

Las artes circenses en la ciudad de Rosario. Abordaje sobre la creación de la Escuela Municipal de Artes Urbanas.

SP.7: Antropologías de las políticas culturales en nuestra América diversa

Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Gianina Moisés	Auxiliar Docente, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario /
Sosa	Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales, UNR-CEI

Las artes circenses en la ciudad de Rosario. Abordaje sobre la creación de la Escuela Municipal de Artes Urbanas.

Lic. Gianina Moisés Sosa

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Introducción

En esta ponencia[1] nos proponemos retomar la experiencia del surgimiento de la Escuela de Artes Urbanas en 2001, hasta su reconocimiento como Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario en el año 2007. Nos interesa principalmente, reflexionar acerca de la dinámica de su creación y del proceso de institucionalización de las artes circenses en nuestra ciudad, desde un enfoque centrado en las prácticas y experiencias de las y los actores significativos del campo. Sostenemos que dicho desarrollo tiene una genealogía que puede rastrearse años antes, en la que intervienen una serie de factores como la transición al régimen democrático y los nuevos lineamientos que en materia de cultura se pusieron en marcha desde los diferentes niveles del Estado. En simultáneo las demandas y acciones de colectivos de artistas, vinculados fundamentalmente al teatro y a la recuperación del espacio público, tuvieron un rol central en el desarrollo de lo que luego será el campo circense. A mediados de los años 90, varios colectivos con trayectorias e intereses diversos convergieron desde distintos lenguajes artísticos, en la zona ferropuertaria central de la ciudad, y es a partir de esta trama de expresiones heterogéneas, que el circo comienza a establecerse como un incipiente campo específico local, que terminará de consolidarse con la creación de la Escuela. La cual se constituyó en pocos años en el centro fundamental de transmisión y socialización de las técnicas y tradiciones de circo, de presentación de espectáculos y de referencia con instituciones destacadas a nivel internacional. En esta clave, nos preguntamos acerca del proceso mediante el cual las artes circenses, históricamente consideradas como prácticas marginales, fueron ganando terreno en el ámbito de las políticas públicas en materia de cultura, específicamente: ¿qué elementos intervinieron en el proceso por medio del cual una serie de lenguajes artísticos, históricamente denostados y marginalizados, convergieron en un proceso de institucionalización, bajo la rúbrica de “artes urbanas”, con las artes circenses

como lenguaje preponderante?

Señalamientos teóricos metodológicos

El análisis propuesto se desprende del trabajo de investigación en curso para la Tesis de Maestría en Estudios Culturales, en la cual abordamos el surgimiento de dicha Escuela, su institucionalización y normativización, y su incidencia en la conformación y consolidación del campo de las artes circenses en Rosario. Para ello realizamos un abordaje sociocultural, en el que dialogan la perspectiva antropológica y de los estudios culturales, focalizado en las disputas, tensiones y acuerdos generados en el marco de dicho proceso, atendiendo a las prácticas, experiencias y posicionamientos de actrices y actores sociales vinculados a la Escuela de Artes Urbanas y al campo de las artes circenses de la ciudad. El interés aquí, reside en poder ampliar algunas reflexiones previamente elaboradas, intentado dar cuenta de las primeras sistematizaciones acerca de la genealogía del campo circense en Rosario y de las primeras hipótesis sobre factores intervinientes en la dinámica de la creación, institucionalización y normativización de la Escuela.

Nos ubicamos dentro de una línea de investigación que aborda una serie de prácticas artísticas que atravesaron un proceso de reconfiguración, en el que disputaron su legitimación e institucionalización en las últimas décadas. En ellas prima la tendencia a considerar que en el periodo posdictadura proliferaron una serie de lenguajes artísticos/ géneros populares/ géneros performáticos/ iniciativas/ acciones culturales como la murga, el circo, el tango-danza, el teatro comunitario que disputaron su legitimidad tanto en el espacio social como frente al Estado, lo cual implicó en muchos casos su reconocimiento e institucionalización. En este marco, hay coincidencia entre diversa/os autora/es en señalar que luego del regreso a la democracia fueron recuperados lenguajes considerados como populares “a través de nuevos espacios e instancias de participación pública” (Morel, H. y J. Infantino, 2014, 1), lo que se vincula fundamentalmente con un contundente proceso de democratización cultural. Entre ellos destacamos los trabajos sobre murgas: Martín (/2005/2019), Morel (2005), tango y milongas: Morel (2013), circo: Infantino (2015), teatro comunitario: Fernández (2018), candombe: Broguet (2022), Cardini (2014//2020) quien analiza las modificaciones en el organigrama de las dependencias culturales de la Municipalidad y su impacto en el periodo que estudiamos, entre otras.

Para el estudio del proceso de institucionalización de las artes circenses, situamos nuestro análisis en el campo de las políticas culturales. Partimos del reconocimiento de las mismas como un conjunto de “intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados” (García Canclini, 1987, 26). Esta definición amplia de las mismas, implica que las decisiones que se toman dentro del Estado, son el resultado de la intervención de múltiples actrices y actores (Raggio, 2013). En relación a ello, retomamos también Ana María Ochoa Gautier (2002), quien señala la necesidad de incorporar al debate, la movilización de la cultura como arena de disputa. En sintonía con estos postulados, es que analizamos las prácticas y acciones implementadas, en tanto, expresan la participación de diversos sectores, a partir de demandas, acuerdos, rechazos y negociaciones. La definición de campo circense a la cual referimos, se desprende de *la noción de campo cultural* de Pierre Bourdieu, la cual implica, primeramente, pensar de manera relacional. Aunque el autor señala que es posible definirlo en términos analíticos como “una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones...objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones” (Bourdieu, 1997, 150), este no puede ser definido a priori, ni de manera aislada del contexto, de las experiencias de sus integrantes y de su articulación con el ámbito estatal.

Breve caracterización de las Artes del circo

Su origen puede rastrearse como una especialización teatral derivada de rituales ancestrales en diferentes partes del mundo, como entretenimiento tanto para las clases dominantes como para el público en general a lo largo de los siglos. El precursor del Circo Moderno, fue el inglés Astley, en el siglo XVIII, en su anfiteatro se presentaron las primeras escenas paródicas, actos cómicos entre destrezas de volatineros, la pista circular y la arena, elementos que serán asociados aún en la actualidad al género circense. En Argentina, los espectáculos circenses existían desde el período colonial, pero fue a partir de la Revolución de Mayo que llegaron Circos Modernos, especialmente de origen inglés. Por esos años es la fundación de la primera compañía nacional, la Compañía de Volatines Hijos del País, en 1836. Posteriormente se da la creación del Circo Criollo, con figuras destacadas como José Podestá, cuyos espectáculos combinaban destrezas circenses con obras de teatro gauchescas. Rápidamente éste se convirtió en referente de este estilo, a partir de Juan Moreira (1884) instalando una estructuración en dos partes, una primera en la que se suceden las destrezas y payasos, y una segunda en la que se desarrolla una obra de teatro. Esta segunda parte se consagró como la característica principal y la que dio la

impronta nacional, diferenciándose del estilo europeo (Mogliani, 2017), a través del drama gauchesco. Entre los años 40 y 50 se registraron más de cuarenta compañías de Circo Criollo en todo el país. Mediando década del 70, el circo en su gran mayoría abandonó la ejecución de aquella segunda parte destinada a la obra de teatro, dados los altos costos y el público prefirió la televisión, en la comodidad de su hogar (Seibel, 1993). A ello debe sumarse el contexto dictatorial y las apremiantes condiciones económicas y políticas que azotaron el país, y que contribuyeron a una cada vez mayor retracción de la producción circense o a la necesidad realizar giras y/o exiliarse. A finales de la década del 70 comienza a desarrollarse el hoy denominado Nuevo Circo[2], principalmente en Canadá y Francia, y tiene relación directa con la apertura de modalidad de enseñanza y transmisión, que hasta esos requería pertenecer a una familia de circo o incorporarse a una de ellas, además incorpora diferentes lenguajes, una narrativa, abandona el uso de animales, fusiona elementos de feria y teatro callejero y busca la precisión técnica en la actuación física (Infantino, 2015). En ese mismo periodo se propagó también el Circo Callejero, si bien es posible rastrear intervenciones callejeras desde hace muchos siglos (como los juglares), podemos conceptualizarlo en sintonía con lo que André Carreira plantea para el teatro callejero, en cuanto rompe con el uso cotidiano de la calle y es permeable a una cultura callejera “que estaría fuera de la cultura dominante, como un hecho paralelo y marginal...toma elementos de las manifestaciones callejeras, especialmente aquellas relacionadas con las luchas políticas y sociales” (Carreira, 2003, 48), pero asociado específicamente con la ejecución de destrezas. En nuestro país, el Circo Callejero prolifera a mediados de los años 90.

Nos referimos al Circo Moderno, Circo Criollo, Nuevo Circo y Circo Callejero como subgéneros en tanto consideramos que “el circo” puede ser entendido como un género específico que, ya que aun tomando elementos de otras disciplinas, es una práctica que tiene sus propias particularidades, vinculado a la ejecución de destrezas, la fusión de lenguajes y el humor. Esto implica reconocer su dimensión estilística, su estructuración y los aspectos sensorio-emotivos y significantes que hacen a dicha práctica (Citro, 2012). Esto incluye las maneras de enseñanza y aprendizaje que priman en un género, ya que este aspecto tiene también la capacidad de transformarlo radicalmente. Uno de los procesos que lo modificó sustancialmente, es la creación de escuelas de formación. La primera de las escuelas, en el sentido más contemporáneo, sobre la que hay registros, es la Escuela de Moscú, luego en Cuba, Francia y Canadá. En nuestro país y en América Latina la primera institución de formación fue la Escuela de Circo Criollo de los hermanos Jorge y Oscar Videla, al inicio de la década de

1980, también por esos años se crean otras en Brasil y Perú. A mediados de los 90, se fundaron una serie de Escuelas de Circo en América Latina con una orientación similar entre sí, basadas en un tipo de intervenciones que podemos definir como proyectos de arte-transformación social. Diversas acciones asociadas al circo se multiplican por esos años como una manera de contener y acompañar a niños, niñas y jóvenes en las diferentes regiones América Latina y del país[3]. En sintonía con el tipo de propuestas se crea con una intención definida de arte-transformación social, en 1997, el taller de teatro popular que será el puntapié inicial de la Escuela de Artes Urbanas de la ciudad de Rosario en 2001. En sintonía con estos postulados entendemos que existe un resurgimiento del género circense en nuestro país, a mitad de los 90 que se relaciona con la necesidad de democratizar su transmisión, con la utilización de las técnicas circenses como una herramienta de arte-transformación social, con su desarrollo e incorporación como herramienta de constitución de un “otro laboral” (Infantino, 2015) y con el cambio de lineamiento de las políticas culturales implementado tras el regreso de la democracia que apuntaron a la consolidación de un proceso de democratización cultural.

La Escuela de Artes Urbanas

Esta surge como una propuesta dentro de un encuadre vinculado a las propuestas de arte-transformación social en 2001, tras obtener un subsidio otorgado por el Programa de Ayuda a Grupos Vulnerables (P.A.G.V.)[4] dependiente del Banco Interamericano de Desarrollo (B.I.D.) a través de la Secretaría de Promoción Social de Rosario (Fattore y Bernardi, 2014). La propuesta presentada como Escuela de Artes Urbanas se inspiró en la experiencia de talleres de teatro popular que desde 1997, llevaba adelante quién será el creador y director de la Escuela, en los distritos de la ciudad de Rosario. Destacamos este aspecto, porque quien implementa este proyecto se inscribe en una trayectoria dentro del Teatro Popular y de Calle, que emerge al calor de la transición democrática. A su vez, es importante señalar que este primer taller de teatro popular se desarrolla en el marco del proceso de descentralización distrital de la Municipalidad de Rosario, como parte de una estrategia de “acercar la cultura a los barrios” (Marcelo Palma, director de EMAU, 2021). Retomando esta propuesta pero incorporando varios lenguajes artísticos como la murga, la expresión corporal, la danza y elementos del circo, se presenta el proyecto para la creación de la Escuela y es seleccionado:

“La idea, el porqué de una Escuela de estas características surge de mi experiencia: yo era tallerista de un barrio, con lo que nosotros llamábamos técnicas de teatro popular, usábamos un montón de recursos distintos, acrobacia, clown y mucho teatro. Estoy hablando del año noventa y seis, noventa y siete, y a mí siempre me quedó la idea de hacer algo que mezclara todo eso, para que sean cosas bien efectistas. Y ahí se me ocurre presentar al Programa de Ayuda a Grupos Vulnerables, me ayudaron Chiqui González, Mario Romeu y Miguel Franchi, y ganó nomás” (Marcelo Palma, director EMAU, 2014)[5].

Su implementación se llevó a cabo en dos puntos de la zona oeste de la ciudad: el Polideportivo Parque Oeste localizado en calle Rouillón 1998 y el Club 20 Amigos, ubicado en Felipe Moré 3401, ambos emplazados en áreas con altas tasas de necesidades básicas insatisfechas (Censo 2010). Destacamos este elemento porque nos permite dar cuenta de la perspectiva social en la que se inscribe el proyecto presentado. La primera acción fue contratar artistas de la ciudad, provenientes de las artes urbanas, fundamentalmente malabares y acrobacias y se adquirieron los elementos necesarios (cama elástica, clavos de malabares, colchones de caída, telas y trapecios, un televisor, videocasetera, maquillajes y materiales para la realización de vestuarios). Aquí es importante mencionar que el nombre Artes Urbanas, responde a la necesidad de incluir expresiones que puedan realizarse en el espacio público, empleando herramientas de teatro, circo, música y danza, como parte de una estrategia para captar la atención de las y los jóvenes. En este sentido, en esta primera etapa, la propuesta no se limitaba al circo, sino que, tal como señala el entrevistado, “básicamente consistía en echar mano a todas las disciplinas que pudieran hacerse en la calle, populares, convocantes...” (Marcelo Palma, director de EMAU, 2014). Con el propósito de llegar a la mayor población posible, se realizaron diversas convocatorias y la actividad de puso en marcha:

“Nosotros fuimos a jugar al fútbol a un club en el barrio que se llama 20 Amigos, ahí nos dimos cuenta que estaban haciendo malabares, fui con siete amigos. La primera clase no la hicimos, la vimos, la segunda la hicimos y ya desde ahí empezamos a ir lunes y miércoles ahí, y martes y jueves íbamos a Parque Oeste, que teníamos los otros docentes”. (Estudiante de la 1ra generación de la Escuela en 2001, artista de circo y actual profesor de trapecio de la misma, 2021).

El primer año el ciclo de actividades duró desde junio a diciembre, siendo para los primeros días de este último mes que se realizó la muestra de cierre de año y Festival Payasadas en las Escalinatas del Parque España[6]:

“Duró 6 meses porque vino el lío de 2001, por suerte se alcanzó a hacer el Payasadas que en realidad era la muestra de nuestros talleres, por eso cargamos todo en un camión, se trajo todo para armar acá en el Parque España el Festival y después se desarmó cuando terminó la función y vinimos con el camión al Galpón 17 para guardar las cosas porque no se sabía al año siguiente si iba a empezar o no con todo lo que pasaba y se cerró todo (Estudiante de la 1ra generación de la Escuela en 2001, artista de circo y actual encargado de mantenimiento de la misma, 2021).

Esta muestra fue pensada como una intervención que fuera de “alto impacto” (Marcelo Palma, director EMAU, 2014), es decir: un evento masivo y accesible. Así se organizó el Festival Payasadas, para que las y los jóvenes pudieran mostrar el proceso que iban desarrollando, también fueron convocados diversos artistas con reconocimiento nacional, como los hermanos Videla. Se presentaron intercalados: un número realizado por los jóvenes y otro por los artistas invitados. Desde entonces el Galpón 17 fue ocupado por las y los integrantes de la Escuela, que hasta ese momento sólo se desarrollaba en dos barrios de la ciudad, y por las y los diversos artistas de circo. Año tras año continuó funcionando allí un espacio de formación, encuentro y realización de funciones, auto-gestionado y de acceso libre.

Paulatinamente este nuevo proyecto fue incorporándose, no sin tensiones, en el organigrama municipal, hasta conformarse en 2007, en Escuela Municipal de Artes Urbanas, con el consecuente otorgamiento de cargos y recursos. En las entrevistas realizadas a quienes llevaron adelante la propuesta durante los primeros años, aparecen reivindicaciones vinculadas con la necesidad de garantizar el acceso tanto a los talleres que se dictaban, como a las funciones, de allí la modalidad de “función a la gorra”^[7] que continúa implementándose hasta hoy.

El Galpón, como las y los entrevistados referencian el espacio al que accedieron después del Primer Festival Payasadas, era por ese entonces un depósito de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario. Ubicado en la franja costera central, es uno de los galpones ferroporuarios, de unos setenta metros de largo por 20 de ancho. Al interior se dividen en siete espacios, delimitados por las columnas y las divisiones a dos aguas del techo de cada uno de ellos. El ingreso al predio fue consentido por las autoridades de dicha Secretaría y la llave entregada a Marcelo Palma, quien era trabajador de planta permanente de dicha área. Una vez guardados los elementos, y transcurridos los primeros días del 2002, el grupo de estudiantes (no más de diez) ingresaron y

armaron allí la cama elástica:

“se trajo todo al Galpón, la cama elástica, todo y se cerraba después de eso, pero nosotros queríamos seguir saltando, entonces Marcelo me dio una llave a escondidas, para abrir y veníamos con los pibes, primero a limpiar, a tirar cosas, mugre mas que nada, perros muertos, gatos, de todo había. Éramos Seba, Titi, Esteban y yo, éramos los de barrio nomás y limpiábamos, acomodábamos y entrenábamos. (Estudiante de la 1ra generación de la Escuela en 2001, artista de circo y actual encargado de mantenimiento de la misma, 2021).

Paulatinamente durante el año 2002, fueron sumándose al espacio de entrenamiento artistas locales, vinculados a las artes circenses, que formaban parte de lo que definimos como un campo en consolidación por esos años. Destacamos este aspecto, dado que la participación de este colectivo en el espacio de entrenamiento del Galpón 17, imprime a la configuración del nuevo proyecto, una impronta particular asociada a la trayectoria misma de este incipiente campo. En este sentido, nos interesa señalar algunas de las expresiones artísticas que valoramos como precedentes, en articulación con las modificaciones en materia de cultura y los lineamientos que la política pública definió en relación a este ámbito, en los diferentes estamentos del Estado.

Enlaces para pensar el proceso

Con la llegada del régimen democrático, desde el ámbito Nacional, la Secretaría de Cultura de la Nación fomentó una definición de cultura amplia y a partir de ella se perfiló el diseño de un tipo de políticas culturales, orientadas desde esa conceptualización, que se expresaron en el Plan Cultural 1984. En él se define que la política cultural propuesta tiene por objetivo democratizar la cultura, entendiendo que “democratizar el país significa en cierto sentido una mejor distribución de los bienes culturales y el protagonismo activo de todos sus habitantes” (Plan Cultural, 1984, 7), a la vez que reconoce el derecho a la cultura como un derecho humano. Este proceso se cimenta en la idea de la deselitización de la cultura y es impulsado tanto desde los ámbitos de la gestión de gobierno como desde organizaciones sociales, colectivos artísticos, agrupaciones barriales dependientes de vecinales, clubes, etc. Este nuevo tratamiento que inició en el periodo posdictatorial allanó el camino para una serie de transformaciones que abarcaron los distintos niveles del Estado, en un itinerario que no

fue lineal, sino que estuvo en permanente disputa y es en esta clave que entendemos las transformaciones, a partir de las tensiones, confrontaciones y acuerdos entre diferentes sectores intervinientes.

En el ámbito de la provincia de Santa Fé, el punto central de la propuesta en materia de cultura de la primera gestión posdictadura, giró en torno a la promoción de acciones regionales y difusión de producciones locales que se extendieron más allá de los centros tradicionales, con la intención de propiciar así una mayor diversidad cultural. En la ciudad de Rosario, durante esta primera gestión democrática la Dirección de Cultura fue ascendida a Subsecretaría dependiente de la Secretaría de Gobierno y Cultura, y las acciones impulsadas tuvieron que ver con actividades al aire libre: funciones de teatro, recitales, ferias, eventos editoriales, etc., talleres de formaciones artísticas tanto en el centro político-administrativo de la ciudad como en barrios alejados del mismo. Según Cardini “en ese contexto de transición y apertura, hubo una fuerte orientación hacia la participación popular, el pluralismo y la democracia trasladada a las producciones culturales, ya fueran musicales, literarias, teatrales o plásticas, entre otras” (Cardini, 2020, 7). Entendemos que uno de los aspectos centrales de este periodo reside en la convergencia entre vastos sectores del teatro y de la comunidad artística en general con los lineamientos de la política pública en materia cultural, esto no implica que se haya dado sin conflictos, pero sí en una clara sintonía. En lo local, esto puede observarse en la dinámica de articulación que desde la gestión municipal, se tomó para con los colectivos que ya venían trabajando. En este clima de época se fue encontrando canales de expresión diversos, pero con una contundente impronta de calle, que rápidamente irá definiendo y caracterizando los colectivos.

Otra de las grandes transformaciones, que se implementa con el cambio de década, es la reconfiguración de la zona ferropuertaria, la cual resulta de gran relevancia para la comprensión de los itinerarios de los colectivos artísticos que se asentarán justamente en esa franja espacial y entre los cuales se conformará un incipiente campo circense. A principios de la década de los 90, Rosario inició la transformación de los 17 kilómetros de espacios costeros de la ciudad y que quedaron en desuso a partir de la reubicación de las infraestructuras industriales y ferroviarias las cuales, como en otras ciudades de la región, habían ido perdiendo protagonismo en la economía local (BID, 2016, 8). El Plan de Convertibilidad, definió la economía nacional hacia lo financiero, a la vez que, se creó el Mercado Común del Sur –MERCOSUR-, colocando a Rosario en un papel central como eje comercial y portuario, en el intercambio de mercancías entre los países asociados y el resto del mundo a través de su

puerto. A raíz de ello se pusieron en marcha una serie de acciones para transformar la zona ferropuertaria de la ciudad, con el objetivo de actualizar las infraestructuras ferroviarias, viales y portuarias. Esta revitalización implicó una transformación física a gran escala, guiada por un plan urbanístico público-privado, y también llevó a una redefinición del sentido de lo urbano asociado a un corredor ribereño de espacios públicos y recreativos (Galimberti, 2014). En este proceso, diversos colectivos artísticos, en su mayoría jóvenes, disputaron estos nuevos significados, transformando tanto el espacio como sus propias prácticas. La mayoría de las experiencias artísticas destacadas en nuestras entrevistas se suceden en la zona afectada por este proceso de transformación. Además es importante mencionar que el mismo Galpón 17 en el que asentará la Escuela forma parte de la zona recualificada, aunque esta fue en una etapa posterior.

Desde esta lógica, recuperamos algunas de esas expresiones que en nuestras entrevistas son señaladas como significativas, como experiencias que abonaron el campo circense de la ciudad y que encontramos importantes para el surgimiento de la Escuela Municipal de Artes Urbanas. En esta compleja articulación de prácticas artísticas diversas, se fue constituyendo una intrincada trama de relaciones, en las que actrices y actores de procedencia social heterogénea participaron, consolidando un circuito que encarnaba reivindicaciones sociales y una fuerte crítica al modelo económico social y político imperante en el periodo. Quienes gestaron y sostuvieron este proceso fueron fundamentalmente jóvenes, que vivían en un contexto de creciente conflictividad social y crisis económica y política, que desarrollaron alternativas laborales y estéticas a la par de una cruzada “antisistema” (Eduardo, músico e integrante del Galpón Okupa y Centro Kultural Independiente, 2022). Es importante señalar que se trata de una crisis que va más allá de condiciones económicas restrictivas para la mayoría de la población, sino que además implicó un desprestigio de lo estatal. La ciudad de Rosario no fue una excepción al contexto de transformación económica-social y política que se vivió a nivel nacional. Sin embargo, durante esta misma década de corte neoliberal, la ciudad vivió un proceso de proliferación de las políticas públicas en materia de cultura, y en relación a esto, Cardini plantea, que estamos ante una “paradoja”: “...en donde -pese a las dificultades socioeconómicas padecidas en la ciudad-, este ámbito estatal (la cultura) asumió una nueva jerarquía, que constituyó un avance y reconocimiento del área” (Cardini, 2017: 3). Otro punto de inflexión se dio con la consecución de la intendencia en 1995, por el Partido Socialista, a cargo de Hermes Binner (1995-1999; 1999-2003), en este periodo se sustancializaron una serie de transformaciones de gran impacto para la ciudad, que si bien, exceden el ámbito de lo cultural, modifican su dinámica organizativa a

través del Programa de Descentralización y Modernización, el cual forma parte de uno de los ejes propuestos en el Plan Estratégico Rosario (PER, 1998). Esto implicó la descentralización política y administrativa en seis distritos, con la instalación de las áreas de cultura en las cabeceras distritales ofreciendo diversas actividades, que multiplicaron la oferta cultural del periodo. Es en relación a esto, que sostenemos que es posible analizar algunos aspectos del desarrollo de estas prácticas artísticas en tanto fenómeno surgen en el contexto de una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y urbanas. En función de las cuales los colectivos desarrollaron diversas estrategias, disputando sentidos en la configuración urbana de la zona ribereña central que luego tendrán impacto en la definición del proyecto de Escuela al instalarse en el Galpón 17. Estas experiencias acumuladas desde el regreso de la democracia, asociadas a la democratización del acceso a la cultura, a la organización autogestiva, a la circulación de saberes técnicos específicos, y la necesidad de que estas prácticas sean una herramienta laboral, abonaron tanto, los sentidos asociados al campo circense local, como a la nueva Escuela.

La Fiesta del Fuego

En el corazón de la recientemente reconvertida zona ferropuertaria, específicamente en el Parque España, se desarrolla por un periodo de algo más de un año, una de las prácticas artísticas que las y los entrevistados refieren como antecedente para la conformación del campo circense: la Fiesta del Fuego. La misma se llevó a cabo a mediados de la década del 90 y tal como su nombre lo indica, esta experiencia estaba atravesada por la presencia del fuego, con elementos de circo, pero también, y fundamentalmente con tambores y batucada. “En un principio la fiesta del fuego fue un espacio en donde un grupo de jóvenes se juntaba a entrenar, investigar, ensayar e intercambiar sus primeras experiencias con las técnicas circenses: malabares, swing, lanzallamas, zancos, acrobacias, batucada” (Gattari, 2012, 37). En ella convergieron una serie de expresiones provenientes de distintos lenguajes que, además del fuego, tenían en común, el irrumpir en el espacio público.

“Si yo tuviese que pensar un origen de esto, fue la Fiesta del Fuego en verdad. Un evento súper espontáneo donde empezamos después del espectáculo de Tati y Lisandro, que ellos ya venían haciendo malabares y espectáculos de circo de calle, fue en el 94 creo porque en el 95 fue la primera Convención de Circo en Buenos Aires y ahí fuimos como una especie de colectivo de gente a dedo. (Eleonora, Artista circense, 2023).

En nuestras entrevistas, son recurrentes las referencias a la espontaneidad y horizontalidad con que se organizaban los encuentros y se destaca la necesidad de compartir información, la cual hacía del espacio una instancia formativa, descontracturada y sin jerarquías.

También estaba la Fiesta del Fuego, era una locura eso...era una mancha de kerosene en el parque España, hacíamos todas cosas con fuego, era muy divertido. Y de ahí fue saliendo un montón de gente viste, era una movida linda, personas malabareando con fuego: clavos, diabólos, pelotas, todo con fuego obvio, aros con fuego y saltábamos por dentro, era cualquier cosa, y banda de gente con tambores o bailando, y más toda la gente que venía a ver, a estar nomás. (Aldo, artista de circo y ex docente de la Escuela Municipal de Artes Urbanas, 2015)

Señalan también, que en esos encuentros se aprendía a armar antorchas para malabares, a malabarear, a hacer y tocar tambores y a entrenar acrobacias. Esta experiencia es central dado que, como menciona la entrevistada, a partir de ella se conforma un colectivo que asiste a la Convención de Circo de Buenos Aires, estableciendo lo que definimos como un incipiente campo circense.

El Galpón Okupa y Centro Cultural Independiente

A unos pocos cientos de metros del Parque España, se llevó a cabo la okupación de uno de los edificios ferroportuarios en desuso y es señalada en las entrevistas realizadas, como una experiencia de gran importancia para el campo circense de la ciudad. Se esgrimió como una práctica contestataria, que buscó ofrecer una alternativa cultural encarnando diversas estrategias de un modo fuertemente anticapitalista. Basados, fundamentalmente, en la ocupación de inmuebles abandonados no sólo para ser utilizados como viviendas, sino con el objetivo principal de desarrollar actividades culturales abiertas a la comunidad. La okupación[8], así entendida, tenía objetivos específicos: “se defendía la okupación, más si era de un terreno o de una propiedad estatal, siempre y cuando fuera para fines culturales, no netamente para vivienda, para actividad cultural abierta a la comunidad: recitales, teatro, talleres (Eduardo, músico e integrante del okupa, 2021). Esta se llevó a cabo en los primeros días del mes de enero de 1997, en uno de los galpones ferroportuarios[9] de la ciudad. Las intervenciones comenzaron a desarrollarse casi con la misma okupación, se realizaron muestras de arte, proyección de películas, performances, obras de teatro y de danza, talleres de dibujo, escritura, cine, malabares y recitales, con participación de bandas musicales reconocidas nacional e internacionalmente. Además de las

intervenciones, lo que se generaba era la posibilidad de socializar en un espacio que cuestionaba per se el entorno vigente:

“durante la *okupación* se abrió el primer tramo de la Avenida de la Costa, fue en esos inicios de la nueva urbanización de Rosario, fue por eso mismo un choque cultural entre lo que buscaba la intendencia, que era una Rosario -entre comillas- “la mejor ciudad para vivir”, que era su eslogan y la propuesta nuestra que era completamente opuesta a eso, era un punto de vista distinto, más realista: que se vivía en un país que estaba en decadencia, que la gran desocupación era el punto en común de todos nosotros, llevar y llevar CVs a todos lados y nada, era cuidar autos, limpiar los vidrios de algunos locales, o malabares (Gustavo, integrante del okupa, 2021)

Esta experiencia acabó en 1998, con un fuerte operativo de desalojo y, si bien tuvo una existencia breve, generó un gran impacto en la conformación del campo circense:

“Pasaron igual muchas cosas al mismo tiempo, porque estaba el Galpón Okupa también re efervescente con un montón de movida, íbamos a hacer cosas ahí, cuando había bandas nosotras hacíamos malabares cuando tocaban, también había talleres, era una re movida, ahí se empezó a cruzar todo” (Eleonora, Artista circense, 2023).

Tal como señalan las y los entrevistados, esta experiencia fue significativa para el incipiente campo circense, aunque se trata de un colectivo distinto, nutrió y se posicionó como una referencia de resistencia y autogestión, pero también de encuentro e intercambio de prácticas y saberes.

El Circo Callejero y Colectivo de artistas Circo Volante

Mediando los 90 se profundiza la tendencia de la década anterior de crecimiento de las prácticas artísticas vinculadas al Teatro Callejero, pero con una estructura diferente. En la primera predominó el Teatro Callejero mayormente vinculado a lo popular, comunitario y político, mientras que en la segunda encontramos una fusión de lenguajes, en los que el circo comienza a hacerse lugar. Se evidencia un cambio significativo, anteriormente, solían seguir una estructura narrativa tradicional, con inicio, desarrollo y desenlace, similar a una obra de teatro convencional. En lugar de esto, se adoptó la modalidad de presentaciones compuestas por números y se

produjeron transformaciones en cuanto al contenido, especialmente en relación con el mensaje político. Para Gattari, en este periodo sucede en Rosario una transformación del género, en el que paulatinamente se incorporan las técnicas de circo:

“La utilización y resignificación de las artes circenses no sólo les permitió a estos artistas distinguirse del teatro callejero de la década anterior sino que además impuso una nueva modalidad de hacer teatro en la calle, el circo callejero; el cual se convirtió para estos jóvenes artistas en una marca de identidad”(Gattari, 2012, 2).

También Infantino señala en el mismo periodo, pero en la Ciudad de Buenos Aires, un resurgimiento del arte circense (Infantino, 2015), entendiendo que es un nuevo estilo que identifica como circo callejero y que asocia a “la construcción identitaria de los jóvenes artistas de los `90 como trabajadores culturales” (op/cit, 55). En este sentido, el deterioro de las condiciones de vida y la necesidad de incorporar la práctica circense como herramienta laboral y el descontento social fueron factores centrales en este proceso.

Finalizando la década surge un colectivo de artistas llamado Compañía Circo Volante, con un espectáculo de sala, que es destacado en nuestras entrevistas como una novedad y una referencia. Es interesante este proceso, dado que muchos de sus integrantes participaron de la Fiesta de Fuego y se convirtieron en exponentes significativos del Circo Callejero del periodo:

“El Circo Volante aparece como una especie de unión. El Circo Volante era el nombre de la compañía y el espectáculo el Cirquito a Kuerda, que también pura fuerza y ganas de hacer, lo que fue interesante es que nosotros veníamos de la calle, pero también nos juntamos, con los más grandes que venían del teatro y nosotros que veníamos más de los malabares, las convenciones y ellos que venían más de haber estudiado teatro, fue un poco eso el Circo Volante, como un cruce y por eso fue de sala y con dirección mutante, dirección colectiva, creación colectiva” (Eleonora, artista de circo, 2023).

Manteniendo los rasgos característicos de las experiencias anteriores, convergen en una serie de espectáculos de sala, el primero durante los años 98-99 “Cirquito a Kuerdas” y el segundo “Ciudad Neón” en 2000-2001. Esta propuesta inaugura en el plano estético de nuestra ciudad, el desarrollo de lo que señalamos anteriormente como Nuevo Circo, sin embargo, lo que fundamentalmente nos interesa destacar es la permanencia de la autogestión y

la organización colectiva. En este sentido la dirección y creación compartida son aspectos de importancia que reaparecerán en la dinámica organizativa de la Escuela en el periodo 2002-2007.

La Escuela Municipal de Artes Urbanas

Durante el primer año en el Galpón 17, la modalidad de organización fue horizontal, autogestionada y sin intervención directa del municipio, entre quienes habían sido alumnos de las experiencias en los barrios y las y los artistas, fundamentalmente de Circo Callejero, se estableció una dinámica que les permitió funcionar como colectivo, pero que al aumentar el número de participantes de los entrenamientos, se vieron en la necesidad de organizar con mayor precisión. Es a partir de mediados del año 2002 que se comienza establecer fechas de inicio y cierre conjunto de los talleres y a gestionar un sistema de contratación, que la Municipalidad de Rosario fue respaldando lentamente. Como contraparte, la lógica de ordenamiento de los talleres debía respetar la modalidad de dictado de los otros talleres municipales de arte. Lo primero que esto incluyó fue el requisito de inscripción previa de las y los asistentes, para contar con un registro de la población afectada; luego se incentivó a las y los participantes a que concurrieran a más de un taller de la E.A.U., y así comprometer más con las disciplinas que se dictaban. Tal como plantea el director, durante los primeros cinco años:

“El esfuerzo estuvo en demostrar a la Secretaría que los talleres funcionaban, que las contrataciones eran necesarias, además de los traslados de gente de otras áreas, y que no pedíamos mucho más que eso, que nos dejaran permanecer ahí (Marcelo Palma, director de EMAU, 2021)

Desde 2002 hasta 2006, la metodología fue la de talleres pagos, a voluntad o a un monto simbólico, gestionados por las y los jóvenes, impregnada de aquellos sentidos asociados a las experiencias predecesoras: la autogestión, el autofinanciamiento, la capacidad de convivir, compartir y contenerse. La realización periódica de galas^[10] con entrada a la gorra^[11], la preservación del espacio de entrenamiento libre, en donde el intercambio, cuidado y uso del mismo era gratuito, con el único requisito de contribuir a la limpieza y mantenimiento del lugar físico, dan cuenta de la influencia de esos colectivos. Otro acontecimiento que fue adquiriendo cada vez mayor relevancia, fue el Festival Internacional Payasadas que continuó realizándose cada fin de año, con público cada vez más creciente, mayor cantidad de días, incorporando seminarios de diversas disciplinas. Con financiación municipal para hospedajes, viandas, cachés de artistas, técnica e infraestructura para el montaje en las Escalinatas del

Parque España. Su difusión en los medios locales, incluía generalmente, una visita al Galpón 17, entrevistas a los docentes, estudiantes y artistas participantes. La magnitud de su puesta, y la gran respuesta de miles de personas que se acercaban cada año, dotó de una gran visibilidad y reconocimiento a la Escuela.

Es recién a partir del año 2006 que comenzó a pensarse la posibilidad de integrar la estructura de escuelas municipales de arte, enmarcadas dentro de la educación no formal, estableciendo una reconfiguración de la misma. El primer aspecto para esta conversión estuvo signado por el diseño de un encuadre pedagógico que no existía anteriormente y la creación de una currícula de artes urbanas con el circo como eje estructurante. Este proceso requirió de un gran esfuerzo de sistematización, en el cual se pusieron en juego las experiencias anteriormente señaladas y la propia dinámica generada en los primeros con la estructura de talleres. En palabras de uno de sus creadores: “Este encuadre pedagógico nos permitió recuperar el sentido original de la palabra -escuela-, entendiéndola como un espacio de celebración y estudio a través del ocio; un ocio activo que permita evocar las subjetividades de manera lúdica y placentera” (Tendela, 2021, 63).

El establecimiento de una currícula, con materias, carga horaria y contenidos transversales vinculados a la necesidad de determinar una lógica de producción de números de circo, fue un trabajo que se llevó a cabo a lo largo del año 2006. Al año siguiente, la Escuela de Artes Urbanas fue incorporada como Escuela Municipal de Artes Urbanas al conjunto de Escuelas de Arte de la Municipalidad de Rosario. Este nombramiento implicó un reconocimiento de la disciplina y un cambio significativo respecto a la contratación de los docentes, materiales de trabajo, es decir un presupuesto que le permitiera funcionar como las otras Escuelas Municipales. Sin embargo, es recién para el año 2008, con la apertura de la Carrera de Intérpretes de las Artes del Circo que la misma obtiene Resolución Municipal (Res. 251/08).

Consideraciones finales

En esta ponencia nos propusimos explorar la creación de la Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario y la incorporación e institucionalización de las artes circenses a la dinámica cultural de nuestra ciudad, centrándonos en las acciones y vivencias de las personas significativas de este campo. Para ello realizamos un breve itinerario del género circense que nos permitiera comprender los aspectos centrales que lo definen y dan cuenta de los sentidos sociales con que se asocia esta práctica y señalamos que desde su llegada al país atravesó periodos de

marginamiento y valorización según fuese el contexto social, político y económico, modificando tanto al género circense, como a las estrategias de sus practicantes. En este itinerario identificamos que durante la segunda mitad de los años 90, se estableció gradualmente un ámbito circense local, motivado por el impulso de democratizar su enseñanza, emplear las técnicas circenses como medio para el arte y la transformación social, así como su adopción como una herramienta laboral. Proceso en el que observamos la convergencia de una serie de factores que nutrieron dicho campo, como el fin de la dictadura y los acuerdos en relación al establecimiento de dinámicas de democratización cultural, en la que participaron, no sin conflictos, diversos sectores, organizaciones y estamentos del Estado. Entre ellos recuperamos movimientos provenientes del teatro de la década de los 80, que generaron redes sólidas y festivales, como modo de autogestión y organización colectiva. Otros elementos de relevancia tienen que ver con las modificaciones que durante los 90 comienzan a implementarse en la zona ferropuertaria de la ciudad, cambios en las gestiones de gobierno que impulsaron una política de descentralización distrital, con la incorporación de cabeceras culturales, ampliando el acceso a ciertas actividades culturales, como la propuesta por Escuela de Artes Urbanas. Repusimos también en aquellos movimientos de jóvenes que durante esa década ocuparon la escena rosarina, fundamentalmente en la zona ferropuertaria, intentando acercarnos a la trama de sentidos, con que fueron creándose y recreándose como un campo cultural nuevo, pero impregnado de las experiencias anteriores, que luego estarán presentes también en la constitución de la EMAU. Consideramos que es a partir de la convergencia de esta multiplicidad de factores, que es posible ensayar las tramas de una dinámica cultural, que da cuenta de un proceso de institucionalización y legitimación, que generó un ámbito cohesionador y de disputa. Apuntamos con esta indagación exploratoria a contribuir al tratamiento de lo cultural y de otras experiencias similares.

[1] Sistema de referencias bibliográficas utilizado: Normas APA 2020

[2] Uno de los máximos exponentes del *Nuevo Circo* es la compañía canadiense *Cirque du Soleil*, fundada en

1984 originaria de Quebec.

[3] En 1995 en Buenos Aires el Circo Social del Sur, también es creada la Escuela Nacional de Circo Para Todos en Cali, El Circo del Mundo en Chile, a partir de proyectos de Cooperación Internacional.

[4] El P.A.G.V. fue un programa de intervención inscripto en el Plan Social de 1995, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. Bajo ese nombre se agruparon una serie de medidas que garantizaban un conjunto proyectos focalizados en “la lucha contra la pobreza” con el objetivo de lograr una mayor eficacia del gasto público (Fattore y Bernardi, 2014).

[5] Entrevista realizada en el marco de la Tesina de Grado de la Licenciatura en Antropología “Lo que tiene el circo es que te abre muchas puertas. Abordaje antropológico de un proyecto artístico de intervención social”. UNR, 2018”.

[6] Ubicadas en la ribera del río Paraná, a metros del casco histórico, comercial y político-administrativo de la ciudad de Rosario.

[7] Modalidad de colaboración de entrada a voluntad.

[8] La noción de okupación con k, hace referencia a la conversión de los espacios tomados en experiencias culturales, además de su uso como vivienda.

[9] El galpón pertenecía al ENABieF (Ente Nacional de Administración de Bienes Ferroviarios) y se ubicaba en Avenida Wheelwright y Calle España.

[10] Espectáculos de circo con presentación de números.

[11] Modalidad de entrada con contribución a voluntad.

Bibliografía de la ponencia

- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción. Anagrama, Barcelona.
- Broguet, J. (2022). Colgarse el tambor: Un análisis etnográfico de experiencias generacionales entre practicantes de candombe afrouruguayo en Paraná y Rosario (Argentina). Runa, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Cardini, L. (2014). Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario. Políticas Culturais em Revista. Recuperado de <http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>
- Cardini, L. (2017). Cultura, política y territorio en la Ciudad de Rosario, Argentina. En Grupo de Trabajo: Economía Política de la cultura, el Patrimonio y las Políticas Culturales.
- Cardini, L. (2020). Itinerarios de las políticas culturales públicas en la ciudad de Rosario, Argentina. Desacatos, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Carreira, A. (2003). El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80. Nueva Generación, Buenos Aires.
- Citro, S. (2012). Cuando escribimos y bailamos: Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En: Citro, S. y Ascheri, P. (Eds.), Cuerpos en movimiento. Biblos Editorial, Buenos Aires.
- Fernández, C. (2018). Políticas culturales en acto: Teatro comunitario argentino entre el Estado y la autogestión. Papers. Revista de Sociología, Barcelona.
- Fattore, N. & Bernardi, G. (2014). Programa Joven de Inclusión Socioeducativa. Fondo Nacional de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) – Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. Rosario.

- Galimberti, C. (2014). Reflexiones en torno a las transformaciones de waterfronts contemporáneas. Con Criterio, Arquitectura y Urbanismo, 35(2), 19-35. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3768/376834398003.pdf>
- García Canclini, N. (1987). Ideología y cultura. Universidad de Buenos Aires.
- Gattari, M. A. (2012). Tesina de grado: El teatro callejero de la década del 90' en el espacio público-urbano de la ciudad de Rosario. Tesina de Licenciatura en Antropología, Universidad Nacional de Rosario.
- Infantino, J. (2015). Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Martín, A. (2005). Introducción. En: Martín, A. (Ed.), Folclore en las grandes ciudades: Arte popular, identidad y cultura. Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- Martín, A. (2019). Murga y carnaval en las políticas culturales. Recuperado de https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/RepHipUNR_f6b7ee03c14d8d5802bed05ebb16c586
- Mogliani, L. (2017). Historia del circo en Buenos Aires: De los volatineros a la formación universitaria. Apunte de Cátedra Historia Del Circo Carrera Artes del Circo Universidad Nacional De Tres De Febrero 2016. Recuperado de https://www.academia.edu/77213362/HISTORIA_DEL_CIRCO_EN_BUENOS_AIRES_Volumen_II_NUEVO_CIRCO
- Morel, H. (2005). Tesis de Licenciatura: Murgueros (de)tras del carnaval: Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2667?show=full>
- Morel, H. (2013). Buenos Aires, la Meca del Tango: Procesos de activación, mega-eventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local. PUBLICAR, 11(15).
- Morel, H. & Infantino, J. (2014). De milongueros, cirqueros y murgueros: Los “precursores” del resurgimiento actual en Buenos Aires. 29ª Reunión Brasileña de Antropología, Natal, Brasil.

- Moisés Sosa, G. (2018). Circoeste: Lo que tiene el circo es que te abre muchas puertas: Abordaje socio-antropológico de un proyecto artístico de intervención social. Tesina de Licenciatura en Antropología, Universidad Nacional de Rosario.
- Ochoa Gautier, A. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En: Mato, D. (Coord.), Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Raggio, L. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Una contienda simbólica en pleno desarrollo. Cuadernos de Antropología, 10. Buenos Aires.
- Seibel, B. (1993). Historia del Circo. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Tendela, P. (2021). Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario: Una aventura pedagógica. En: Infantino, J., Sáez, M. & Schwindt Scioli, C. (Comps.), Pedagogías Circenses: Experiencias, trayectorias y metodologías. Club Hem, La Plata