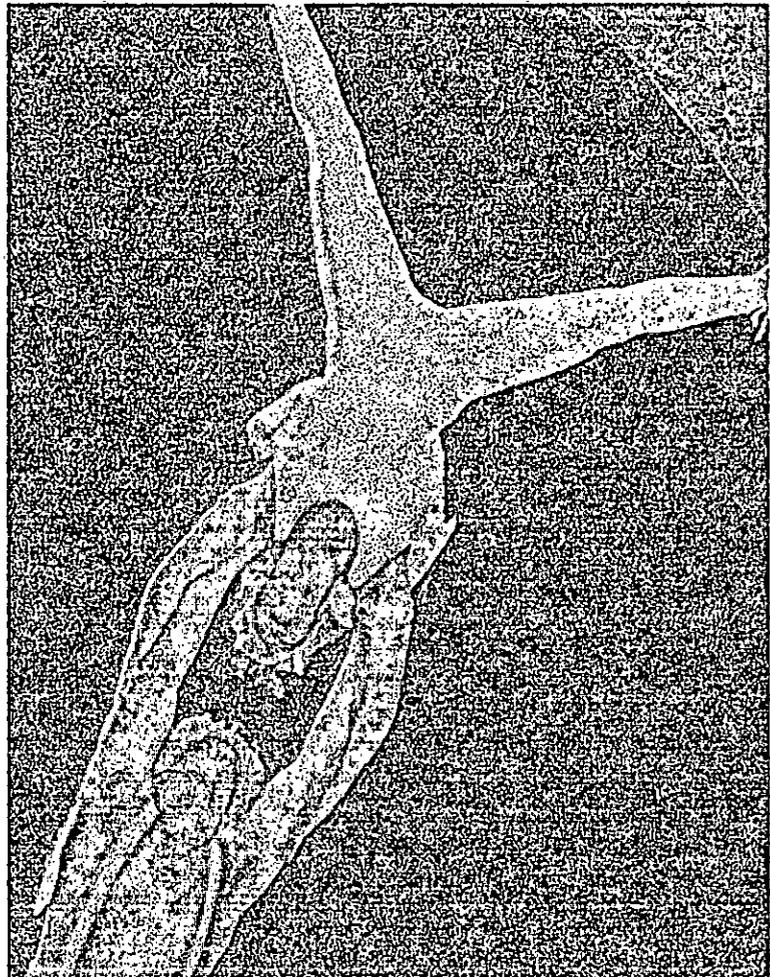


Foto 17: Una pareja de angelitos se pelea ferozmente en un dúo de acrobacia. El humor parte de los vestuarios y la contradicción que ellos representan en la pelea (Martín y Gabi, Circo Chico. 5° Convención, 2000).



Fotos 18 y 19: Nani entra en carretilla y borracha a escena. Deja su copa, la cuelgan de un trapecio, se cae pero queda maravillosamente sostenida (espectáculo en la sala Piolita, Escuela de Circo Criollo, 2004).

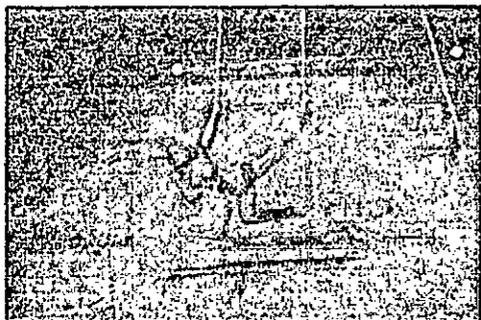
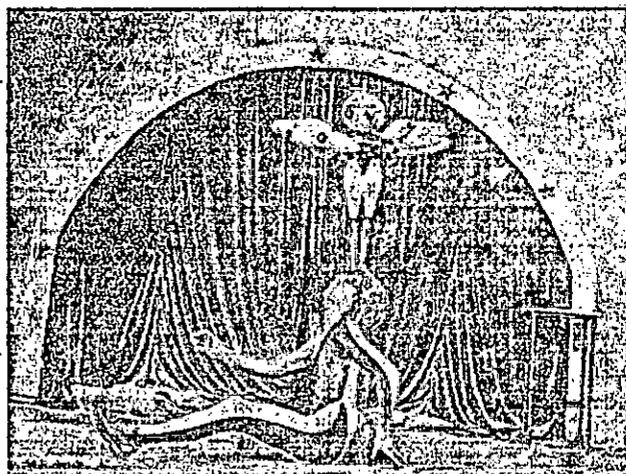
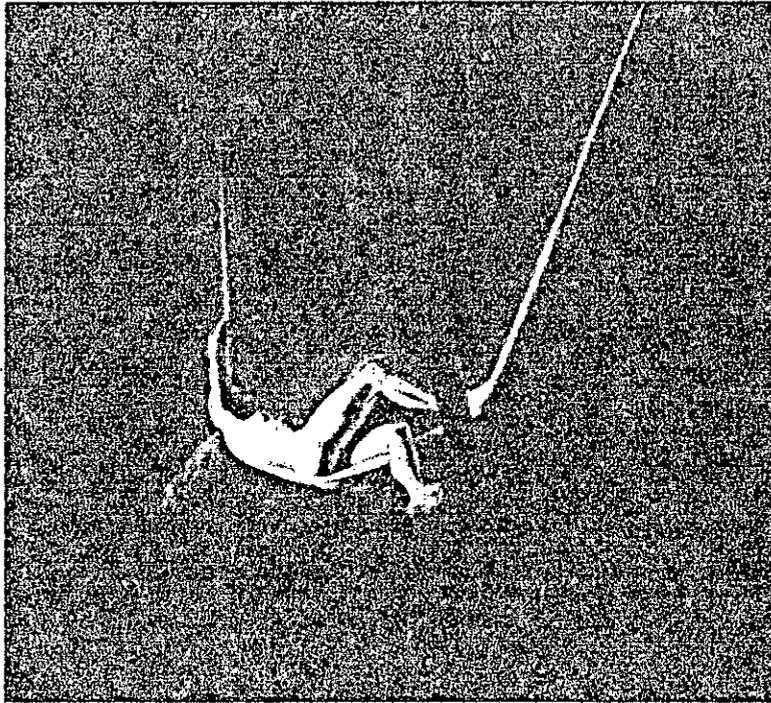


Foto 20: Tomate es un gran payaso que trabaja con globos. En sus palabras "yo comencé trabajando con una técnica que era muy despreciada por todos, la de los globos, porque estaba esta cuestión del globerito que hacía perritos y espadas y entonces dije mirá que interesante ésto y me puse a jugar". Se puso a jugar y en sus espectáculos sale de globos gigantes, crea objetos de los más variados, mientras hace reír al público a carcajadas (8° y 9° Convención, 2003 - 2004).

Foto 21: Pablo hace equilibrio con 15 clavos y una pelota. Aunque el equilibrio con objetos siempre ha sido muy característico en el Circo, lo hace con un comicidad increíble jugando con el público a que nunca le va a salir hasta que lo logra (9° Convención, 2004).





*Foto 22: Néstor hace cuerda marina, una de las más riesgosas disciplinas aéreas. Pero lo hace con el cuerpo prácticamente desnudo (6° Convención 2001).*

Los distintos sujetos, entonces, se mueven en un continuum ideal entre dos polos, una forma genérica fija y la innovación (Bauman y Briggs 1992) recuperando elementos técnicos y estéticos provenientes de variantes históricas del género circense, como el circo tradicional, el circo criollo o el nuevo circo, manipulando el género y dando lugar a procesos de tradicionalización, en los que partes de ese pasado circense se tornan significantes, brindando autoridad genérica a las prácticas actuales.

Si bien cada sujeto haciendo uso de esas licencias que brinda una coyuntura en la que se apunta a la libertad creadora, a las búsquedas, a la apertura a otros géneros artísticos, pareciera moldear el género de manera particular, existen ciertos elementos que, aunque no se estabilizan en un "nuevo" género, brindan peculiaridades a la manera de hacer circo de los nuevos artistas circenses que está relacionada con sus procedencias callejeras, cosa que trabajamos en el capítulo 2. Y estos son, básicamente, la incorporación a las *performances* del humor y la comunicación con el público en todo momento. Así, el humor aparece mezclado, entrecruzado con la destreza y la habilidad técnica. No sólo los números de payasos se encargan de hacer reír, sino que se presentan

números acrobáticos, malabarísticos o aéreos en los que se recurre al humor además de la habilidad técnica. Esto generaría un tipo de comunicación distinta con el público de la que se generaba en los espectáculos circenses propios del "circo tradicional".

Aunque es complejo generalizar, sobre todo cuando estamos hablando de Arte, uno de los ítems culturales en donde más se explota la creatividad humana, en el circo tradicional a medida que se fue afianzando como género artístico, se consolidó una acentuación en la habilidad técnica del artista, en donde esa destreza valía per se y eso en muchos casos provocó una especie de acto majestuoso que generaba una sensación de "solemnidad" (como la que provocaría un bailarín clásico) y un alejamiento entre artista y espectador, y, de esta manera, la cuestión de comunicación con el público se reservó a algunos personajes determinados, esto es, a los payasos y al presentador. Pero el artista que demostraba su destreza circense permanecía alejado. En palabras de un artista:

*Sebastián: "Antiguamente en el circo la técnica era muy valiosa, porque había gente que hacía un triple giro mortal en doble trapecio, o el hombre bala, había mucho más riesgo. Ahora se buscó otra forma de presentar algunas cosas de circo mezcladas con teatro, danza, música. Por eso las diferencias son muchas pero también es por la época, no? Antes se le daba más importancia a eso (a la técnica y al riesgo). Quizás esto (que hacemos nosotros) en unos años va a ser circo tradicional".*

Así, al permitirse nuevas búsquedas manipulando el género, los nuevos artistas circenses generan un tipo particular de *actuación*, que en algunos puntos se aleja de las otras variantes históricas del género, y que en otros se acerca. Así, no se actúan dramas gauchescos pero se incorpora lo teatral en los números propio de la formación de los artistas de Circo Criollo; no se recurre a la estética del Circo Tradicional pero se retoman personajes, técnicas y hasta ciertos números muy característicos de éste; no se utilizan los elementos de alta tecnología que incorpora el Nuevo Circo, pero se introduce un argumento teatral a una obra a la manera de esta propuesta artística. En palabras de los artistas:

*Mariana: "No importa tanto si es circo tradicional o que. Más que nada ¿qué tomo del circo tradicional? Nosotros sabemos algunas disciplinas de circo... me refiero a los malabares, al trapecio, más que nada habilidades de circo. Tomamos eso como un condimento más.*

*A mí lo que me pasó es que tuve que desaprender todo lo que sabía para poder dejar que nazca algo nuevo, porque si no siempre estás en lo mismo. Por ejemplo, en el circo vos te armas una rutina de trapecio, vos le pones brillitos, le pones luces y sabes que eso funciona. Entra dentro del formato de circo. Ahora vos salís con una peluca y una escoba y ya no es circo, no es teatro, no es danza...*

*Sebastián: No es circo tradicional, el que viene de antes*

*Fernando: Me parece que la cosa es mostrar esa técnica, esa habilidad, de otra manera.*

*Tomate: Por eso tratamos de utilizar mucho el humor porque le resta un poco de severidad al mensaje. Muchas veces cuando uno habla de temas, muchas veces espinosos, también adopta el tema de la indignación, de la impotencia... entonces con el humor uno le resta un poco de peso al tono del discurso, pero el discurso sigue siendo, muchas veces el que uno tiene ganas de decir y de hacer.*

*(Circo Xiclo)*

### **3.1. El rol de una audiencia competente**

Me interesa analizar aquí las particularidades de las *performances* dentro de los Cabarets en la Convención, en relación al rol de la audiencia. Según Bauman, la estructura de la *performance* se define en base a la interacción de elementos tales como el escenario, la secuencia del acto, las reglas de la actuación, los participantes, actuante y auditorio. Durante la *performance*, los actuantes deben desplegar su competencia para dicha interpretación, producto de un largo período de aprendizaje y entrenamiento. La audiencia por su parte es la responsable de evaluar las habilidades y la efectividad de la *performance* (Bauman 1975).

Durante las *performances* en los Cabarets el rol de la audiencia se torna de suma importancia ya que muchos de sus integrantes, o casi todos, son artistas circenses y por lo tanto tienen la suficiente competencia para que la evaluación sea más exigente. Es distinto actuar ante unas cuantas familias en una plaza que quizás no vean con frecuencia a un malabarista, que actuar frente a artistas profesionalizados o alumnos de escuelas de circo, esto es, ante gente que se dedica y vive del y para el circo. Esa es la composición de la audiencia en la Convención.

Entrevistando a uno de los organizadores de la Convención, mientras hablábamos de las similitudes y diferencias entre la Convención argentina y la europea, dijo:

*"En la Europea, está armada en plena temporada de verano, por lo cual no van muchos profesionales. Hay 2000 personas pero no son profesionales. Acá como no es temporada, si vienen los profesionales. Igual en proporción hay mucha más gente que juega con los malabares que la que vive y trabaja de eso. Este año yo no encontraba gente para armar el Cabaret, porque todavía les falta el conocimiento y la información para armar sus números. Había 500 pibes de los cuales no había más de 20 números. Por ahí los había y no se animaban o no los tenían listos".*

De hecho suele suceder que los Cabarets de las Convenciones presenten números de elevadísima calidad pero en general con artistas que se repiten año a año, los más profesionales. Pero, esto no se debería a que "en proporción hay mucha más gente que juega con los malabares que la que vive y trabaja de eso", sino más bien a la conformación y exigencia de la audiencia. De hecho, realicé una encuesta en la 7° Convención, en la que una de las preguntas constaba de lo siguiente:

***¿De qué forma obtén tus ingresos? Marca con un círculo una o todas.***

**Relacionadas con circo:**

- a) *Plazas o Parques* .....
- b) *Semáforos*.....
- c) *Bolíches*.....
- d) *Circos*.....
- e) *Temporadas en otros lugares del de residencia:*
  - *Dentro o fuera del país?*.....
  - *Solo o en grupo?*.....
- f) *Otras*.....

**No relacionadas con circo: .....**

La respuesta recibida sobre un total de 55 casos, fue que la obtención de ingresos en el 63,63% de los casos era en algunas o varias de las maneras relacionadas con el circo. El resto (36,37%) se dividió entre algunos menores de 18 años (3 casos), docentes, camareras, en bares, etc.

Con lo anterior intento mostrar la capacidad de la audiencia y su autoridad en cuanto evaluadora. Tanto los participantes como los organizadores de la Convención perciben esta

cuestión y es frecuente escuchar comentarios de algunos concurrentes, acerca de no animarse a actuar en el escenario del Cabaret de la Convención. De hecho, para la 7° Convención se había propuesto un espacio alternativo al Cabaret, de Espectáculos Callejeros, a realizarse al aire libre antes del Cabaret, en donde los convencionistas pudieran mostrar su espectáculo de calle sin la exigencia que demanda el escenario del Cabaret. Lamentablemente el clima lluvioso de toda la 7° Convención no lo permitió.

#### **4. Enseñanza y Aprendizaje**

El aprendizaje es un aspecto de gran importancia en la Convención, quizás el de mayor importancia para los que acuden a la misma y para los organizadores, y esto está representado por los talleres que se brindan. Hay talleres de todas las disciplinas circenses y duran desde las 10 de la mañana hasta las 6 de la tarde sin interrupción. Los convencionistas adquieren una gran cantidad de conocimientos y existe, además de los talleres formales con profesores (que son los mismos convencionistas), un intercambio constante de trucos, experiencias, datos sobre lugares en los que trabajar, y demás. En general la Convención es definida, tanto por los organizadores como por los convencionistas, como un importante ámbito de aprendizaje. En la encuesta antes mencionada hubo un 75,54% que contestó que acudía a la Convención para aprender, para perfeccionarse, para entrenar. Y eso se puede observar en la cantidad de Convencionistas que toma talleres y en la cantidad de talleres que toman.

La enseñanza de las habilidades y disciplinas circenses, "tradicionalmente" conformaban un capital cultural al que solamente accedía la "gente de circo", la proveniente de familias circenses. Así, los "secretos del circo" eran transmitidos de generación en generación. Los artistas de tradición familiar circense cerraban el núcleo de enseñanza a la familia.

*"Si alguien se acerca y se gana la confianza del artista para que le enseñe, le va a enseñar. Pero te la tenés que ganar y son muy desconfiados (...) Igual yo creo que todos los que se acercaron a gente de circo para que le enseñe, le enseñaron (...) O sea, en todas las familias, el primero, el 1° generación se metió por debajo de la lona, de alguna manera. O cuando el circo estaba en su pueblo, o se enamoró de la trapecista, o se enamoró del*

*payaso, y se metió por debajo de la lona y empezó a aprender y después le enseñó a sus hijos, pero alguien le enseñó(...) Y después como en todos los lugares, puede haber gente muy abierta, muy especial, y gente más hosca, más cerrada. Y aparte es algo que ellos valoran mucho, y es un laburo. Si yo te tengo que enseñar a vos tengo que estar días, horas, semanas".*

Ahora bien, es cierto que 'el primer generación' tiene que haber aprendido de alguien, aunque esto no quita que dentro de la tradición familiar circense, la enseñanza haya estado y esté limitada al núcleo que va a formar parte del circo, que en general es la familia.

En cambio, los nuevos artistas circenses que no han nacido bajo una carpa de circo y que aprendieron estas artes en Escuelas de Circo, en Centros Culturales y demás, tienen otra idea con respecto a la enseñanza, la idea de intercambio. Como apreciaba otro artista: *"Antes el secreto del circo era cerrarse, y ahora con sus peligros, es abrirse"*. Abrirse incorporando otras artes, otros agentes.

Sin embargo, la crisis económica que se está viviendo, la falta de opciones laborales y la creciente proliferación de artistas circenses hacen que las posibilidades de trabajo sean más escasas, que la ganancia sea menor y ésto genera conflictos al interior del campo. En la Convención suelen escucharse comentarios acerca de alguien que le robó el truco a otro y un cierto celo hacia tal apertura que se propone desde la Convención. De todos modos, en líneas generales la Convención genera esta apertura entre los artistas. Al respecto recibí este comentario:

*"Creo que por momentos todos empezamos con las boludeces de los secretos, sobre todo cuando hay crisis, pero yo creo que abrirse mientras haya respeto es lo máximo. Yo cuando enseño cosas descubro cosas. Acá en la convención dando talleres, dando cosas descubrí cosas nuevas. Si yo no hubiera dado éso en ese momento hubiera estado en mi casa entrenando lo que entreno siempre". Román*

Con este último comentario queda bastante claro lo que está sucediendo con la nueva generación circense, con las transformaciones que se van dando a lo largo de un proceso de cambio en el que se retoma un pasado y se lo resignifica desde el presente.

### 5. Desfile: Ambito de tradicionalización

Existen ciertos momentos y elementos significantes que circulan a lo largo de cada Convención que nos permiten analizar procesos tan característicos de los grupos humanos, procesos en los que se descontextualizan elementos provenientes de un pasado para recontextualizarlos en un presente.

Analizaremos en este apartado la manera en que la presencia de un desfile (presentado por la organización de la Convención como "*el momento de invadir las calles reviviendo una de las tradiciones más bellas del circo: desfilarse por la ciudad con nuestro arte*"), que fuera eje fundamental de la presentación "tradicional" de los circos en cada pueblo, funciona en este contexto como un elemento de ligazón entre una nueva manera de hacer circo y un pasado al que se recurre desde el presente.

Era costumbre que cuando un circo llegaba a un pueblo desfilara por las calles con sus artistas disfrazados, en zancos, realizando destrezas, presentando y publicitando lo que la gente iba a poder apreciar en las funciones. En la Convención, el desfile es el momento de mostrarle a la gente del pueblo la existencia de este fenómeno cultural, con cuerpos disfrazados, con elementos volando por los aires, con zanquistas, músicos, malabares con fuego, etc.

Desde las *Nuevas Perspectivas Folclóricas* se propone que en la actuación o *performance*, se genera un nexo entre un texto anterior y el nuevo texto emergente en esa actuación. Bauman y Briggs (1992) utilizan la noción de *brecha intertextual* para referirse a la distancia que efectivamente se da en las actuaciones, entre el texto original y el emergente. Acercándose o alejándose del "texto original", pensando en el género circense y en sus variantes, los nuevos artistas circenses recrean este género. Las dimensiones emergentes, propias de una actuación, no necesariamente se estabilizan en una nueva forma fija, en un nuevo género. Como venimos analizando, algunos elementos "originales" permanecen (por ejemplo, la técnica), pero otros se renuevan. Por ejemplo, creatividad en la forma de mostrar el mismo truco; incorporación de

nuevos elementos provenientes de otros géneros artísticos como el teatro, o la danza. Estos autores plantean que en esa conexión de expresiones particulares y modelos genéricos, esa brecha intertextual inevitable, puede ser minimizada o maximizada. Minimizando la distancia entre texto y género se lograría cierta transparencia genérica en el intento de conservar el género; en cambio, "el hecho de maximizar y poner en relieve tales fisuras intertextuales contribuye a destacar las estrategias de construcción de autoridad por medio de exigencias de creatividad e innovación (...), por medio también a la resistencia a estructuras hegemónicas asociadas con géneros establecidos y de otros motivos de distanciamiento con respecto a sus precedentes textuales" (Bauman y Briggs 1996:92).

Es así como, en distintos momentos de la Convención se pueden observar por un lado, intentos de maximizar esa brecha distanciándose de la manera "tradicional" de hacer circo, o sea, valorando la creatividad y originalidad en los números, aportando nuevas formas de enseñanza centradas en el intercambio y la apertura; y por otro lado, intentos de minimizar esa brecha recuperando elementos característicos de esa manera "tradicional" de hacer circo como lo son la presencia de carpas de circo o de presentadores en los Cabarets y principalmente realizar un desfile con el fin de mostrar a la gente que el circo todavía existe.

¿Por qué sucede lo anterior? Por un lado, el intento de maximizar la brecha tiene su explicación en la apreciación desde el presente de lo que ha sucedido con los circos en nuestro país. Tuvieron su época de gloria, como espectáculo popular, como cuna del teatro nacional, y su posterior decadencia en la que el Circo Criollo de primera parte de arte circense y segunda de drama gauchesco, fue desapareciendo por la imposibilidad de solventar los gastos de vestuario y escenografía, entre otras razones. Entonces diferenciarse del Circo Tradicional en la manera de realizar los números, en la estética utilizada, en la manera de traspasar los conocimientos, en la apertura hacia otros géneros artísticos, brindaría la posibilidad de *"revitalizarse y seguir viviendo"*.

Por otro lado, el intento de minimizar la brecha intertextual recuperando elementos como la carpa de circo, o como el desfile, o como cualquiera de los elementos que analizamos en las

performances de los Cabarets, se explicaría en el intento de lograr autoridad genérica, y dentro del género el pasado brinda autoridad. De todas formas, en este proceso de recontextualizaciones se pone en evidencia el conflicto alrededor de quién tiene la autoridad para recontextualizar y resignificar el pasado circense creando nuevos cánones estéticos, retomando ciertos elementos del pasado y descartando otros. La Convención, analizada como una institución que propone una manera de hacer circo, de enseñar y una relación particular con el pasado circense, parece poseer cierta autoridad dentro de un campo.

Es interesante pensar este proceso de recontextualización como un proceso de tradicionalización en donde la tradición no es pensada como una herencia cultural enraizada en el pasado sino más bien como una construcción simbólica presente. "La tradición así reconceptualizada, es vista como una construcción selectiva e interpretativa; la creación social y simbólica de la conexión entre aspectos del presente y una interpretación del pasado". Y el proceso de tradicionalización entraría en relación con "la utilización de esa tradición para darle resonancia y autoridad a las formas sociales modernas (...) la necesidad social de darle sentido a nuestras vidas presentes por medio de la ligazón de nuestras prácticas a un pasado significativo" (Bauman, 1992:31. Mi traducción).

La experiencia del pasado sirve, porque se reelabora, se aprende de ese pasado porque se resignifica y se manifiesta como parte integrante del presente. Así, los nuevos artistas circenses se *identifican* como tales anclando sus prácticas en un pasado significativo.

## **6. A modo de cierre**

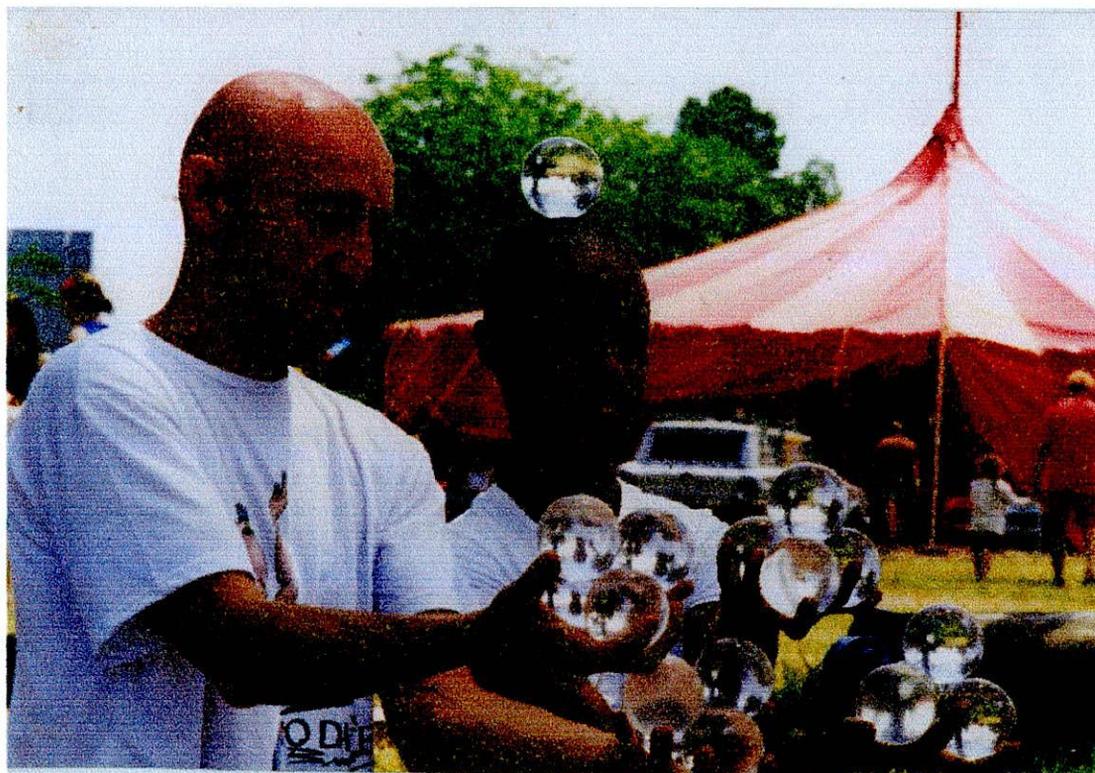
A lo largo del capítulo analizamos la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros como *performance cultural*. Trabajamos con los significados emergentes que se dan en este complejo evento, tales como la creación de criterios de autenticidad en la resignificación y recreación del género, la dinámica de las performances individuales y el papel de la audiencia. Todo lo analizado hasta aquí repercute ampliamente en la generación de lazos

identitarios dentro del grupo. De esta manera, se construye una identidad a partir de poseer cierta competencia comunicativa (conjunto de conocimientos y habilidades circenses) y de compartir recursos expresivos y modos de actuar.

*"Estos encuentros no son ni más ni menos que reuniones de mucha gente, de mucha gente que piensa de una manera, que vive de una manera, que siente de una manera, y que esta re bueno que nos juntemos una vez al año. Aunque cuesta organizarla y hay errores, creo que lo que vale la pena es que estemos juntos una vez al año bajo una carpa de circo, o lo que sea, intercambiando conocimientos, mostrando nuestro arte. (...) Estos espacios no los regala nadie si no los hacemos nosotros" Vero, 6° Convención - 2001*

Es importante pensar a la cultura no sólo en sus aspectos simbólicos sino también como un espacio de lucha y disputa en el que se afianzan identidades sociales. Identidades sociales que no son "cosas" estáticas, sino más bien construcciones, productos de un proceso de resignificación de lo antiguo y reconstrucción de lo nuevo. Así, la Convención se visualiza como algo más que un evento, como algo más que un simple encuentro de artistas circenses. La Convención se erige como un espacio de autoridad, para marcar estéticas, estilos, éticas profesionales, para resignificar el pasado y para luchar por un arte desvalorizado desde la cultura hegemónica.

## Conclusión



*Stefano y Rossy – 5ta Convención Argentina de Malabares, Circo y espectáculos Callejeros*

En este trabajo he desarrollado ciertas particularidades de las prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires en la actualidad, a partir del ingreso de nuevos agentes que caractericé como nuevos artistas circenses, con la peculiaridad de no provenir de familias de tradición circense sino de haber aprendido las técnicas y disciplinas propias del Circo en Escuelas, y más tarde en Centros Culturales Barriales y Autogestivos.

Partiendo de una pregunta inicial ¿quiénes son y que hacen los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires?, se fueron estructurando respuestas que se relacionaron con la heterogeneidad de agentes y con la diversidad de estéticas, estilos, discursos ideológicos, y las distintas formas de pensar y de retomar el Arte circense. Así, a lo largo de la Tesis se desarrollaron distintos ejes de análisis, unos relacionados con la forma de encarar la realización de este Arte como trabajo, otros correspondientes a las múltiples maneras en que los distintos sujetos retoman y resignifican el género circense y otros relacionados con qué lugar ocupan estas prácticas en las políticas culturales locales.

A lo largo del trabajo estos ejes se fueron cruzando y fue apareciendo en los distintos capítulos una complejidad provocada por la manera en que se entrelazan el Arte, el Trabajo, y la inserción del Estado. Por ejemplo, al hablar de espectáculos callejeros hablamos de una opción artístico - ideológica que, al incorporarse a un nuevo espacio de actuación, la plaza pública, genera modificaciones con respecto a la manera "tradicional" de hacer circo en la carpa, y también hablamos de cómo estos artistas se identifican como sujetos que **trabajan** en la calle desde su Arte, y analizamos qué cosas suceden al trabajar en el ámbito callejero cuando no existen legislaciones que reconozcan y valoren esas prácticas.

Entonces, como cierre, voy a proponer la profundización en cada uno de estos ejes recorriendo su aparición en los distintos capítulos.

## ***1. Los nuevos artistas circenses como trabajadores culturales***

Dentro de la categoría nuevos artistas circenses nos hemos sumergido en la diversidad y la heterogeneidad de voces, centrándonos en la importancia que estos agentes brindan al espacio callejero como espacio elegido de *actuación*, que ofrece elementos (estructura distintiva de espectáculos, maneras específicas de pensar y encarar el Arte, posicionamientos políticos e ideológicos) para la conformación de un grupo identitario. Sin ir más lejos, el lugar que reúne a gran parte de estos nuevos artistas circenses se denomina "Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros".

Para profundizar en esa diversidad de voces planteamos como estructura de análisis la división de tres espacios diferenciados de inserción artístico - laboral: los espectáculos callejeros en plazas o parques de la ciudad, los shows en los semáforos, y los diversos espacios en los que estos sujetos trabajan para otros, recordando que el diacrítico identitario sigue siendo definirse como artistas callejeros.

Con lo anterior intenté dar cuenta de los cruces que se dan entre estas prácticas culturales y la presencia, sobre todo a partir de los 90', de una crisis económica que provocó, entre otras cosas, la extrema pauperización de las condiciones laborales ofrecidas a los jóvenes ( y a casi todos los sectores de la población) de nuestro país. En este contexto, éstos jóvenes intentaron lograr - mediante la recuperación de un Arte desvalorizado desde la cultura hegemónica, un Arte que en algún momento, se creyó en "extinción" - una práctica artística - laboral que les posibilite un modo de vida en el que no se resignen ciertos valores básicos como son la independencia, la autonomía y la libertad.

Hemos abordado la complejidad que implica sostener estos ideales en tiempos de crisis. Al profundizar en las características propias de los distintos espacios de inserción de estos artistas, intenté poner en evidencia los conflictos que se generan al tener que cruzar una alternativa de vida con una fuerte apuesta a una determinada opción artística e ideológica con el mundo económico.

Así mostré como se inserta dentro del discurso y la práctica de los propios actores un supuesto muy fuerte que moldea el imaginario social relacionado con la dificultad de unir el Arte y el dinero, el mundo de la cultura y el de la economía. Este ha sido un eje de conflictos que recorrió el análisis en los distintos capítulos.

Retomando propuestas de la "economía de la cultura", analicé los conflictos que se generan entre los agentes al tener que reconocerse como trabajadores culturales con la ganancia de dinero que la opción conlleva. Entonces en el capítulo 2 examiné las especificidades del trabajo callejero en plazas, como uno de los espacios en los que más desarrollada está la postura ideológica de estos artistas, que deviene en un discurso transgresor sobre la apropiación de los espacios públicos. Llevar el circo a las calles es, para los agentes, su forma de democratizar el Arte. La relación con el mundo económico aquí, estaría atravesada por la utilización de una manera particular de cobrar por el Arte: pasar la gorra. Esta forma de conseguir el ingreso brindaría la posibilidad de que todos accedan a ese Arte, *"los que tienen y los que no tienen"*. En el capítulo 3 analizamos el conflicto que se genera al llevar la práctica circense a los semáforos de la ciudad, cosa que conlleva la necesaria reducción del espectáculo a 50 segundos, que es lo que dura la luz roja que detiene a los espectadores. Esto quitaría compromiso artístico a la práctica y ésta quedaría reducida sólo a la intención de ganar dinero, cosa que dentro del campo está "mal vista". Penetramos en los discursos de los "malabaristas de semáforos", en las apreciaciones de los eventuales espectadores, y en cómo los medios masivos de comunicación retomaron la figura del malabarista de semáforo retratándolo en la mayoría de las ocasiones como un agente marginal que pide dinero en las esquinas y presentándolo, en otras, como un verdadero artista que frente a la crisis genera alternativas inteligentes de subsistencia. En el capítulo 4 analicé la dificultad que aparece al trabajar para otros en contrataciones en las que los artistas deben luchar **individualmente** por una remuneración justa que reconozca y valore su formación. Destaco individualmente, ya que como mencioné en el capítulo, no existe en el campo una agrupación o gremio que reúna y defienda los derechos y obligaciones de estos trabajadores culturales. De todas formas, analicé el rol de la Convención

Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, como espacio que de alguna manera intenta reflexionar sobre la temática y reglar esta actividad, proponiendo ciertos elementos que conformarían una ética profesional, a la hora de actuar en las calles y a la hora de trabajar para otros. Así, en el capítulo 5 profundicé en el espacio de poder que la Convención ocupa dentro del campo, que intenta imprimirle una dirección particular a estas prácticas, en el que nuevamente aparecen conflictos relacionados con la manera de posicionarse ante la necesidad de "ingresar en el mundo de la economía" en la organización de un evento de grandes dimensiones, en el que se cobra una entrada, cosa que desde algunos sectores del campo no cuadraría con el rol o con lo que debería ser y hacer un artista callejero.

Lo que he descripto hasta aquí ha funcionado como uno de los ejes de recorrido de la Tesis, que nos ha permitido ahondar en lo propio y distintivo de las prácticas de los nuevos artistas circenses en Buenos Aires. Lo propio en relación a la conformación de una **profesión artística** que, aunque funciona como opción laboral para muchos jóvenes de la ciudad, todavía es muy nueva y se haya en pleno proceso. Esto implica que no existan reglas claras y que se generen la gran diversidad de conflictos que hemos analizado.

## ***2. Moldeando el género circense***

Otro de los ejes que ha recorrido el desarrollo de este trabajo entra en relación con la aplicación de algunos conceptos teóricos que nos fueron de utilidad para acercarnos a las maneras en que estos jóvenes retoman un Arte de un largo recorrido histórico desde el presente.

Enmarcamos esta especie de "resurgimiento" de la actividad circense en Buenos Aires en la dinámica propuesta por Williams (1977) de lo *residual*, lo *emergente* y lo *dominante*. Esto nos permitió estudiar como un elemento cultural que heredaba un lugar dentro del imaginario social que lo estigmatizaba como un Arte marginal frente a lo que se podía considerar "verdadero Arte", o hasta como un Arte "desaparecido" o como un simple remanente tradicional de periodos

anteriores destinado al agotamiento y a su consecuente extinción (Bauman 1975), comenzó a hacerse visible y a destacarse dentro de la oferta cultural de la ciudad.

Como propusimos en el capítulo 4, el resurgimiento de la actividad circense en Buenos Aires, o esa especie de "moda" de lo circense, esa visibilidad que provocó una mayor oferta de espacios de *actuación* de los nuevos artistas circenses, puede ser leída como *emergencia*, en términos de Williams. Es algo bien característico de los grupos humanos que en determinadas coyunturas históricas distintas culturas encuentren altamente significativos ciertos elementos de su pasado. La **tradicción** así no es un segmento histórico inerte, sino más bien una **versión selectiva** del pasado en la que "ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros (...) son rechazados o excluidos" (Williams op.cit: 138). Entonces en un momento histórico particular, partes seleccionadas del pasado pueden tornarse relevantes y significativas. En definitiva, para Williams "... lo que hay que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de formas." (op.Cit.: 149). De esta manera, los nuevos artistas circenses retoman un pasado al que adaptan y llenan de nuevos significados y valores, lo que permite dejar de pensar a estas prácticas culturales como *supervivencias* del pasado para comenzar a pensarlas como elementos culturales activos y dinámicos, que se tornan significativos en el presente.

Ligado al concepto de tradición selectiva de Williams, hemos utilizado la noción de tradicionalización (Bauman 1992, 1996; Bauman y Briggs 1992). Este concepto refiere a una de las múltiples formas en que los agentes pueden insertarse en el pasado, seleccionando ciertos elementos y otros no. Esta manera particular estaría vinculada con la capacidad de crear autoridad textual por medio del establecimiento de conexiones con géneros tradicionales. "Es así como, en el momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo que poseen la autoridad necesaria para descontextualizar el discurso que conlleva las

mencionadas conexiones históricas y sociales, y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual" (op. cit.: 90).

Hemos visto cómo en diversos aspectos los nuevos artistas circenses tradicionalizan el género, recuperando elementos propios del pasado circense (técnicas, carpas, personajes, números típicos). Así, acercándose a las formalizaciones genéricas se estaría brindando anclaje y autoridad a estas nuevas prácticas. Pero también hemos visto cómo estos sujetos en otros aspectos se alejan del pasado genérico, aprovechando una coyuntura histórica que pone el acento en la creatividad, la libertad de búsquedas y la ligazón con otros géneros artísticos.

Nuestro propósito entonces fue mostrar cómo los agentes, retoman y resignifican un antiguo Arte, recontextualizándolo en la escena actual. Ahondamos en las peculiaridades de las *performances* de estos artistas acentuando la importancia que conlleva la opción del ámbito callejero y las modificaciones que se generan a nivel de la estructura misma de éstas (Capítulo 2). Analizamos las performances en los Cabarets de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros (Capítulo 5), mostrando qué se recupera de las distintas variantes históricas del género circense, qué se parodia, qué se deja de lado.

El pensar en la *performance* como algo "nunca hecho por primera vez" (Schechner 1985 en Bauman 1996), en la tensión dinámica entre lo dado, la entidad cultural que está disponible para la recontextualización, y el elemento emergente, esto es la transformación de esta entidad en el proceso performático (Bauman 1996: 302), nos permitió no sólo centrarnos en la agencia de los sujetos, sino también pensar en la Tradición y en el Género no como cosas estáticas, homogéneas, cerradas e inflexibles sino como propias de un proceso de reconstrucción que constantemente se da en la actividad de todo grupo social. Proceso de reconstrucción que muchas veces lucha contra los poderes hegemónicos, que los resiste, los limita, los altera, generando propuestas contrahegemónicas o alternativas.

### **3. Políticas Culturales**

El último de los ejes presente a lo largo de los distintos capítulos, correspondería al rol de las políticas culturales del Estado local en relación a las prácticas de los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires.

Hemos planteado que estos artistas no han aprendido las técnicas circenses como producto de su proceso de socialización dentro de las familias tradicionales circenses, sino en Escuelas y en Centros Culturales, muchos de ellos pertenecientes al Gobierno de la Ciudad. Estos Centros Culturales Barriales brindan a muchos jóvenes la posibilidad de aprender gratuitamente diversas disciplinas circenses. Como hemos mencionado, (Capítulo 3) la oferta que se brinda es sólo la enseñanza de la técnica y no se profundiza en la historia del género, el armado de espectáculos, el maquillaje, la escenografía, el vestuario, que se ofrece en muchas de las Escuelas de Circo, que en general no están subvencionadas por el Estado. Dada la extensa demanda relacionada con ese "resurgimiento" de lo circense del que hablábamos anteriormente, suele suceder que los artistas que comienzan su **aprendizaje** en los Centros Culturales Barriales, terminen luego su **formación** en Escuelas, pagando por ella, ya que la enseñanza en el Centro Cultural, con una cantidad muy grande de alumnado y con pocos recursos (pocos profesores<sup>25</sup>, pocos trapecios, pocos elementos) sólo brinda esa enseñanza inicial.

Ahora bien, con esto no estoy cuestionando la apertura de Centros Culturales en los distintos barrios de la ciudad, sino más bien que es un elemento que, por lo menos en nuestra área, permite percibir ciertas **incongruencias** en las políticas culturales locales.

Por un lado, se le ofrece a uno de los sectores más castigados por la crisis económica y la flexibilización laboral - los jóvenes - un espacio, aunque sea inicial, de aprendizaje de una

---

<sup>25</sup> Quisiera aclarar que si bien los profesores que dictan los cursos o talleres en los Centros Culturales Barriales acceden a una salida laboral ofrecida por el Estado local, no es algo que tendré en cuenta ya que no sólo la cantidad de profesores es escasa en relación a la cantidad de nuevos artistas circenses de la ciudad de Bs. As., sino que además los sueldos son muy bajos y el tipo de contratación es, como en muchos de los programas del gobierno de la ciudad, como monotributistas que deben aportar una cantidad importante de su mínimo sueldo. Es por esto que no considero que ésta sea una salida laboral de importancia ofrecida a los nuevos artistas circenses.

disciplina artística. Uno podría pensar que esa oferta desde el poder hegemónico entraría en contacto con una posible revalorización de un Arte que en nuestro país había sido catalogado como inferior, marginal, y hasta en algunos casos como "arcaico" o en vías de extinción, desde ese mismo sector del poder.

Sin embargo cuando estos jóvenes, al profesionalizarse cada vez más, intentan vivir de ese Arte, no encuentran esa supuesta revalorización en manos del Estado local. Es más, encuentran la negación de ámbitos de trabajo. Como hemos desarrollado en el capítulo 2 y 3, los artistas encuentran trabas al querer desarrollar su trabajo y su Arte en el espacio callejero, representadas por el poder policial, que en muchos casos prohíbe el trabajo callejero de estos artistas; obstáculos que se relacionan con la inexistencia de legislaciones que reconozcan y valoren esta opción artístico - laboral.

Frente a estos vaivenes en las políticas culturales que van desde la supuesta inclusión a la exclusión, los agentes generaron respuestas creativas, pero en algunos casos no muy convenientes para el conjunto de la sociedad que se ve privado de disfrutar de grandes artistas circenses, que están trabajando en el exterior, ganando premios en Festivales Internacionales, teniendo muchas ofertas laborales y obteniendo el deseado reconocimiento que el país no les otorga.

Otro de los factores a tener en cuenta que deviene, entre otras cosas, de estas incongruencias en las políticas culturales, es el alejamiento de los propios nuevos artistas circenses del Estado como posible agente promotor de las prácticas. Como hemos visto, el definirse como artistas callejeros conlleva un posicionamiento y un discurso que valora la independencia, la autonomía, la autogestión y que hace conflictiva la relación con el Estado, como patrocinador de actividades. Sobre todo ante un Estado burocrático en el que conseguir subsidios implica un arduo trabajo, en el que se percibe claramente el aprovechamiento del rédito político que brinda encargarse de la cultura simplemente con esos fines y no como una respuesta ante las necesidades de la sociedad.

De hecho, es más que notorio que no existe un verdadero plan de políticas culturales que reconozca y ponga en valor estas prácticas, sino más bien, políticas compensatorias (Fiori Arantes

en Bayardo - Lacarrieu 1999: 12) coyunturales que lejos están de basarse en un verdadero conocimiento de las lógicas y demandas de los agentes.

¿Cuál sería el objetivo de políticas culturales enmarcadas en un plan que valore las prácticas circenses en la ciudad? Según la propuesta de Françoise Benhamou, la intervención pública a favor de las prácticas culturales estaría justificada en la posibilidad de " reducir las desigualdades sociales democratizando el acceso a la cultura, limitando los factores de incertidumbre a través de reglamentaciones protectoras, o asegurando el derecho de las futuras generaciones a *gozar* de un patrimonio bien mantenido y enriquecido" (Benhamou 1997:112).

Históricamente, las políticas culturales y patrimoniales estaban ligadas a la preservación y promoción de elementos culturales que enaltecían los más altos valores nacionales. "El Estado discernía entre lo que correspondía o no apoyar según la fidelidad de las acciones al territorio propio y a un paquete de tradiciones que distinguían a cada pueblo. (...) Bajo tal estrategia unificadora, las diferencias culturales entre las ciudades de un mismo país eran asumidas como modos particulares dentro de un 'ser nacional' común" (García Canclini 1995: 96).

García Canclini postula que a partir de la segunda mitad del siglo XX esas "monoidentidades" se disolvieron con particular evidencia en las grandes ciudades, repletas de múltiples grupos, identificados con múltiples y heterogéneas prácticas y consumos culturales. Por consiguiente, las propuestas en cuanto a las políticas culturales urbanas deberían dejar de pensar a esa heterogeneidad como problema para constituirla en la base de la pluralidad democrática. Debería apuntarse a políticas que tomen en cuenta la variedad de necesidades y demandas de la población. (op. Cit: 104).

Entonces un verdadero plan cultural que reconozca y revalorice las prácticas circenses de la ciudad posibilitaría reducir "la fuga de talentos", reducir el desigual acceso a los bienes y a la producción cultural, promover un Arte que se enmarca dentro de la heterogeneidad de identidades culturales de la ciudad. Parece estar bastante alejados de estas posibilidades. Las políticas culturales de la ciudad parecen estar más ligadas a la posibilidad de aprovechar las ventajas

políticas que brinda, en esta coyuntura histórica particular, promover espacios de aprendizaje de técnicas circenses, teniendo a un sector potencialmente "peligroso" - los jóvenes - ocupados en estos espacios, que no sólo funcionan como espacios de aprendizaje sino también de socialización, y luego ocupados en una actividad laboral que no demanda ningún tipo de gasto al Estado.

Lamentablemente las políticas culturales están lejos de revalorizar a este Arte, que continúa siendo ese Arte popular desprestigiado desde la cultura hegemónica, ese Arte que difícilmente formará las filas de lo que el Estado considera digno de ser reconocido como Arte valioso y legítimo.

## ***Bibliografía***

Abrahams, Roger 1981 "Contienda bulliciosa en la frontera. El folklore del despliegue de eventos". Serie de Folklore N° 6. Universidad de Buenos Aires. 1989.

Achugar, Hugo 1999 "La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina". En: García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coord.). Las industrias culturales en la integración latinoamericana, EUDEBA, Buenos Aires.

Bajtín Mijail, 1985 La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid, Alianza.

Barthes Roland "Retórica de la imagen". En La Semiología, Bs. As., Tiempo contemporáneo, serie comunicaciones, 1970.

Bauman, Richard 1972 "Identidades diferenciales y base social del folclore". Serie de Folclore N° 7: 27-46. Universidad de Buenos Aires. 1989.

Bauman, Richard 1975 "El arte verbal como actuación". Serie de Folclore N° 14: 3-56. Universidad de Buenos Aires. 1991.

Bauman, Richard 1989 "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación". Serie de Folklore N° 10: 3 - 19. Universidad de Buenos Aires. 1994

Bauman, Richard 1992 "Folklore". En: Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications - centered Handbook. Oxford University Press, New York Oxford.

Bauman, Richard 1996 "Transformation of the World in the Production of Mexican Festival Drama". Natural Histories of Discourse. Michael Silverstein and Greg Urban eds. Chicago and London. Chicago University Press.

Bauman, Richard y Briggs, Charles 1992 "Género, Intertextualidad y Poder Social". Revista de Investigaciones Folklóricas N° 11: 78 - 108. Buenos Aires. 1996.

- Bayardo, Rubens 1999 "Cultura y Antropología: Una revisión crítica". Cuadernos de Antropología Social, nº 10, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica 1999 "Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local". En: La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos. Ediciones CICCUS - La Crujía, Buenos Aires. 1999.
- Belloc, Bárbara 1998 Tribus Porteñas. Conejillos de Indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana. Libros Perfil, Buenos Aires. Serie Hoy por Hoy . Minorías.
- Ben Amos, Dan 1972 "Hacia una definición de folklore en contexto". Serie de Folklore Nº 7 Universidad de Buenos Aires. 1989.
- Benhamou, Françoise 1997 La economía de la cultura, Ediciones Trilce, Montevideo.
- Blache, Marta 1994 "Introducción. La Narrativa Folklórica". En: Narrativa Folklórica, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1994.
- Blache, Marta y Magariños de Moretín, Juan 1992 "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore: 12 años después". Revista de Investigaciones Folklóricas Nº 7. 1992.
- Bourdieu, Pierre 1988 Cosas Dichas . Gedisa, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre 1990 Sociología y Cultura, Grijalbo, México.
- Brisset, Demetrio E. "Acerca de la fotografía Etnográfica". En: Ciudad virtual de Antropología y Arqueología, [www.naya.org.ar/articulos/visual.htm](http://www.naya.org.ar/articulos/visual.htm)
- Brubaker, Rogers y Cooper, Frederick 2001 "Más allá de identidad". En: Apuntes de Investigaciones del CECYP. Año V Nº 7. Buenos Aires, 2001.
- Carman, María "La fotografía en el trabajo etnográfico". En: Ciudad virtual de Antropología y Arqueología, [www.naya.org.ar/articulos/visual.htm](http://www.naya.org.ar/articulos/visual.htm)
- Carreira, André 2003 El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80' Ed. Nueva Generación, Buenos Aires.
- Castagnino, Raúl 1953 El Circo Criollo, Ed. Lajouane, Buenos Aires.

Citro, Silvia 2001 "El cuerpo emotivo: del ritual al teatro". Ficha de cátedra de Teoría General del Movimiento: Imagen y representación del cuerpo. Universidad de Buenos Aires, FFyL, Buenos Aires.

Domínguez, María Eugenia 2001 "Inmigrantes Brasileños en Buenos Aires: Los Trabajadores Culturales". Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Orientación Sociocultural. Buenos Aires.

Du Gay, Paul (Ed.) 1997 Production of culture/ Culture of production Sage Publications, London - Thousand Oaks - New Delhi.

Dubatti, Jorge 2002 "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" Introducción a El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

Dundes, Alan 1964 "Textura, Texto y Contexto" En: Narrativa Folklórica , Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1994.

Durkham, Eunice 1984. "Cultura e ideología". En: Gimenez Montiel, G. La teoría y el análisis de la cultura, SEP - COMECOS - Universidad de Guadalajara, México.

García Canclini, Néstor 1988 "¿Reconstruir lo popular?" Revista de Investigaciones Folklóricas N° 3: 7 - 21. Buenos Aires. 1988.

García Canclini, Néstor 1995 Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo, México. 2000.

Gatarrí, María de los Angeles 2004 "El teatro callejero en la ciudad de Rosario. ¿Una resignificación del arte circense?". Artículo presentado en VII Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. Formato de C.D rom.

Gorz, André 1992 "La declinante relevancia del trabajo y el auge de los valores post - económicos". En: El Socialismo del Futuro, n° 6, Madrid.

- Guido, Raquel 1999 "Danza, Mito y Ritual". Ficha de cátedra de Teoría General del Movimiento: Diferentes enfoques del cuerpo en el Arte. Universidad de Buenos Aires, FFyL, Buenos Aires.
- Guido, Raquel 2003 "Arte, Creatividad y Dimensión Lúdica". En: El cuerpo. Abordajes artísticos, antropológicos y sociales. Ficha de cátedra N° 3 de Teoría General del Movimiento. Universidad de Buenos Aires, FFyL, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Alicia 1995 Pierre Bourdieu. Las Prácticas Sociales. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Ivelic, Milan s/f. Curso General de Estética, Editorial Universitaria. Módulo de la cátedra de Teoría General del Movimiento
- López, Laura 2002 "Candombe y Negritud en Buenos Aires. Una aproximación a través del Folclore". Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Pavis Patrice 1998 Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Editorial Paidós.
- Peixoto, Ehlers C. 1991 "Caleidoscópico de imagens: O uso de vídeo e a sua contribuicao à análise das relacoes sociais". En Feldman – Bianco B., M. Moreira Leite (orgs) Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciencias sociais. Papirus, Sao Paulo.
- Regulillo Cruz, Rossana 2000 Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- Romero, Daniel 1991 "La argumentación publicitaria". Bs. As. Publicado en Cuadernillo de la materia Elementos de Semiología y análisis del discurso (CBC 1993).
- Schechner, Richard 1992 "Drama Performance". En: Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications - centered Handbook. Oxford University Press. New York Oxford.
- Schechner, Richard 2000 Performance. Teoría & Prácticas Interculturales. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Scheines, Graciela 1980 Juegos de la Vida Cotidiana. Eudeba, Buenos Aires.

Seibel, Beatriz 1982 "Los cómicos ambulantes" La Vida de Nuestro Pueblo N° 39. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Seibel, Beatriz 1985 Los artistas trashumantes. Ediciones de la Pluma, Buenos Aires.

Seibel, Beatriz 1993 Historia del Circo, Biblioteca de Cultura Popular 18. Ediciones del Sol, Buenos Aires.

Stoelte, Beverly 1992 "Festival". En: Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications - centered Handbook. Oxford University Press, New York Oxford.

Stolovich, Luis et. Al. 1997 La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay, Editorial Fin de Siglo, Montevideo.

Williams, Raymond 1977 Marxismo y Literatura. Barcelona. Editorial Península. 1997.

**Apéndice**

**Artículos Periodísticos**

## Cotidianas formas del acoso a los porteños (4 de julio de 1999 – La Nación)

Palermo es el reino de los vendedores y los mendigos

Niños y adultos limpiavidrios que imponen sus "servicios"; vendedores de flores, trapos rejilla y de los productos más variados; señoras y jovencitas que mendigan con un bebe en brazos; lisiados que piden entre los autos en sillas de ruedas o muletas, cuidacoches y parrillas clandestinas son algunas de las actividades que convierten a Palermo, uno de los barrios más visitados por los turistas, en una verdadera pesadilla para los automovilistas impacientes.

Apostados en las principales esquinas de la zona, los limpiavidrios son los que reciben más críticas por parte de los automovilistas, sus sufridos clientes. "Si no querés que te limpien, igual te piden algo. Se acercan y miran si tenés alguna cosa a la vista para manotear, cigarrillos o monedas. Cuando están borrachos o drogados te rayan el auto. También escupen... son una peste", dice Roberto Farfán, de 38 años, en la Avenida del Libertador y Sarmiento, a metros del Monumento de los Españoles.

Mientras habla, una decena de chicos, y otros no tanto, se preparaba para la jornada, a media mañana, "desayunando" con pegamento.

La luz roja del semáforo detiene la estampida de rodados por Libertador hacia el Centro. Corridas hacia los autos detenidos. Los "pilotos", al ver la tan esperada luz para avanzar, huyen en busca de una "pole position", poniendo distancia de los pedigüños.

### Vaticinios y deseos

"¡Te vas a morir de un cáncer, amarrete!", le grita a un conductor uno de los adolescentes que no consiguieron convencer al del Peugeot 504 gris de que le diera una limosna.

Debajo del puente de la línea Mitre que cruza sobre Cerviño, al mediodía, una veintena de taxis, muchas camionetas, motociclistas y operarios de una obra en construcción de la empresa Riva SA se dan cita para atosigarse con la parrillada clandestina que se arma en cuestión de minutos.

El hombre llega en un Renault 4 destartalado con garrafas de gas, bifés cortados en un recipiente y el pan en otro, y no olvida la sal ni los condimentos. Luego arma las planchas y enciende el fuego, que despide una humareda que le pone los ojos más vidriosos.

En la parte trasera del automóvil no hay asientos. Es el lugar reservado para la pequeña marmita llena de guiso caliente, que servirá en un plato plástico por la módica suma de cuatro pesos. El parrillero sirve, toma la carne, el pan, se limpia las lágrimas y da el

cambio, todo con sus propias manos.

El paso del tren lo obliga a algunos recaudos higiénicos: debido al polvo que vuela desde las vías el hombre tapa la improvisada parrilla. El agua está en bidones desparramados bajo la mesa, unos pocos con tapas.

Los taxistas paran en doble fila sobre la vereda del humo, la calle se ve angostada en varios metros.

Bocinazos y recuerdos no precisamente por el Día de la Madre son, a esa hora, moneda corriente.

En la otra esquina, en el cruce con la avenida Bullrich, los bocinazos tienen otros destinatarios. Lisiados en sillas de ruedas piden limosna u ofrecen algunos productos a los ocasionales autos que se detienen ante el semáforo, pero no llegan a despejar el área rápidamente cuando la onda verde se hace presente.

Sobre la avenida Sarmiento, otros parrilleros están de parabienes. Atienden allí las 24 horas, y además del típico choripán humeante ofrecen garapiñada, milanesas, galletitas, pochoclo y otras vituallas. Un patrullero de la comisaría 23a. hace su parada en uno de ellos para pedir el almuerzo. Sin duda, el momento más distendido de la ola de acoso hacia los conductores lo brindan los malabaristas. Vestidos de presos, en Libertador y Kennedy, frente a la residencia del embajador de Estados Unidos, Daniel Riaño, de 20 años, y Cristián Garate, de 28, hacen la delicia de peatones y automovilistas. "No somos mendigos, somos artistas", aclara Riaño, músico y actor. "Lo que hacemos es una pequeña obra de teatro en 57 segundos, que se llama "La fuga". Y cuando termina pedimos una ayudita para "la fianza". A la gente le divierte", concluye Garate, antes de montar por enésima vez la sincronizada huida de prisión.

### Rosas rojas, rosas blancas.

Cuando el sol intenta ocultarse, un extraño movimiento se empieza a notar en las principales esquinas de Libertador, Figueroa Alcorta y Bullrich, entre otras. Parecen los últimos románticos, pero no lo son. Cargados de rosas rojas y blancas envueltas en papel celofán, los floristas ofrecerán su mercadería en cada esquina que los limpiavidrios abandonaron. Libertador y Sarmiento tienen ahora otros dueños. Los individuos desparraman los incontables ramos sobre el césped, desde allí se reparten la mercadería por ofrecer y se dispersan, flores al hombro, en busca de algún semáforo "libre". "Soy independiente. Por eso no aparezco por las esquinas principales, en las que hay más venta. Andá a vender ahí, a ver si podés. ¡Es una mafia! Vienen en un auto, reparten las rosas a sus vendedores y van circulando para ver que todo esté en orden", dijo Roberto, chaqueño, de 33 años, con los ramos de violetas que todavía no había podido colocar. **Por Gustavo Barco**

## **Un show a la luz del semáforo**

**(19 de Noviembre de 1999 – La Nación)**

**Algunas esquinas de la ciudad se convirtieron en circos fugaces; los malabaristas muestran sus habilidades mientras dura la luz roja y pasan la gorra entre los autos.**

En 50 segundos, las clavos de Gastón Minuet deben arrancar una sonrisa. Y su gorra, claro está, unos pesos.

El fugaz espectáculo que se desarrolla en John F. Kennedy y Avenida del Libertador dura lo que el semáforo en rojo y despierta las más variadas reacciones entre los automovilistas: una moneda, un aplauso, un bocinazo o, por qué no decirlo, un "andá a laburar". Pero éste es su trabajo. Lo suyo son los malabares.

De hecho, gana bastante más que muchos. Trabaja por unas "moneditas" que suman un promedio de 20 pesos por hora y lo hace unas tres o cuatro horas de lunes a viernes. Basta sacar unas cuentas para concluir que a los 24 años Gastón junta un sueldo que no pocos envidiarían.

La gorra que este y otros malabaristas pasean entre los automóviles no sólo conoce de plata.

Sabe también de caramelos, cigarrillos o galletitas. Como la de Rodrigo, un joven artista peruano: "La gente te quiere demostrar que le gustó lo que hiciste y te da lo que tiene a mano. A nosotros nos alcanza con que se diviertan".

### **Con mucho humor**

Cómo hacer de la calle una pista de circo. Botija es uno de los indicados para contarle. Es uno de los pioneros del malabar en 40 segundos y un virtuoso del monociclo. Estudia teatro desde hace 12 años y otros tantos les dedicó a las destrezas circenses.

"La propuesta surgió con otros dos chicos cuando nos comentaron que en México había muchos chicos que hacían circo en la calle -explicó-. Yo trabajaba de camionero para comprar los materiales para espectáculos en plazas o en salas. Entonces decidimos empezar a actuar en la calle para pagar los gastos."

La idea de Botija sumó adeptos y los tres malabaristas que dos años atrás se animaron a hacer reír entre el rojo y el verde son hoy más de una decena que comparten los semáforos de la ciudad. El de Kennedy y Avenida del Libertador es uno de los primeros y uno de los más convocantes.

Allí se reúnen varios malabaristas que se turnan para pasar la gorra. Esa avenida es justamente una de las que más bocacalles tentadoras ofrece: las clavos pueden verse desde la esquina de Sarmiento, Las Heras o Pueyrredón.

También lo hacen en la 9 de Julio y Belgrano, a metros del Ministerio de Salud, o en Las Heras y Austria.

El apuro por el cambio de luz no da lugar a demasiadas exquisiteces, pero sí a una breve demostración de humor.

Es por eso que una clava en el piso no es el fin del mundo. Todo lo contrario, explicó Botija. "Es parte del show. Incluso puedes salir de esa situación con una más graciosa".

No es fácil encontrar la esquina perfecta. El semáforo debe ser largo, la gente que por allí circula debe estar "relajada" y no deben pasar colectivos que tapen el "escenario" a cielo abierto.

La rotación es un dato para tener en cuenta. No se puede abusar de los semáforos porque, explicó Gastón Minuet, se "quemán": "La gente que pasa todos los días no puede colaborar siempre".

### **Una lucha cotidiana**

No hay que olvidar a los limpiavidrios, a los que piden para ayudar a alguna institución o a los vendedores de rosas y otras yerbas, con los que deben lidiar a diario.

"Ellos tienen códigos entre ellos y con la policía. Nosotros no. Así que, si te dejan, podés compartir el semáforo y si no, te tenés que ir. El tema es que algunas personas nos confunden con ellos y no es lo mismo. Nosotros ofrecemos un espectáculo breve y no hay obligación de nada", quiso dejar en claro Botija.

La calle es también una vidriera apta para captar clientes, según Minuet: "A veces la gente se acerca para contratarte para fiestas o para boliches, y otros para preguntarte donde estudiaste".

Los chicos son los espectadores más entusiastas y sus padres, los más generosos. "Los nenes son los más divertidos. Asoman las cabezas por la ventanilla y se matan de risa. Por ahí pasan cuando vuelven del colegio o los fines de semana", aseguró Gastón. Aunque no todos reciben el espectáculo con una sonrisa. A veces los automovilistas se sienten incómodos, suben el vidrio o miran para otro lado.

"No hay obligación de dar unas monedas -dijo Rodrigo-. No queremos que la gente que por ahí no tiene plata para darnos se sienta mal. Para nosotros es muy grato un aplauso o una sonrisa."

**Marta García Terán**

## **Ocupación indebida de los espacios públicos**

(17 de Noviembre de 2000 Clarín)

Un efecto notorio de la crisis económica y social actual es la ocupación creciente de los espacios públicos de la ciudad con múltiples actividades informales.

El agravamiento de la desocupación y la profundización de los niveles de pobreza hasta límites inéditos en la Argentina, han llevado a cada vez más amplios sectores a sobrevivir en las calles. Desde cartoneros que recorren la ciudad buscando en la basura elementos reciclables hasta jóvenes que limpian los parabrisas de los autos o hacen malabares en las esquinas, un verdadero ejército de hombres y mujeres intenta procurarse algún ingreso.

Otro sector importante es el de los vendedores ambulantes. Estos se dividen en distintos grupos. Uno es el de los que ofrecen comestibles o artículos diversos a los automovilistas que se detienen en los semáforos, o que suben a los medios de transporte a vender sus mercancías.

Un segundo grupo lo componen los que se instalan en las veredas de arterias importantes y ofrecen artículos de la más variada procedencia, incluidos alimentos. Entre ellos, están quienes se instalan en la vía pública por razones de subsistencia y también quienes en rigor son empleados de organizaciones de venta clandestina.

Este sector es el que más resistencia genera entre transeúntes, vecinos y comerciantes. A los primeros les molesta la ocupación de las veredas, lo que dificulta la fluidez de la circulación, sobre todo cuando se ubican en esquinas o frente a paradas de colectivos. A los segundos les afecta la suciedad que se genera.

Los comerciantes establecidos se quejan de la competencia desleal que este tipo de actividad supone y porque la instalación frente a sus vidrieras interrumpe la visibilidad y el acceso a sus productos y degrada la calidad del lugar. Principalmente en la

zona de Once y sobre la calle Florida, los comerciantes han manifestado su preocupación, sobre todo por la presencia de la venta clandestina.

La Defensoría del Pueblo ha hecho numerosas denuncias para hacer efectivo el artículo 27 de la Constitución de la Ciudad, que promueve la protección e incremento de los espacios públicos. Se trata, en definitiva, de que los lugares comunes no se conviertan en tierra de nadie y puedan ser disfrutados colectivamente.

En un momento social tan complejo, es imprescindible que las autoridades arbitren los mecanismos para organizar adecuadamente el uso del espacio público, respetando los derechos de todos. Porque debe armonizarse el derecho de unos a sobrevivir dignamente con el de otros a no verse injustamente perjudicados por actividades ilegales.

LA CIUDAD

LAS MAS CONCURRIDAS SON LAS ESQUINAS DE LEANDRO ALEM, PASEO COLON, 9 DE JULIO, CALLAO Y FIGUEROA ALCORTA

# Cada día hay más gente que pide y vende en la calle

Las estrategias de subsistencia de vendedores, limpiavidrios, inmigrantes rumanas y malabaristas

**L**impian vidrios, venden desde flores hasta autómatos de juguete, hacen malabarismos, piden limosna, arrastran moletas con expresión mendicante, muestran un certificado donde consta que están enfermos de sida. También hay otros que bafucean un torpe costurero para pedir una moneda y decir que son rumanos o bosnios, exhiben sus chicos con un cartel de "desocupado". Cada vez más personas agotan el ingenio para sobrevivir en Buenos Aires.

Figueras Alcorta, Leandro Alem, Paseo Colón, Florida, 9 de Julio, Callao, son las calles preferidas por este pequeño ejército de evasidos de toda protección social. A toda hora del día, puede verse a las tristes mujeres rumanas con sus hijos en brazos, a discapacitados que limpian un "tródomo", a vendedores de pimientos, cañas de pescar, inflables para las piletas y otros artículos de verano. Están también los que piden "una moneda para el colibrí" y a veces aparecen algunos "veteranos" de Malvinas, que solicitan una "colaboración".

Fabián Fernández, de 24 años, vive en José C. Paz y tiene seis años de antigüedad en el país.

Los limpiavidrios eran unos 200, pero son menos desde que la Policía los persigue por "hostigamiento".

En el cruce de las avenidas Sarmiento y Figueras Alcorta. Explica, bajo el sol de febrero: "Mi papá era conductor de buses. Mi hermano, ahora, también, gana alrededor de 1.200 pesos por mes. Pero usando los privatizadores yo no puedo entrar. Conseguí trabajo como ayudante de cocina en una empresa de San Miguel que le hacía comida al Ejército. Pero ganaba un sueldo de apenas 300 pesos. Con los descuentos y los 4 pesos que pagaba en pasajes, era plata no me alcanzaba para nada. Así que con mi otro hermano decidimos venir a esta parada".

Fernández y su hermano se limpiaron un horario curioso de trabajo: de 10 a 18. Los domingos, también rigurosamente, se toman franco para comer un asado en familia. "Ahora estamos con los peditos inflables - cuenta -. Los compramos en Once a siete pesos, y los vendemos a diez. Vendemos unos diez o doce por día. Lo bueno es que en esta parada no somos tantos. Porque cuando la gente ve a muchos vendedores, cierra las ventanillas de sus autos".

Ninguno de los vendedores callejeros tiene permiso. "No se otorgan ni se están otorgando. Todo esa gente que está en la calle no los tiene", explica en la Dirección General de Verificaciones y Habilitaciones del Gobierno porteño.

Carecer de permiso deja la puerta abierta a las persecuciones policíacas. José Venegas y



INMIGRANTES. Una mujer rumana con su bebé pide entre los coches en la esquina de 9 de Julio y Carlos Calvo.

## "En Rumania no se puede vivir"

El paisaje urbano lo conforman también los rumanos que piden en las calles de la ciudad. En muchos casos, se trata de mujeres con niños pequeños en brazos. En 9 de Julio están en casi todas las esquinas. Apenas demoran el idioma y cuando alguien se acerca, repiten señalándose a sí mismas "mia Rumânia" (sentado en la tierra).

En la esquina de 9 de Julio y Carlos Calvo, una mujer con un bebé, una ne- su esposa Gladys la han sufrido. Verdad es que en la 9 de Julio por cinco pesos el camino. Son peruanas, con ocho años en la Argentina. Cuenta Gladys: "Para conseguir un permiso les dije a las autoridades que tengo dos chicos enfermos, que lo necesitan porque no nos alcanza para vivir. Pero siempre se lo niegan". A veces la Policía los corre. Muchas veces les ha confiado la Policía. Como los Venegas, son muchas las personas que salen a vender a partir de la noche de la tarde, cuando aumenta la circulación de autos. La pareja peruana trabaja en forma independiente, y confían que ganan entre 5 y 20 pesos diarios, pero otros trabajan para terceros, a porcentaje. En la calle, los vendedores no se llevan bien con los limpiavidrios. Dices que es-

na que dijo ser de 10 años - en un caso, llamo muy lludado - y otro hermano de 3, piden entre los coches. "Queremos comer, casa y ropa. Dime dónde está", dijo la mamá, señalando un cartel que forma una especie de cueva, donde estaban sus pertenencias. En otra esquina, Libertador y San Martín, está María, que también es rumana y tiene una bebé de 3 meses en brazos. Con ella está Fátima, madre de 5

pantan a los clientes con su método de "primero moja el vidrio, después te pregunto", y que algunos aprovechan los descuentos para pegar el manotazo y alzarlos con algo. Los limpiavidrios eran unos doscientos, pero ahora son menos por pedido del Gobierno de la Ciudad, desde hace dos años. La Policía los persigue con la figura del "hostigamiento" (artículo 50 del Código Contravencional) o de la "obstrucción de la vía pública" (artículo 41). Muchos de ellos, junto con otros desocupados, siguen en las esquinas con la esperanza de que alguien les dé unas monedas. Pero la necesidad se hace sentir. "Hasta hace unos años, el mejor día era el martes. Ahora, al peor es el viernes", dice un mozo que pide limosna aprovechando

el rollo de los arañaflores. Daniel Figueras, secretario de Promoción Social del Gobierno porteño, dijo a Clarín: "No tenemos estadísticas, pero hacemos una medición en 9 de Julio, entre el Obelisco y la avenida Libertador. El resultado del censo fue que el 84 por ciento de los jóvenes y adolescentes que están en las esquinas provienen de hogares bien constituidos del Gran Buenos Aires".

La mirada de Figueras está lejos de la condena: "Cuando se tienen sólo cinco pesos no se puede generar un microemprendimiento, como abrir un quincero. Pero si es posible procurarse un balde, un secador, una rejilla, e instalarse en el lugar donde creen que encontrarán mayor cantidad de clientes. Es una estrategia de subsistencia".

LABORALIDAD

# "Hago un trabajo decente"

Una figura se mueve con asombrosa destreza entre los autos en la esquina de 9 de Julio y Carlos Cabro, los espas, mientras trata de anticipar las maniobras de los automovilistas. Carlos Sánchez quiere aprovechar cada segundo del semáforo en rojo para vender algún paracaídas metálico.

"Casi siempre estoy acá, aunque a veces me corro a otras esquinas, siempre en la 9 de Julio". Es pascuero. Tiene 30 años y vive con su mujer y sus tres hijos -dos varones de 16 y un año y medio, y una niña de 13- en el Gran Buenos Aires.

"Busqué otra cosa, pero lo único que hay disponible es trabajar para los corraones que explotan a la gente. Por eso me puse a laburar en las calles, porque creo que es decente lo que estoy haciendo", sostiene. Trabajo de 9 de la mañana a 9 de la noche. Todos los días, incluidos los sábados y domingos.

Cuenta que sus hijos estudian en Argentina, aunque asegura que pronto regresarán todos a Perú. "Mis hijos no trabajan porque yo soy el padre y soy el que tiene que desahogarse en mi casa, por eso trabajo todo el día".

Su mujer trabaja por horas en casa de familia. El mismo se encarga de comprar los paracaídas, que vende entre 3 y 4 pesos cada uno. "Trabajo por mí cuenta porque si trabajás para otros, sólo recibís un porcentaje y no te conviene", explica.



SE VENDE. Carlos Sánchez ofrece paracaídas en una esquina de la 9 de Julio.

"Como todos los vendedores, se queja de los que piden. "Somos afectados por las personas que piden y los borrachos que andan por acá, porque cuando aparecen, los conductores no nos abren los vidrios y somos mal vistos", se queja. "Pero la gente que pasa siempre y me conoce me brinda su confianza", cuenta.

"La gente regatea porque la competencia es enorme. Hay más vendedores que compradores. Si no bajás el precio, en la esquina siguiente consiguen el mismo artículo por menos", dice. Junta entre 10 y 15 pesos, según el día. "Hoy, son los 2 de la tarde y todavía no vendí ni uno".

# Un jubilado pidiendo entre los autos

Augusto Bralio Navarro hace equilibrista sobre la línea amarilla que divide las dos manzanas de Leandro Alem en el trazo con la calle San Martín, frente al hotel Sheraton.

"Con una discapacidad en sus piernas se mantiene en pie gracias a un bastón gastado. Cuando los autos pasan, Augusto se desplaza con lentitud para pedir a los conductores monedas, que guarda en una bolsa de residuos gris.

"Vivo en González Castán, en una pieza", comienza. Es jubilado, pero gana la minuta y no le alcanza. "Si les das para pagar respaldas, no te alcanza para vivir". Por eso está en la calle desde hace ocho años. Llega en colectivo y siempre está en esta esquina, aunque desde hace un tiempo se vio invadido por las monedas ultimadas que "le sacan el lugar".

Alguno no divide la moneda a la hora de agradecer a quien le acerca un pedacito de monedas. "Que Dios lo bendiga", dice. No tiene mucho más tiempo para hablar. Tampoco tiene ganas. "Esto está muy duro", repite. Y sigue en la calle.

# Piruetas frente al semáforo

Adrián y Rodrigo tienen remeras rayadas y largas hasta los pies, una roja y otra azul, y dos graciosas gorras que pasan entre los autos para que su público ponga allí una recompensa. Se conocieron haciendo malabrorismo en una esquina de la ciudad.

"Entre malabaristas no tenemos problemas", aseguran. Rodrigo, de Ciudad Eyzá, domina el "devil stick" o "palo del diablo", una vara que mantiene en movimiento con dos palitos. Adrián, de Quilmes, no se cansa de lanzar al aire y cambiar de mano tres clavos.



MALABARISTAS. Adrián y Rodrigo, en Figueroa Alcorta y Salguero.

"Salimos de barrios extramuros y encontramos algo bueno para hacer", dicen. Trabajan juntos en Libertador y Salguero. El dinero que juntan "depende del día". El lunes pasado fue su día de suerte en poco más de una hora consiguieron 25 pesos.

Antes estaban en la 9 de Julio pero tuvieron problemas con los limpiaparabrisas que "a veces salen a pedir y corren". "Nosotros no mendigamos. El que quiere nos da y el que no, no".

Adrián tiene 15 años y se define como autodidacta: "Estudio circo, teatro, clownismo y malabrorismo".

Rodrigo tiene 22 y estudia profesorado de Educación Física. "Trabajé en jardines e infantiles, colonias de vacaciones pero

me siento más cómodo en la calle", dice. Sin embargo, ambos reconocen que tienen sus riesgos. "La calle está difícil. Para trabajar hay que pelearse o pagar y yo no le pago a nadie para estar en una esquina", cuenta Adrián.

Los dos tienen proyección. El de Rodrigo: "Que nos contraten para trabajar en fiestas y eventos y entrenarnos para poder ir a Europa". El de Adrián: "Que me vea un director de cine y me diga 'te quiero para mi película'".

# El Estado y la protección de los chicos explotados

Avenida 9 de Julio y Avenida de Mayo. Una mujer se acerca a un auto con su bebé dormido en brazos. Dice algo en otro idioma, pero no hay duda de que está pidiendo plata. El automovilista no la mira. Espera el verde. Avanza y una parte desgarrada de la sociedad -los niños utilizados para la mendicidad- queda a la zafra. Hasta el próximo semáforo.

"Esto ha pasado a set parte del paisaje urbano. Hay un empujamiento de la mendicidad de la sociedad. Y es terrible, porque estamos hipotecando el futuro", dice el doctor Florencio Varela, ex director del Instituto de Menores de la Nación.

"En la ciudad de Buenos Aires hay una suerte de superposición no resuelta", explica. "¿Quién debe cuidar? El Gobierno porteño o la Nación? Como el tema no está resuelto, nadie hace nada. Debería haber un cuerpo especializado en esta problemática, pero no lo hay".

El artículo 49 del Código Contravencional dice que es una contravención "Incluir a un niño, niña o adolescente a pedir limosna o contribución en su beneficio o de terceros". Y señala que la justicia "puede imponer de pena al autor/a en razón del superior interés de esos chicos".

Para Joaquín Da Rocha, director del Instituto de Derecho Penal del Colegio Público de Abogados, pedir limosna con un niño no se encuadra como delito, pero sí lo sería una consecuencia de ese acto, como lesiones o daños. "Falta una actividad del Estado para proteger a los niños no protegidos por sus padres".

Jorge Vassallo, constitucionalista, coincide. "Se dice que hay una 'misia' que alquila otros chicos para estas fines. Pero sería necesaria una investigación para concretarla".

En diciembre el Gobierno local puso en marcha el Consejo de Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes, creado por ley en 1998. Su directora, María Elena Nadeo, señaló que están comenzando a trabajar con Programa Buenos Aires Presente para ver cuántas personas están en esta condición y para detectar cuáles son las situaciones en que los chicos son explotados laboralmente. "Ya hay algunos informes de la zona de Recoleta, Constitución y avenida Corrientes, pero falta completarlos".

Según fuentes del Consejo Nacional del Menor y la Familia, ese organismo también participará en un futuro de este trabajo. Apuntan a crear una red con asociaciones locales y ONG para la búsqueda de una relación social, educativa, familiar y de cuidado.

QUÍMICA  
COMBUSTIBLES  
REQUERIDO

# LOS TIPITOS DEL SEMAFORO

Cada vez más el paisaje urbano incluye trabajadores de ocasión frente a cada esquina. Historias en un minuto.

Diego Zucerman

La conversación urbana indica: el semáforo se pone rojo, los peatones cruzan, los automovilistas frenan... y un ejército de limpiavidrios, manabarrotes, vendedores se para a trabajar. Un momento.

El fenómeno novedoso, en pocas años la escena se convirtió en un clásico de cualquier ciudad importante de calles y avenidas. Los protagonistas se moverán en un punto de avénes de diversos estilos y orígenes sociales. Nada para supermanes, si se tiene en cuenta que, según el Ministerio de Trabajo, el 36,6% de los desempleados tiene entre 14 y 24 años, son 747 mil personas. Y que en el Gran Buenos Aires, siendo muchos de avénes en la búsqueda de trabajo.

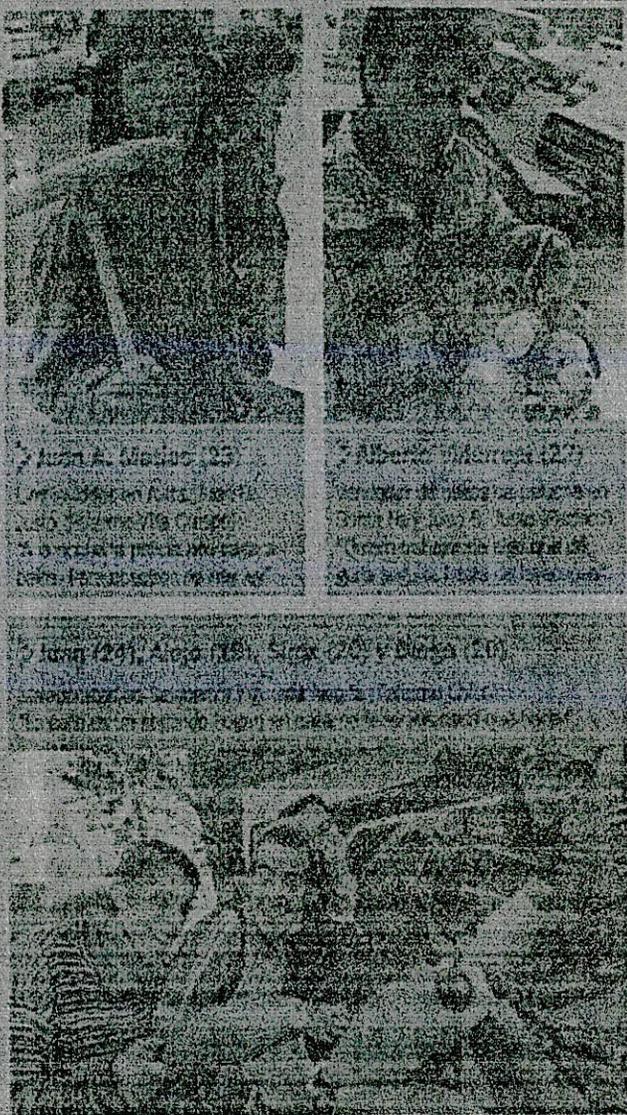
Justamente desde zonas alejadas del centro van hacia la mayoría de los limpiavidrios y vendedores. Después de la llegada a la Capital, generalmente en tren, generalmente, como se venían de barrios en la "periferia" que consistieron a fuerza de permanencia. "Yo no quiero hacer esto, quiero un trabajo digno, pero necesito hecho para mis hijos", explica Juan Alberto Milanes, uno de los 15 limpiavidrios que se agruparon en Juan B. Justo y Santa Fe. Con suerte, un más fuerte para

unos 10 pesos. Con más suerte, veinte o no y salvo a la casa.

"Nos corren la mercancía, los pregónes, nos dejan adentro", enuncia Alberto Villarreal, vendedor callejero de peluches, flores y estropeas, refiriéndose al enemigo común más veces nombrado: la policía. Aunque estas actividades todavía no entran en las estadísticas ni están reguladas, tienen la persecución policial bajo la figura del "trabajo informal" (artículo 34 del Código Convencional) o de la "obstrucción de la vía pública" (artículo 41). Concluyen con pocas más menciones.

No es la tarea difícil. El trabajo requiere de una habilidad especial: hay que hacer todo en las decenas de segundos que tarda el semáforo en ponerse amarillo.

"Hasta las 12.30, 45 segundos después de las 12.35, a la noche es más corto", cuenta Aldo Iturbe, parte de una tropa de malabarras que no le pesan tan mal. Muestran de cinco de cinco veces. Alé y su show instantáneo son más aceptados por los conductores, que los protegen con hasta cinco pesos por día, aunque más prefieren pagar el secreto. Incluso, a veces cuentan a ráfagas entre sus ganancias. "Y así, cómo?" Nos dice el más joven, Carlos, Pan Am Lucía Galán, Yael de El Bar, Freddie Mercury... "Se me Sirio me gusta más, bebo una botella de pilsa colada y después, como en moto, hacia la izquierda."



## **La Buenos Aires que hoy ven los extranjeros.**

(10 de Marzo de 2002 – La Nación)

**City tour: Plaza de Mayo, Caminito, La Boca y Recoleta**

**Cómo reaccionan ante las marchas y los cacerolazos**

**LA NACION compartió con ellos una recorrida El temor de desembarcar en la Plaza de Mayo Qué es lo que saben y cuáles son las dudas más comunes**

La guía de turismo repitió en dos idiomas: "Hemos llegado a la Plaza de Mayo. Esta es nuestra primera parada". Y del ómnibus comenzaron a bajar, lentamente, como con anticipada cautela, ingleses, italianos, norteamericanos, mexicanos y alemanes.

Subieron la cuesta de la avenida Rivadavia, junto a la explanada de la Casa Rosada, y al llegar a la cima se encontraron con centenares de policías de la guardia de infantería, con cascos, palos, escudos y vallados.

"¡Andale!", exclamó Alejandra Martell, una mexicana de la ciudad de Puebla, al ver el panorama, y agregó con el típico acento: "Es que es impresionante, porque aunque todo está tranquilito da un aspecto de que no sabes cuándo va a dejar de estarlo".

Tenía razón, ésa era la sensación mientras el polvo de ladrillo colorado de la plaza parecía convertirse en brasas bajo el sol de la tarde del jueves y centenares de policías esperaban, agobiados por el calor, pero en guardia; no fuera cosa de que volviera el fuego de verdad. Es que el penúltimo día hábil de la semana tuvo cuatro manifestaciones en la Capital Federal, con dos de taxistas y sindicalistas que avanzaron a poco de la Pirámide de Mayo. Entonces, el impacto de ver semejante custodia, a la que faltaba incluir los carros de asalto, fue la imagen de un ejército de azules, tanto que ninguno de los turistas del grupo advirtió siquiera el vistoso cambio de guardia de los auténticos soldados con el uniforme de San Martín en la puerta de la Casa de Gobierno.

Con el acostumbrado "oh, my God", una mujer de Kansas resumió a otras de Florida su impresión de lo visto mientras llegaban sonidos de bombos y gritos. Aún faltaba pasar por la Catedral y el Cabildo, pero el recorrido quedó incompleto: "Está tomando lugar una manifestación, así que no vamos a tener mucho tiempo", dijo la guía regresando el grupo al ómnibus.

"Qué barbaridad, ¿qué pasa en este país?", comentó Erik, un alemán, sin pretender que le contestaran, y ni siquiera en forma de queja, sino más bien con un tono reflexivo, como buscando un porqué; cómo ese país tan grande que le mostraban los mapas que llevaba encima había llegado a esto.

LA NACION participó del tour metropolitano en un ómnibus de la empresa Travel Line, que en una salida reunió a gente de múltiples nacionalidades. Mientras el vehículo se desplazaba por la avenida 9 de Julio y la guía hablaba de "the big monument of Buenos Aires", señalando el Obelisco, los europeos veían cómo en cada esquina se acercaban los que pedían una moneda, los vendedores ambulantes, los limpiavidrios o los malabaristas. Fueron tan indiferentes como los mexicanos, quienes están acostumbrados, puesto que en la avenida Reforma, del Distrito Federal, suelen encontrarse con 40 cuentapropistas en cada cruce.

El desplazamiento era normal por Diagonal Norte hasta que llegó el corte policial en Florida y el camino obligado fue Mitre. Bien dentro de la City, y tras pasar por algunos bancos semiblandados, Claudia Pérez, la guía, explicó que los carteles y los graffiti en las fachadas de los edificios estaban dedicados a Cavallo y a De la Rúa.

Después de lo de la Plaza de Mayo y tras tomar por Balcarce hacia el Sur, se dio el primer

encuentro con un grupo de manifestantes. "¿Esto es todos los días?", preguntó alguien en inglés. "En la actualidad, sí", le contestaron.

San Telmo, el tango y la historia de Buenos Aires alejaron algún temor -que lo hubo- antes de llegar a La Boca, donde Maradona y Caminito cambiaron la atención, aunque Erik preguntaba por lo bajo y con dificultad: "¿Cómo es esto de los cacerolazos?"

La guía, Claudia Pérez, tiene 27 años y desde el 20 de diciembre se acostumbró a todas esas preguntas, por lo que ensaya ajustadas respuestas. Es, entonces, un experimentado referente para analizar la visión actual de los turistas.

"Para muchos, la Plaza de Mayo es la plaza de la muerte y le tienen temor, sobre todos los europeos y quienes vienen muy bien cuidados en un crucero. Si hasta me llegan a decir que es mejor no ir a la plaza porque allí matan gente o que hay francotiradores", cuenta Claudia y hace una diferencia.

Explica que es muy distinta la actitud de los europeos y norteamericanos que, por ejemplo, la de venezolanos o ecuatorianos. "A los sudamericanos, lo de la Argentina les parece un proceso casi natural. Te dicen cosas como que ahora viene la dolarización o la intervención de los Estados Unidos. En cambio, a los europeos el cacerolazo les parece pintoresco, aunque les da tristeza ver a las familias enteras golpeando las cacerolas en la calle y sólo bromean con lo de los cinco presidentes en unos días."

A la guía le cuentan cómo los impacta el tema social y le confían otras cosas en señal de agradecimiento: "Muchas veces, después de visitar la Catedral o el Pilar me dicen: "Hicimos una oración por ustedes»".

El temor de la Plaza de Mayo quedó atrás hace rato; el popular barrio de La Boca, también, y Palermo Chico, Barrio Parque, los Bosques, Recoleta y la avenida Alvear sorprenden a todos.

Los europeos se asombran; los sudamericanos, también. "¿Pero entonces...?", deja inconclusa la duda uno de ellos.

Hay que decirles que sí, que es así. Que ésa es una muestra de la Argentina que pudo ser.

**Por Mariano Wullich**

**De la Redacción de LA NACION**

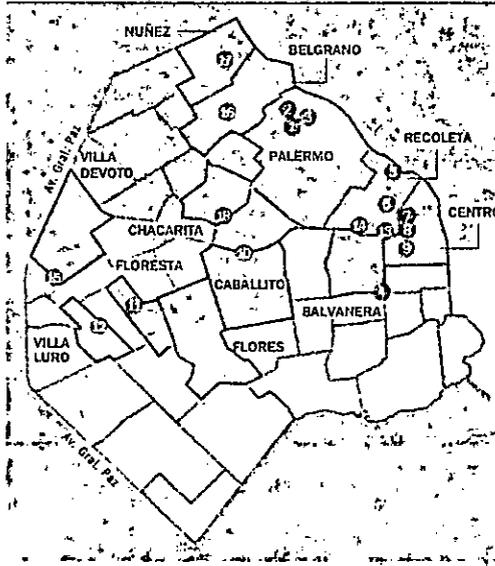
INFORME ESPECIAL LA CIUDAD

MALABARISTAS, PAYASOS Y EQUILIBRISTAS

# El arte callejero a la luz del semáforo

## Un espectáculo en los barrios

Estas son algunas de las esquinas en las que se presentan los artistas callejeros. Desplegan su arte frente a los autos, a cambio de alguna moneda. La senda peatonal es su mejor escenario.



- PALERMO**
- 1 Casares y Gelly. Martes a domingos de 12 a 18 hs. Malabarismo con clavas y pelotas.
  - 2 Salguero y Figueroa Alcorta. Lunes a domingos de 14 a 19 hs. Malabarismo con clavas, monociclo.
  - 3 Figueroa Alcorta y Taglio. Sábados y domingos de 14 a 19 hs. Monociclo y payasos.
- BALVANERA**
- 4 Independencia y Entre Ríos. Domingos de 15 a 18 hs. Malabarismo con clavas y fuego.
- RECOLETA**
- 5 Figueroa Alcorta al 2000. Lunes a domingos de 12 a 21 hs. Palos con fuego.
  - 6 Pueyrredón y Libertador. Sábados y domingos de 12 a 21 hs. Payasos, malabares y monociclo.

- CENTRO**
- 7 9 de Julio y Juncal. Lunes a viernes de 12 a 19 hs. Malabares con clavas y pelotas.
  - 8 9 de Julio y Córdoba. Martes a domingos de 14 a 18 hs. Malabares y payasos.
  - 9 9 de Julio y Tucumán. Miércoles a domingos de 12 a 18 hs. Malabares y payasos.
- CABALLITO**
- 10 San Martín y Gaona. Lunes a viernes de 14 a 18 hs. Payasos y monociclo.
- FLORESTA**
- 11 Carrasco y Juan B. Justo. Lunes a viernes de 11 a 18 hs. Malabares y monociclo.
- VILLA LURO**
- 12 Juan B. Justo e Irigoyen. Lunes a sábados de 14 a 20 hs. Malabares con pelotas y clavas.

- BARRIO NORTE**
- 13 Callao y Santa Fe. Lunes a viernes de 13 a 18 hs. Malabares y payasos.
  - 14 Pueyrredón y Santa Fe. Viernes a domingos de 12 a 18 hs. Malabares.
- VILLA DEVOTO**
- 15 Seguro y Álvarez Jonte. Lunes a viernes de 13 a 17 hs. Monociclo y palos con fuego.
- BELGRANO**
- 16 Cabildo y Juramento. Sábados y domingos de 13 a 18 hs. Malabares y monociclo.
- NUÑEZ**
- 17 Libertador y Crisólogo Larralde. De lunes a domingos de 18 a 21 hs. Palos con fuego.
- CHACARITA**
- 18 Corrientes y Dorrego. Lunes a viernes de 14 a 19 hs. Malabares con pelotas.

► Con clavas, pelotitas, monociclos, cuerdas o fuego, unos 180 chicos despliegan sus habilidades en 45 segundos, a cambio de algunas monedas. Juntan entre 25 y 30 pesos por día. Ni la lluvia los detiene.

**SOCIEDAD**  
Silvina Lamazares  
DE LA REDACCION DE CLARIN

A cielo abierto y con la tenue lucecita roja como única referencia de tiempo, comienza la magia. No es magia en su sentido literal, pero sí lo es en su sentido artístico. Aprovechando la pasividad obligada que genera el semáforo, malabaristas, payasos y clowns resolvieron desplegar su arte frente a los autos, a cambio de alguna moneda. O algún vidrio levantado de prepo, tal vez. La mayoría, sin embargo, festeja el recurso que nació hace un año y que la crisis convirtió en tendencia: alrededor de 180 chicos hacen de la senda peatonal su mejor escenario. Y en tiempo récord. Ni siquiera dura lo que dura la luz roja, porque tiene que quedar margen para pasar la gorra, que no siempre vuelve a la vereda con algo adentro. Así y todo, a lo largo del día —de 6 a 8 horas de trabajo— cada uno suele recaudar

entre 25 y 30 pesos. Las reglas caprichosas del mercado callejero les permiten redondear un promedio de 450 pesos mensuales, con días jugosos y otros en los que el recuento final no alcanza siquiera para pegar la vuelta en colectivo.

Claro que el oficio, bien empleado, tiene sus secretos urbanos, que muchos de estos artistas manejan a la perfección, con la bendita "facultad de la calle" —la frase que me mejor le calza— como manual de estudio. Las esquinas más cotizadas son "las que convocan mayor caudal de autos, las de barrios de clase media, las que tienen los semáforos más largos (entre 45 y 60 segundos)", explica Santiago Foresi, un simpatísimo malabarista de 24 años, con sueños de bailarín clásico, que trabaja habitualmente en el cruce de Casares y Gelly. Su rutina, que combina el ir y venir de tres clavas blancas, dura 38 segundos. De los 45 segundos de luz roja, los dos primeros los invierte en saludar al público —muchos con la flata contra el parabrisas— y los últimos cinco en pasar su gorra de lana violeta cerca de la ventanilla.

"Vivo en una utopía. Los que nos levantan el vidrio por miedo, o sólo por su propio malhumor, creen que esto es cualquier cosa. Y lo cierto es que es un trabajo muy digno. Hay horas de ensayo, hay seriedad, hay riesgo. Por suerte, yo puedo vivir de esto: me pago la pensión y los estudios de circo", reconoce Foresi en la esquina que convoca a un puñado de colegas.

Conviven bien. No hay reglas de mercado ni ordenanzas que regulen su labor (a veces, sobre la 9 de Julio, la Policía les pide que vayan a barrios más tranquilos).

- DATOS**
- ### Claves secretas
- De un recetario virtual que ni siquiera tienen, algunos artistas callejeros se animaron a ventilar algunos de sus secretos para seducir al conductor y a sus acompañantes:
  - Salir a escena con una presentación fuerte: un paso de comedia, un gesto exagerado, una corrida.
  - Usar ropa colorida, en lo posible viejas prendas recicladas.
  - Sonreír siempre; mantener una sonrisa en forma permanente.
  - No fijar la vista en un auto en particular. Tratar de mirar sin ver.
  - Tener uno o dos trucos fuertes en medio de la función.
  - Manejar la capacidad de improvisación ante un peatón que cruza el "escenario".
  - Armar un buen cierre para toda la rutina.
  - No cargarse frente a la ventanilla del que no quiere dar nada.
  - No controlar si la moneda es falsa.

Pero ellos se las ingenian para aplicar sus propios códigos: no más de tres artistas por semáforo (si coinciden, actúan rotativamente), no ensayar en la vereda mientras un compañero trabaja porque distrae la atención, no se suspende si llueve (poco, claro), no pasar la gorra si se cometen tres errores seguidos.

Amén de algún celo profesional, la mayoría sostiene que el crecimiento —en un año el mercado aumentó un 70 por ciento— ayuda a fomentar el oficio, pero también entiende que la cantidad atenta contra la calidad: algunos de los malabaristas callejeros aprendió sobre prueba y error, con la necesidad como único estímulo. Y en varios casos la improvisación salta a la vista. Y saltan las clavas también, claro.

Los más, sin embargo, son estudiantes de escuelas de circo. Y con esa herramienta se marca la diferencia a la hora de hacer la caja. "El conductor es un público exquisito: para atraer su atención tenés que sorprenderlo. Tenés que transportarlo a un circo", recomienda Raúl Gómez, un rosarino que anda en monociclo por Belgrano. "Te lo ganaste, pibe. Me sacaste la bronca que tenía", le dice el camionero Omar Tevelli a Marcos Veloso, en la 9 de Julio y Tucumán. De él recibió un peso en monedas de 25. Con una pagará la naranja que le dieron en la verdulería para reemplazar una de sus cinco pelotitas: la forró con cinta aisladora blanca y salió a escena.

Hay tragasables, payasos, malabaristas, equilibristas. Hay un recurso devenido en tendencia. Hay una crisis que aprieta. Autos sobran. Sonrisas escasean. Con una función imprevista, se ve, ganan todos. ■

MARCELO NORBERTO FERRO, 26 AÑOS

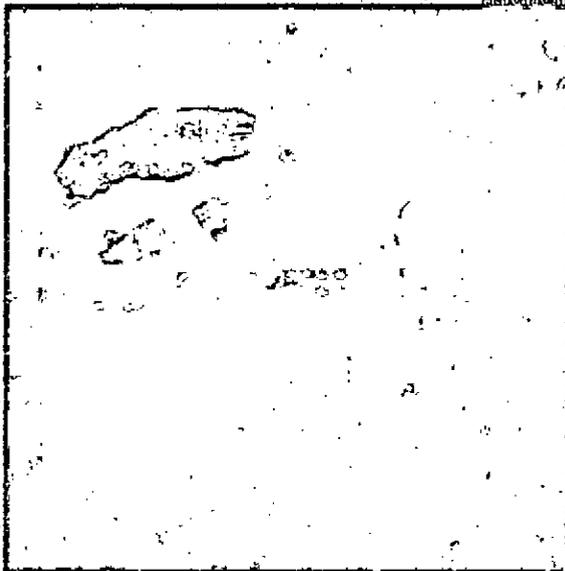
## “Cada moneda vale oro”

Sus compañeros le endilgan el título de experto en “Palo del diablo” y él no los desmiente. Moja con gas-oil las puntas de su palo artesanal, les prende fuego y se zambulle contra reloj en la senda de Figueroa Alcorta, de espaldas al Palais de Glace. Con dos palillos mantiene su varita en constante movimiento, mientras le suda la frente. No hace calor, pero no para de transpirar bajo la llamada...

Encima, llueve. Y se apaga el truco. Pero “tengo que trabajar igual. Y, si no, no como. Vivo de esto, pero vivo al día. Para mí, cada moneda vale oro”, califica el muchacho de pelo largo y carisma ilimitado; que aprendió el oficio en alguna callecita de Perú, hace 7 años. “Me enseñó un amigo, practiqué, observé mucho, me especialicé en malabares y ahora puedo ganarme el mango de una manera digna”.

Padre de un nene que no vive con él, Marcelo comparte sus días y un techo en Wilde con su mujer y la hija de ella, que no conoce los alcances de una economía de guerra. “No quiero que les falte nada, por eso me quedo acá el tiempo que sea necesario; 8, 10 horas”, comenta a la luz de una Luna rodeada de agua.

El tiempo no ayuda. Ni el climatológico ni el del semáforo, que a esta hora de la noche se reduce en



PURO FUEGO. MARCELO FERRO TRANSPIRA EN LA RECOLETA Y SE GANA LA VIDA.

10 segundos (de 55 a 45). Y entonces acorta su rutina y trata de contrarrestar el acelerar de los que vienen a mil por Figueroa Alcorta. “Los tacheros son los mejores. Siempre te tiran algo”, confiesa Ferro.

Con su mochila apoyada en la fuente que está frente a Plaza Fran-

cia, se prepara mientras brilla la luz verde: moja la punta de su palo de escoba en un tachito con gas-oil (gasta unos 60 centavos por día en combustible), ensaya un saludo eufórico y sale al calor de su antorcha. Sus títulos de Maestro Mayor de Obras y de Operador en PC cuelgan de la pared de su casa. □

ALEJO LIAMBO, 20 AÑOS

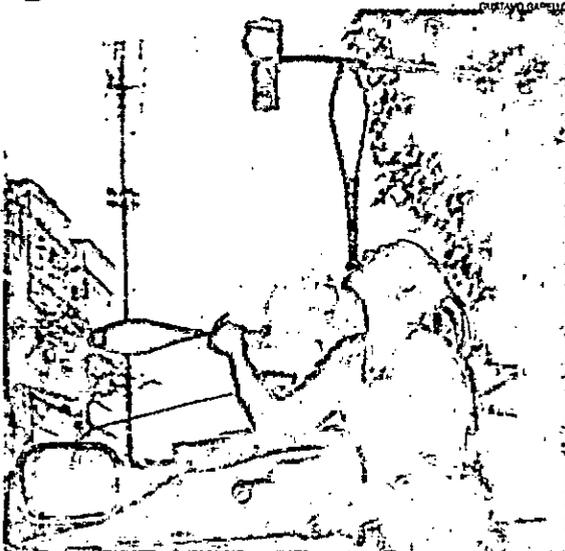
## “Divierto y me divierto”

Con su familia instalada en Salsipuedes, Córdoba, él vive solo en un monoambiente de Caseros: “Entrás, tenés la cama, el baño ahí y el mueble con la cocina. Es chiquito, pero lindo. Encima, tengo las bolsas del *laverap* tiradas en el piso. Me las arreglo bien”, confiesa uno de los pocos malabaristas que puede sostener una clava con el mentón.

Se lo ve de lunes a viernes en distintas esquinas de Palermo, con su pelo rasta y un mechón enfundado en un resorte. Su esquina preferida, la de Salguero y Figueroa Alcorta, está bien lejos de aquella de Devoto que marcó su debut, hace unos años: “Cuando terminé mi rutina vi un micro escolar naranja con todos los pibes apoyados contra el vidrio frontal. Con eso estaba todo pago, no me lo olvido más”.

Experto en malabares y trapezio, Alejo guarda, cada noche, todas las monedas que se ganó en una zapatilla dorada, a modo de alcancía. De ahí sale la plata para pagar sus cursos y los 120 pesos de alquiler.

“Tengo algunos problemas familiares, porque mi papá padece hemiplejía y estoy muy peleado con un hermano. Ah, además, me pelé con mi novia. Todo mal. Quizás suene cursi, pero ya se me secaron las lágrimas de tanto llorar”.

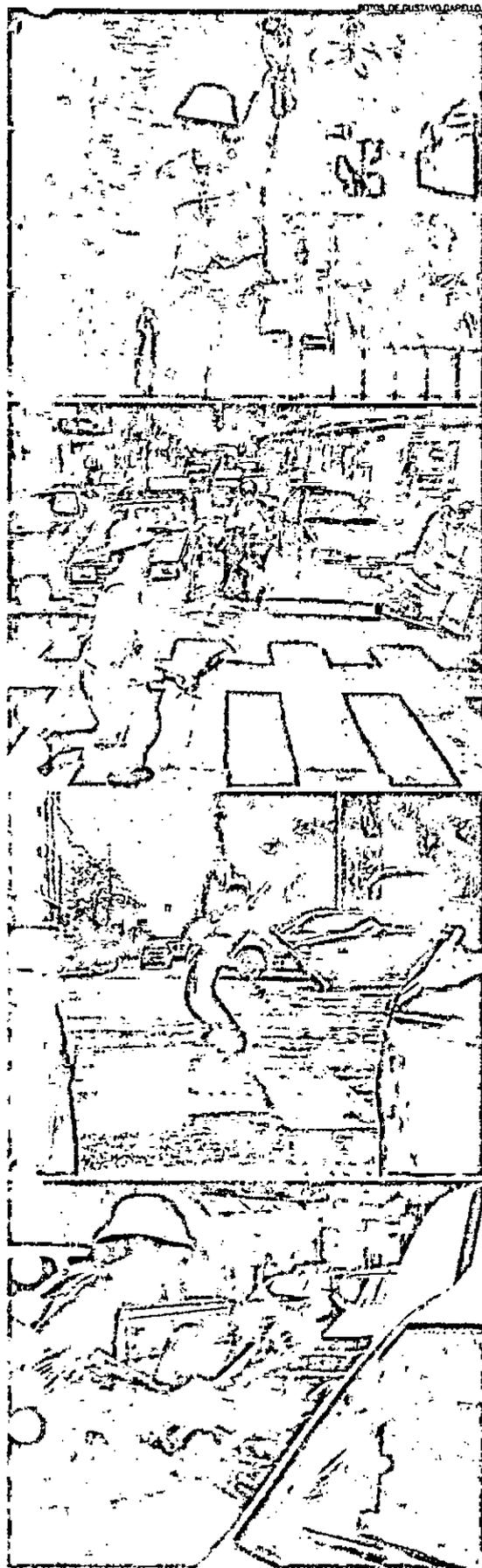


EQUILIBRIO. ALEJO LIAMBO JUEGA CON SUS CLAVAS EN PLENA CALLE.

Lejos de sus años de purrete, cuando fantaseaba con ser piloto de aviación, ahora se las rebusca con el oficio que aprendió viendo a uno de sus hermanos. Después estudió y ahora practica tres o cuatro horas por día: “Para mí, esto es la gloria. Divierto y me divierto”.

“No trabajo menos de ocho ho-

ras, como para poder hacer un buen sueldito mensual de 450 pesos”, comenta Alejo, el muchacho al que una vez le dieron 15 pesos de golpe: “Fue en un Mercedes Benz marrón. Inolvidable. Claro que también están los que te dan 5 centavos o no te dan nada. Esos son los más”. □



1 SEGUNDOS. A LOS 21 AÑOS, DIEGO PINEDO DISEÑÓ UNA RUTINA DE LAZ DE ROBAR APLAUSOS EN SALGUERO Y FIGUEROA ALCORTA.

## **No bajemos los brazos** (17 de Julio de 2002 – La Nación)

**Por Enrique A. Antonini**  
**Para LA NACION**

Muchas veces tengo la sensación de haber pasado la mayor parte de mi vida en un país en crisis. Nuestra generación creció con ese estigma tatuado en la frente. Sin embargo, soy consciente de que dicho término alude a un desorden momentáneo, a una tormenta que se atraviesa en un tiempo que no siempre es breve pero que alguna vez termina.

Es indudable que nuestra Nación pasa por un periodo de desmoronamiento de los principios éticos y morales que hasta hace unos decenios hacían de ella un paradigma de las buenas costumbres. Hoy las cosas han cambiado. El ladrón va adquiriendo posición social y hasta goza del respeto ajeno, mientras hace ostentación de su riqueza ante la indiferencia de unos y la envidia de otros. La violencia cotidiana es considerada como un pecado venial.

Se van perdiendo las posibilidades de trabajo, educación, seguridad social y salud y, aunque duela reconocerlo, el futuro no se vislumbra fácilmente. Lo importante se ha dejado de lado, el país está en espera y no se cuenta con políticas de Estado en asuntos trascendentales. Por el contrario, nuestro horizonte no va más allá de lo que es "nuestra quintita", sin mirar el bien común pero siempre atribuyendo la culpa de los errores a los otros.

### **La hora del compromiso**

Nuestras calles se han constituido en un espejo de la realidad que vivimos: niveles de inseguridad nunca antes vistos, con sus esquinas donde se vende y se compra de todo; los malabaristas que en un complejo y precioso manejo del tiempo de los semáforos hacen sus actos de acrobacia ante un público que los mira indiferente, la mayor parte de las veces; mendigos de lánguidos ojos que histriónicamente pronuncian la palabra que provocará una limosna o los que sin pudor revuelven la basura en busca de cosas u objetos ya desechados, para seguir subsistiendo.

Atónitos e incrédulos presenciarnos nuestras tragedias y los caminos perversos por donde transcurre nuestra historia. Todos padeciéndolo de diferente manera: éxodo de familiares y amigos en busca de otros horizontes, tristeza de los que nos quedamos pero tratamos de salir adelante de la mejor manera posible. En medio de esta terrible crisis económica, política, social, cultural y de todo otro orden, es como si los argentinos no tuviésemos posibilidad de salvación. Pareciera no haber más remedio que entregarnos a la huida, a la derrota o a la desesperación. Sin embargo, no todo está perdido. Es hora de acudir a los valores más profundos de la persona, de la familia, de la sociedad. Ha llegado el momento de asumir compromisos, involucrarnos en las cuestiones públicas y comenzar a ocupar espacios, según las posibilidades de cada uno, pero sin eludir responsabilidades.

### **El país que queremos**

Los refugios serán, entonces, nuestra familia, los afectos más cercanos, la religión, el trabajo -para aquellos que lo tienen- y los sueños y proyectos que continuaremos construyendo a pesar de los pesares o con todos los pesares juntos.

La gran diferencia entre los países desarrollados y los en vías de desarrollo, entre las empresas exitosas y las fracasadas, entre los seres humanos realizados y los esclavizados es, simplemente, una visión de grandeza. Mientras pensemos en pequeñeces, seremos pequeños; mientras pensemos en mediocridades, seremos mediocres. Sólo cuando pensemos en grande, seremos grandes.

Debemos pasar del país que tenemos al país que queremos, definir con quién aspiramos a hacerlo y por qué caminos lograrlo, porque eso de quedarse en el medio de ningún sitio aterra y mata. Los obstáculos para el progreso de nuestra Argentina son todos específicos y temporarios, pero pueden ser superados. Las soluciones se conocen. La obsesión de poder, la política (tal como se la ha conocido hasta ahora) y sus redentores impiden ver la ruta por recorrer. El desafío es grande pero, a pesar de todo, posible.

## La difícil elección cotidiana de dar o no dar limosna (18 de Noviembre de 2003 – Clarín)

### SOLIDARIDAD: ¿ES MAS UTIL LA AYUDA DIRECTA O LA DONACION A INSTITUCIONES?

En una encuesta telefónica, el 73,5% de los consultados dijo que da a los que piden. Muchos creen que desde 2001, la mendicidad es más aceptada por la gente.

Yanina Kirigsberg .  
yaninak@clarin.com

La disyuntiva se presenta casi todos los días. A veces, incluso, varias veces al día. Un chico en harapos, descalzo. Un hombre en silla de ruedas. Un anciano que parece enfermo. Se acercan y piden una moneda. Mendigan, ruegan por limosna.

¿Qué hacer? Algunos les dan dinero. Otros van hasta un quiosco y les compran algo. También están los que dicen que no, los que se enojan y los que levantan el vidrio polarizado del auto cuando los ven venir.

Cada uno reacciona como puede, como siente, como le sale según la ocasión. Lo que no cambia es que, para la mayoría de la gente, se trata de una situación cotidiana difícil de enfrentar. Ante esta realidad, Clarín consultó a expertos que plantearon sus diferentes opiniones, relevó la situación en la calle y accedió a una encuesta sobre esta problemática social.

El 73,5% de la gente, cuando le piden, da. Esta fue, al menos, la respuesta que dieron los entrevistados ante la pregunta: "Cuando le piden ¿usted da?", dentro de una encuesta telefónica realizada por la Universidad Abierta Interamericana, sobre 300 casos. De ese total, la mayoría (39,7%) aseguró que da dinero y un 26,5%, que opta por alimentos.

Además, las mujeres se mostraron más proclives a dar que los hombres (76,7% vs. 67,7%). Y la clase media como la más dispuesta, seguida por la clase baja y, por último se ubican los de mayores ingresos. Al preguntarles por qué dan, la mayoría explicó: "Porque es lo correcto" o "Por lástima". De estas respuestas, puede inferirse que muchos de los encuestados contestaron según un "deber ser".

Están los que abren puertas de taxis, los malabaristas, los que tocan el acordeón, los que venden caramelos y los que simplemente estiran la mano para pedir. Cambian las modalidades pero el objetivo es el mismo: subsistir.

"Los niños y adultos que piden son de todos. Los chicos mendigos nos humillan. Ejercen el derecho de alimento y techo que les niega el Estado. Si un chico muere de hambre, aparece en primera plana pero si intenta no morirse, mendigando, es crucificado", opina Alberto Morlachetti, especialista en chicos de la calle, y a cargo de la ONG Pelota de trapo que tiene hogares y microemprendimientos productivos. Para él, es aconsejable ayudar.

La realidad que cuenta Fernando Mezzacasa, coordinador de un comedor de la Red SIPAM (Servicio Interparroquial de Ayuda Mutua), experto en adultos sin techo, es dura. "Los homeless montan una escena. Arman un estereotipo para recibir ayuda. Necesitan plata para el hotel o comprarse sus cosas. La comida la resuelven con lo que se reparte en la calle y en comedores".

Con respecto a qué hacer ante el pedido de limosna, Mezzacasa es claro: "Mi consejo es que no le den a nadie. Creo que dar, sin conocer al que lo recibe, es ser un francotirador. Es mejor juntar esa plata y donarla a una institución, donde uno pueda participar y exigir que mejoren. El sistema es muy perverso. Les dan cosas gratuitas a los mendigos y no les exigen nada a cambio. Hay que hacerlos salir de la calle, con toda la ayuda que necesiten para eso".

Las anécdotas de José Manuel Grima, coordinador del Programa de erradicación del trabajo infantil, del Consejo porteño de Protección de los derechos del niño, también se refieren a un desarrollo de estrategias por parte de los chicos en la calle. "Los pibes valoran más la aceptación que la plata. No es lo mismo darles dinero para comprarse comida que comprarla y sentarse a comerla con ellos. Lo que buscan, en el fondo, es la aceptación, como nos pasa a todos. El rechazo diario es muy doloroso. Cuando miramos para otro lado, los matamos, aunque les demos monedas. Si cada uno asumiera la realidad de un solo chico de la calle, no tendrían que mendigar más".

El análisis de Julieta Pojomovsky, directora del hogar de día CAINA, del Gobierno porteño, es que "quienes mendigan han pasado a ocupar ese duro sector de excluidos que la sociedad, en general, comprende pero le

incomoda. En el caso de los chicos está claro que son producto de familias empujadas a sobrevivir como puedan y la mendicidad es uno de los pocos recursos que tienen. Algunos dan siempre, justificándose con 'mientras piden, no roban'. Me cuestiono con qué poco nos conformamos como sociedad. Hasta que estos chicos no vuelvan a la escuela y a comer con su familia, la deuda con ellos se agranda cada vez más". Para Pojomovsky, "cada uno tiene que decidir qué hacer. Yo trato de charlar primero. Lo que no es bueno es dar para sacárselo de encima". En este punto, coinciden los expertos.

La reacción de la gente cambia cuando su propia realidad se modifica. Por eso es notoria la "nueva" actitud desde la crisis de 2001. "Desde hace dos años está socialmente más aceptado el pedido de limosna. El crecimiento repentino de la pobreza hizo cambiar el imaginario popular", analiza Patricia Malanca, coordinadora del programa para los sin techo, Buenos Aires Presente (BAP), del Gobierno porteño.

La diferencia, según Malanca, es evidente en los llamados que reciben en el 0800 del BAP. "Antes era un vecino enojado por la gente durmiendo en la calle. Ahora preguntan qué se puede hacer, aunque el impacto es fuerte. Creo que es mejor darle el dinero al adulto y no al chico para no fomentar que sea mediador. Pienso que si vas a dar una limosna al paso, mejor no la des. Para hacer una obra de bien hay que tomarse 5 minutos. Si no, sólo se resuelve la culpa propia".

Evitar la indiferencia es la base de la opinión de Juan Carr, de Red Solidaria. "El primer paso es descubrir a los necesitados, sacarlos de su invisibilidad. El segundo es no ser indiferentes. De ahí en adelante, cada uno se para donde quiere. Se pueden dar monedas, conversar, invitarlos a comer. Respetamos todo aunque para mí es mejor dar algo que no sea dinero. Todos sabemos que falta trabajo y educación. Pero entre lo ideal y la realidad, están las personas sin educación ni trabajo que piden monedas".

Dar o no dar. ¿Esa es la cuestión? Los especialistas coinciden en que dar, para sacarse al mendigo de encima, no sirve. Hablan de dar una moneda acompañada de un gesto, de unos minutos de charla. Insisten en el compromiso aunque cada uno con opiniones disímiles sobre qué reacción es la "mejor" en lo cotidiano. Esa elección es personal según la postura ideológica, los sentimientos, las posibilidades y, sobre todo, el sentido común.

## **NOVEDOSO PROGRAMA PARA SACARLOS DE LA CALLE**

Mendoza: les dan trabajo formal a los limpiavidrios y a malabaristas

(18 de Agosto de 2004 Clarín)

Por:RafaelMorán

Las esquinas céntricas serán despejadas de limpiavidrios y malabaristas como consecuencia de una ordenanza municipal que prohíbe sus actividades y los incluye en un programa laboral del que participan empresas privadas. Es un plan pionero en el país que se aplicará desde el lunes. La norma dictada por el Concejo Deliberante de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza impone un régimen de multas para los jóvenes que intenten ocupar los lugares dejados por los limpiavidrios, ahora contenidos en un régimen de trabajo legal, y para los que retornen a esa actividad. También se les decomisará los elementos que usen. Un anticipo de esta iniciativa se produjo en febrero, cuando la misma comuna eliminó el trabajo marginal de 280 cuidacoches para utilizarlos para esa tarea como trabajadores independientes, con retribuciones estimadas en el 50 por ciento del valor de cada tarjeta de estacionamiento. Obtienen entre 20 y 30 pesos diarios. Las autoridades les proporcionan los uniformes y supervisan su tarea.

Ahora, 250 limpiavidrios y malabaristas de entre 14 y 30 años, quienes diariamente se abalanzan sobre los automóviles en las esquinas de la capital, comenzarán a trabajar en carnicerías, panaderías, talleres mecánicos, estaciones de servicio y empresas de limpieza. Cobrarán entre 350 y 400 pesos, según dijo a Clarín el secretario de Gobierno de la Municipalidad, Osvaldo Oyhenart.

El funcionario explicó que el proyecto se "estuvo armando durante siete meses" y que para concretarlo hubo una participación multilateral: cámaras empresarios, gremios, el Gobierno provincial que aporta un subsidio de 150 pesos por trabajador y del Gobierno nacional que facilita otros 100 pesos. Las empresas pagarán los restantes 150.

Los limpiavidrios fueron convocados individualmente por la comuna y se los sometió a exámenes psicológicos y laborales. En una primera fase, el nuevo régimen laboral para los jóvenes será de 6 meses, pero recibirán capacitación y educación mediante un convenio con la Dirección General de Escuelas. También gozarán de seguro asistencial y de vida.

1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

Uno de los casos más interesantes es el de la Empresa Provincial de Trolebuses, perteneciente al Gobierno: capacitará a quince de los jóvenes, quienes luego tendrán la posibilidad de quedarse y trabajar de modo permanente en el organismo, incluso en el puesto de conductor.

## **En Villa Carlos Paz prohíben a los limpiavidrios callejeros**

(18 de Agosto de 2004 Clarín)

**Alegan una "cuestión estética". La medida incluye a malabaristas y promotores.**

La escena es increíble: un hombre que conduce un colectivo amarillo se detiene ante un semáforo, en el centro de Villa Carlos Paz, ve que un limpiavidrios se le acerca, mueve su colectivo hacia la izquierda y le muestra un palo en la mano derecha. Lo **insulta con crueldad**. Franco, el limpiavidrios, retrocede. Reconoce reacciones desmesuradas en otros conductores y sabe que lo mejor es volver sobre sus pasos. Al final no pasa nada y el colectivo sigue su marcha. El episodio ocurrió ayer, a las cinco de la tarde.

A ese escenario se sube el intendente Carlos Felpetto, de la Unión Cívica Radical, para impulsar una ordenanza que prohíbe el trabajo de limpiavidrios, malabaristas y promotores de los más variados negocios (desde repartidores de volantes hasta quienes invitan a degustar productos) en las esquinas.

La polémica norma entrará en vigencia desde hoy y **permitirá a los inspectores municipales retirar de la calle a quienes realicen alguna de estas actividades**. En caso de resistencia, los inspectores podrán solicitar ayuda a la Policía y llevar a los infractores ante el Tribunal de Faltas de la Municipalidad.

Villa Carlos Paz es una ciudad de 40 mil habitantes que vive del turismo y a la que se llega en media hora, en auto, desde Córdoba. Felpetto le dice a Clarín que "a la gente no le gustan los limpiavidrios que están en los semáforos; 8 o 9 de cada 10 dice lo mismo".

—¿Cómo lo sabe?

—Hicimos sondeos, muestreos entre los habitantes. Le aclaro que nada científico.

¿A usted le gustan los limpiavidrios?

—¿Cuál es la razón por la que prohibirá la actividad?

—Hay que ordenar y mejorar la calidad de la ciudad. Una ciudad turística requiere mejor presencia social, política... Pero, en realidad, no se trata de una prohibición, puesto que estamos ante actividades no permitidas. Como nosotros vendemos servicios y turismo, tenemos en cuenta dos cosas: una, que a la gente no le gusta; dos, una cuestión de estética. Además todos son de otros lugares.

—¿Y si fueran de Carlos Paz?

—A los limpiavidrios les podemos garantizar un trabajo con una pala o un pico. Además, los malabaristas que hay acá están con cuatro pelotitas y se les caen tres, no son malabaristas.

Lo cierto es que antes de promover esta ordenanza, la Municipalidad de Villa Carlos Paz no realizó ningún censo sobre la cantidad de limpiavidrios y artistas callejeros que trabajan en la ciudad.

Adolescentes y jóvenes hacen este tipo de tareas por monedas en las principales esquinas durante todo el año, y su número lógicamente se multiplica en los meses de vacaciones o en los fines de semana largos. Algunos son de Carlos Paz y otros viajan desde esta capital.

La oposición del Concejo Deliberante —peronistas y Encuentro por la Villa— votó en contra de la medida, pero como el radicalismo tiene mayoría propia, impulsó la medida.

Omar Ruiz, de Encuentro por la Villa, dice que "es un problema en el que tendrían que desarrollarse políticas de contención social. Además, se trata de una medida que condena a esta gente, porque para ellos el mercado de trabajo es la calle".

Medidas como la que ahora registró en Carlos Paz registran un antecedente en la ciudad de Mendoza: entre fines de 2002 y principios de 2003 la Policía realizó "detenciones preventivas" de limpiavidrios, pero luego esta política fue revertida por la denuncia y acción de los organismos de derechos humanos.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

CDU 791.8 : 398.5 (821.1)

DM Artes

Etnografía

RT Buenos Aires

DT Antropología ~~de~~ cultural y social

Circo