

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

La amistad como forma de resistencia: reflexiones en torno a la obra de circo *Amista'* (2021)

Francisco Negri

Para citar este artigo:

NEGRI, Francisco. La amistad como forma de resistencia: reflexiones en torno a la obra de circo *Amista'* (2021). *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0102>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



La amistad como forma de resistencia: reflexiones en torno a la obra de circo *Amista'* (2021)¹

Francisco Negri²

Resumen

El siguiente trabajo buscó desarrollar una serie de análisis y reflexiones a partir de la obra de circo *Amista'* (2021) de Tomi Soko, en la cual se despliega la relación íntima y afectiva de tres malabaristas de semáforo. Resultó de interés pensar en torno a la decisión política de crear desde ese punto de partida, ya que se exponen durante la obra las tensiones sobre el dinero, la competencia entre artistas callejeros y la disputa por el reconocimiento. El artículo se estructuró en tres ejes donde lo político adquiere connotaciones específicas: la temática, el lenguaje y el proceso creativo; perspectivas que a su vez se retroalimentan entre sí. Haciendo el camino inverso a la puesta en escena, se partió del resultado visible para adentrarse en el proceso de investigación inicial de la obra, poniendo en el centro la pregunta por la relación entre los saberes corporales propios de los malabaristas de semáforo y los ejes mencionados.

Palabras clave: Circo. Arte callejero. Arte político. Cuerpo.

The friendship as a way of resistance: reflections about *Amista'* (2021) circus play

Abstract

The following work sought to develop a series of analyzes and reflections based on the circus play *Amista'* (2021) by Tomi Soko, in which the intimate and affective relationship of three traffic light jugglers unfolds. It was interesting to think about the political decision to create from that starting point, since tensions over money, competition between street artists and the dispute for recognition are exposed during the work. The article was structured in three axes where the political acquires specific connotations: the theme, the language and the creative process; perspectives that in turn feed each other. Doing the reverse path to the staging, we started from the visible result to delve into the initial investigation process of the work, putting in the center the question about the relationship between the bodily knowledge of the traffic light jugglers and the aforementioned axes.

Keywords: Circus. Street art. Political art. Body.

¹ Corrección en español por Lic. Lucía Villanueva - Licenciada en Comunicación Social - Universidad Austral, Argentina.

² Docente da Escuela de Arte y Patrimonio - Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

 fco.negri@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4005-1825>



A amizade como forma de resistência: reflexões sobre a peça circense *Amista'* (2021)

Resumo

O seguinte trabalho buscou desenvolver uma série de análises e reflexões a partir da peça circense *Amista'* (2021) de Tomi Soko, na qual se desenrola a relação íntima e afetiva de três malabaristas de semáforos. Foi interessante pensar a decisão política de criar a partir desse ponto de partida, pois as tensões por dinheiro, a competição entre artistas de rua e a disputa por reconhecimento são expostas ao longo da obra. O artigo foi estruturado em três eixos onde o político adquire conotações específicas: o tema, a linguagem e o processo criativo; perspectivas que por sua vez se alimenta. Fazendo o caminho inverso à encenação, partimos do resultado visível para mergulhar no processo de investigação inicial da obra, colocando no centro a questão sobre a relação entre os saberes corporais dos malabaristas de semáforos e os referidos eixos.

Palavras-chave: Circo. Arte de rua. Arte política. Corpo.



Introducción

Durante el siguiente trabajo se desarrollarán una serie de análisis en torno a la obra de circo *Amista'* (2021), dirigida por Tomi Soko³ y estrenada durante la séptima edición del Festival Internacional de Circo Independiente (FICI), proyecto producido y llevado adelante por el colectivo artístico Proyecto Migra y el Galpón de Guevara⁴. La obra en cuestión trabaja desde y sobre la relación íntima de tres malabaristas de semáforo luego de una jornada laboral, en ese sentido el grupo lo resume de esta manera en la sinopsis:

AMISTA' es una ventana a la intimidad de tres malabaristas de semáforo, aquello que los automovilistas y peatones nunca llegarán a ver en la senda peatonal. La lucha por la supervivencia, la obsesión por el juego, la angustia de no ser y el miedo al fracaso. Y en el otro extremo, la fiesta, la amistad y la complicidad. Es un bascular constante para revelar la otra cara de la moneda, la que no sale la calle. Una montaña rusa, absurda y delirante para reivindicar el género y llevarlo hacia otros horizontes que nunca tendrán tiempo de existir en 1 minuto de luz roja (Ficha técnica *Amista'*).⁵

Es a partir y a través de esta circunstancia y este -o estos- modo(s) de vida que la obra despliega todo un entramado de relaciones, referencias y posicionamientos, compartiendo con el espectador sus aspectos ocultos. Como primer punto, resulta importante rescatar un texto que acompaña la sinopsis de la obra en la página web de *Alternativa Teatral*, titulado “Concepto”. Por un lado, se manifiesta llamativo este fragmento, ya que no es muy habitual que las obras tengan esa breve bajada; por el otro, significa un gran aporte a las ideas que acá se verán reflejadas, ya que podría funcionar como una suerte de *statement* sobre

³ Artista de circo, director y docente argentino. Formado en la Escuela de Circo “La Arena” y en École Supérieure des Arts du Cirque de Toulouse - “Le Lido”.

⁴ Más información en <https://www.instagram.com/ficifestivaldecirco/?hl=es> y <https://www.instagram.com/proyectomigra/?hl=es>

⁵ Ver ficha técnica <http://www.alternivateatral.com/obra76230-amista>



la obra, es decir el posicionamiento de los autores ante el trabajo que están presentando:

El semáforo es un No Lugar, no está hecho para actuar. Impone una forma, la que paga, la que saca la moneda. Una suerte de prisión expresiva o un cajero automático para la libertad. El Malabarista se impone en la luz roja, y el “espectador” se ve forzado a tomar una posición, ignorar o aceptar, de eso depende la existencia de su acto. No hay comunión de público, hay individualidades que juzgan en solitario forjando un imaginario social repleto de calificativos que bascula entre la empatía y el estigma. Este imaginario social representa el punto de partida de esta obra, el cual atraviesa la intimidad de estos personajes y desata las contradicciones que serán el motor de su vincularidad (Ficha técnica *Amista'*)⁶.

Es necesario destacar y tomar como perspectiva de análisis el carácter político que tiene el proyecto. Esta implicancia política alcanza diferentes áreas o aspectos que podrían ser resumidos en los siguientes ejes: el tema de la obra, el lenguaje artístico creado para la escena y el proceso creativo. En este sentido, el orden en el que se irán comentando y desarrollando va de lo más visible a lo más oculto y responde a un interés por indagar en las diferentes capas del trabajo, haciendo una suerte de camino inverso en relación a la puesta en escena, es decir partir del resultado visible para llegar a la intimidad del proceso creativo y a las estrategias de investigación utilizadas desde el comienzo del trabajo. ¿A través de qué mecanismos emerge lo político? ¿Cuál es el contexto histórico y social en el que la obra interviene? ¿Cómo se construye el lenguaje de la obra? ¿Cómo dialogan la técnica de circo y el relato? ¿Cuáles son los saberes corporales propios del malabar de semáforo? ¿Qué papel cumple el espectador? ¿Cuál fue la implicancia de los intérpretes en el proceso creativo? Fueron solo algunas de las preguntas que han guiado este análisis.

Un saber que es todo un tema

Como ya fue mencionado, la decisión de crear una obra de circo, para ser presentada dentro de un teatro, desde y a partir de la experiencia de tres malabaristas de semáforo resulta una decisión que es posible conceptualizar

⁶ Ver ficha técnica <http://www.alternativateatral.com/obra76230-amista>



como política. Principalmente porque toma y le asigna un valor específico a un saber que circula y es desarrollado por fuera de las instituciones educativas formales y no formales del circo. Un saber que surge y se nutre de un habitar corporal a la intemperie y a contrarreloj. A la intemperie porque implica un estar y volver la calle un espacio de trabajo y de pertenencia, ante la indiferencia del tránsito, sin garantías constitucionales y económicas; y a contrarreloj porque debe ser llevado adelante en los cuarenta segundos que dura la luz roja y ante el apuro del tráfico. Esta idea de llevar al teatro un saber propio de la calle, no busca significar acá una forma de legitimación del saber, o un intento por sostener la idea del teatro como un dispositivo de validación de cuerpos, conocimientos y lenguajes. Sino como contexto sobre el que se desarrolla una búsqueda en torno al lenguaje que es continua durante toda la obra: que es de qué manera aquellos saberes del malabar de semáforo son plasmados durante el desarrollo de la función (este punto se desarrollará de forma más exhaustiva en el próximo apartado).

Es preciso mencionar y destacar algunas cuestiones históricas que ponen un marco para el análisis: en primer lugar el semáforo se constituye como un espacio posible para el desarrollo laboral artístico en Buenos Aires durante los años noventa. Como menciona Infantino (2014), ese lugar -o ese no lugar tomando las palabras del *statement* citado anteriormente- es una conquista de aquellos jóvenes que veían en el espacio público la posibilidad de construir nuevas formas de vida y de subsistencia ante las políticas privatistas y de asfixia económica del neoliberalismo; que no veía en la cultura ninguna política posible. Ese habitar del espacio público, que surge primero en las plazas públicas, es desbordado para llegar a las esquinas con la intención de crear modos autogestivos de expresión y encuentra en el semáforo una forma de *ganar el mango*. Durante este proceso de expansión, los artistas comienzan a organizar sus saberes, aprendidos en algunas escuelas⁷ y de formas autodidactas, lo que implica la necesidad de desarrollar rutinas que principalmente pudieran impactar al espectador -accidental- de forma

⁷ Cabe mencionar acá que la primera escuela de circo fue fundada en el año 1983 por los Hermanos Videla. La Escuela de Circo Criollo fue el único espacio en donde era posible aprender los saberes del circo, hasta 1994 que Gerardo Hochman funda la Escuela de Circo "La Arena". Luego de esto y en los albores del cambio de siglo se produce un fenómeno de proliferación de espacios de enseñanza del circo, en muchos casos de artistas formados en estos dos espacios.



inmediata. En este sentido, resulta forzoso perfeccionar la técnica para realizar ejercicios y trucos que cautiven las miradas y que puedan ganar la lucha por la atención ante los diferentes actores del espacio público: carteles, vendedores ambulantes, ruidos, y por supuesto otros artistas callejeros. No hay margen posible para la prueba, la búsqueda o la experimentación -componentes tan hegemónicos y valorizados en el ágora contemporánea (Groys, 2018); hay que ir a lo seguro, a lo vistoso y por supuesto llevar adelante una rutina perfectamente estudiada que se desenvuelva a contrarreloj. Casi al comienzo de la obra uno de los personajes, nombrado Makolin, le comenta a otro de ellos, el Pipi, que a los cinco minutos de haber llegado al semáforo a comenzar su jornada laboral, en el semáforo de enfrente otro artista se puso a hacer malabares con fuego. Ante semejante lucha, imposible de ganar, decidió volver a la casa y dar por finalizado el día. Empieza a desarrollarse, así, la primera tensión en torno a un punto fundamental del circo, que es el impacto que puede -y busca- generar. En este sentido, la velocidad del truco, la rutina y la acción, marca un pulso continuo que hace que la escena teatral de la obra avance constantemente. Se mantiene viva la premisa fundamental del semáforo, tiene que impactar y tiene que hacerlo en muy pocos segundos. No por ello, se resignan aquellas búsquedas contemporáneas, orientadas a construir un lenguaje específico propio del teatro. En *Amista'* las formas de aparición de la técnica del circo no están situadas en el espacio representativo de la calle, sino en un lugar íntimo, específicamente la casa que comparten los tres personajes; esto, además de ser el pie para el desarrollo de situaciones que no forman parte del ámbito laboral, exige también cierto ingenio creativo y dramático para que el circo pueda aparecer. Sin embargo, estas formas de aparición son a partir de aquellas cuestiones y características que forman parte de la vida a la intemperie mencionada anteriormente. Continuando con la situación que fue relatada recién, la obra toma como un eje central la competencia que existe entre los tres personajes, que no solamente se enfrentan a aquellos actores externos del espacio público, sino también en su rutina diaria convivencial. La casa se vuelve un espacio posible para mostrarse y competir por ver quién ejecuta el truco más difícil; esta competencia se da de forma literal, a través de un concurso casero y de una serie de apuestas económicas entre ellos. Así, vemos a los personajes



revolear clavos⁸ y dinero por el aire; cada lanzamiento exitoso significa la posibilidad de que entren más billetes al bolsillo, y esta batalla, que se nos presenta ante nuestros ojos de espectadores decididos, de forma poética, es una batalla por la supervivencia real en la calle. Se mantiene acá otro aspecto, aunque cambie el objetivo final: en el teatro los malabaristas tienen la intención de arrancar, a fuerza de talento, múltiples aplausos, en el semáforo tienen la necesidad de conmover a los transeúntes para que valoren su talento a través del dinero. De esta manera, la obra enfrenta a los espectadores a reflexionar sobre el rol que ocupan en los semáforos o en la calle misma, y la forma de participación que adoptan ante estos espectáculos callejeros (Cornago, 2016).

Esta competencia, vinculada a lo económico, pone de manifiesto los conflictos entre los tres sobre la repartición de las tareas del hogar y de los gastos cotidianos. En simultáneo se cruzan realidades y golpes de suerte que hacen que la rutina laboral sea muy distinta: mientras Makolin se había tenido que ir del semáforo porque enfrente había otro haciendo malabares con fuego, al Pipi lo sacó la policía, y el Uruguayo tuvo un excelente día con una buena paga. Sin embargo, la existencia de estas tres realidades de forma simultánea amplía el vínculo a un costado colaborativo y cooperativo; si a uno le va mal, lo banca el resto al que le fue bien. Este aspecto, marca acá otra arista en torno a lo político, que podría ser ampliado a partir de lo que menciona Infantino en su artículo titulado *“El arte callejero no es delito”: procesos de politización de la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina* (2021). Especialmente en el momento en el que comenta que hacia el interior de la relaciones entre los artistas callejeros se da una disputa y un consenso que adquiere instancias cambiantes y colaborativas. En torno a la disputa ya se han mencionado algunos ejemplos, pero lo colaborativo merece un detenimiento. Además de marcar un punto de inflexión en la historia de los saberes del circo, la fundación de la Escuela de Circo Criollo inaugura la creencia de que aquello que antes era enseñado y aprendido puertas adentro ahora fuera compartido con cualquier persona interesada. Sin dudas, esto abre un marco para la proliferación de los conocimientos sobre el circo y la posibilidad de extenderlos a nuevos interesados, inaugurando una gran red de intercambio y colaboración

⁸ Elementos de malabarismo.



pedagógica. El saber dejaba de estar concentrado en pocos cuerpos y empezaba a expandirse. Tal es así que es propicio mencionar la reciente publicación del libro *Pedagogías Circenses*, compilado por Julieta Infantino, Mariana Saez y Clarisa Schwindt Scioli (2021). Si bien durante la obra se desarrollan las tensiones mencionadas anteriormente, prima la forma conjunta de habitar el espacio entre los tres personajes; algo que se ve con mucha claridad durante la primera escena, donde realizan una gran coreografía de lanzamientos entre todos: clavas, una guitarra y hasta las sillas son los elementos que vuelan por el aire. En este sentido, resulta oportuno traer a colación un concepto que despliega Bifo Berardi en una entrevista que le realizó Verónica Gago en 2008, en la que menciona la idea de entender la ética a través de la creencia de que el cuerpo del otro es una prolongación del propio cuerpo. En este caso, los malabares son la práctica a través de la cual los personajes entran en diálogo, y los elementos que se lanzan mutuamente -o incluso cuando hacen malabares solos- marcan esa prolongación a la que hace referencia Bifo (Gago, 2008).

La decisión en torno al tema de la obra, va de la mano de lo que menciona el *statement* de la misma, es necesario visibilizar y mostrar aquello que los transeúntes jamás ven en el semáforo. En relación a esto el director, Tomi Soko, menciona lo siguiente: “Y también un poco relacionado al subtítulo de la obra ‘lo invisible también brilla’ como todas estas cuestiones que están invisibilizadas tienen una capacidad de poética están ahí solo que las agendas eligen qué ver y qué no ver” (Fragmento de entrevista realizada, Octubre 2022). Esto expone lo planteado por Rancière (2014) en *El reparto de lo sensible*, revelando qué cuerpos pueden formar parte de lo común y cuales quedan en los márgenes. En este sentido, podría ser posible reinterpretar la politización del arte a través de un giro latinoamericano donde se abra la posibilidad de pensar formas de diálogo con lo popular y de resignificar aquellas experiencias que han quedado por fuera de este reparto (Mancilla, 2019). Volver agenda desde las prácticas artísticas, aquello que el sistema político y económico no está viendo. Humanizar y reivindicar esa decisión de vida, mostrando sus matices, sus bemoles, la potencia que tiene y las necesidades que surgen de la misma.



A modo de cierre de este primer apartado, se comentarán dos cuestiones más en torno al tema. *Amista'* se posiciona como una suerte de plataforma de denuncia y concientización de las realidades de los malabaristas de semáforo, sin por eso caer en una actitud panfletaria. Hay dos momentos de la obra, donde esto se muestra con mucha transparencia: el primero ya fue mencionado y es que los artistas callejeros se enfrentan continua y cotidianamente a un dispositivo de persecución policial que ha adquirido formas feroces, a través de multas, el secuestro de los elementos personales y de trabajo e incluso detenciones. En la Ciudad de Buenos Aires, y tal como lo relata Infantino (2021), este proceso tuvo su pico de tensión en el 2018 cuando el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires intentó cambiar el código contravencional, incluyendo un artículo que amparara el actuar represivo de las fuerzas policiales. De la mano de esta cuestión, la obra finaliza con los tres personajes comiendo una pizza y fantaseando con ir a un programa televisivo de talentos, donde pudieran ganar un premio económico que les mejore la vida. Una de las últimas frases que se escucha es la del Uruguayo, que comenta que el otro día viendo el programa a uno de los participantes el jurado lo maltrató mucho, a lo que responde Makolin con un tajante “Que te importa cómo te tratan”. Este acostumbramiento a la indiferencia, el destrato y hasta el maltrato ocasionado por los automovilistas, aparece casi de forma imperceptible pero como un último flechazo que apunta directo al corazón y a la conciencia de los espectadores.

El lenguaje liberado

Resulta importante hacer foco en una cuestión que aparece un poco menos perceptible, o más abierta a la interpretación, pero que propone otra arista en torno a lo político de la obra analizada: el lenguaje. Se plantea partir de la base de no pensar el circo como una unidad totalizadora, borrando de esta manera un sinfín de experiencias, procesos y evoluciones que se han desarrollado desde el surgimiento del circo moderno, hacia finales del s. XVIII, hasta lo que podríamos nombrar como circo contemporáneo en la actualidad. Sino, más bien, pensar y



tomar algunos elementos que conforman un posible lenguaje específico de esta obra; dando como resultado la idea de entender el lenguaje como el fruto de un proceso de investigación y un procedimiento de puesta en escena que en cada obra/caso adquiere diferentes implicancias. No se busca acá homogeneizar el carácter expresivo del trabajo, sino tomar y brindar una perspectiva puntual sobre las maneras en las que los artistas se vinculan con sus capacidades técnicas y poéticas en escena. En investigaciones anteriores, que dieron como resultado la publicación del escrito *(Otras) formas de poner el cuerpo: circo, escritura y herencia* (2021), he desarrollado algunos análisis sobre los procesos de disciplinamiento corporal que se dan en las artes circenses, principalmente ligados a una idea de superación física que marca el ritmo acelerado de la formación en técnicas de circo. Los artistas buscan superarse constantemente, apre(he)ndiendo trucos cada vez más complejos, a costa de largas horas de entrenamiento, sacrificios y de exponer los cuerpos a todos los límites posibles. El cuerpo del acróbata se erige así de forma casi heroica, superando las leyes de la física, dominando el propio cuerpo y los objetos con los que desarrolla las diferentes técnicas, este último caso es el que resulta necesario analizar. Bauke Lievens (2017) propone extender lo planteado por Agamben (2016) en *¿Qué es un dispositivo?* a los elementos con los que se trabaja en el circo, pensando las clavos, aros, trapecios -y demás aparatos- como elementos de control y disciplinamiento del cuerpo, que hace y deshace a partir de las exigencias que le impone el objeto. Cabe mencionar que estas conceptualizaciones no son fenómenos que se produzcan únicamente en el entrenamiento en técnicas de circo, sino que son el reflejo de un contexto social y económico propio de la época. La necesidad de incorporar destrezas que puedan impresionar a los espectadores es consecuente con la idea de espectacularización propuesta por Debord (1995), especialmente en aquellos casos en donde la producción artística es comprendida como mero entretenimiento. De esta manera, resulta pertinente abrir preguntas sobre la posibilidad de experimentar otras formas de aprendizaje, que necesariamente repercutan en las formas de creación. En la investigación nombrada anteriormente la propuesta fue pensar la escritura como otro modo de poner el cuerpo, considerándola una técnica de re-educación corporal y una epistemología del no saber (flores, 2016).



Volviendo a la obra, es posible encontrar en *Amista'* una forma diferente de habitar ese encuentro entre cuerpo y objeto, donde aparece y se inaugura la posibilidad de entenderlo como un vínculo que busca una complicidad posible y necesaria. El malabarista no se presenta, acá, como el personaje que simplemente toma una clava para lanzarla y atraparla, sino que se despliega todo un imaginario en torno a ese objeto, las posibilidades de que adquieran otras representaciones y de que se desarrollen nuevas formas de hacer malabares. Las clavav pasan de ser lanzadas a ser micrófonos o maracas, para nuevamente ser lanzadas. Incluso durante uno de los momentos de mayor conflicto entre los tres personajes uno de ellos apuñala y “asesina” a otro con una clava. Si el arte callejero implica y propone modos alternativos de vida, en la obra esa alternatividad alcanza también las formas de hacer malabares de esos tres personajes.

Lo que se plantea acá no se trata solamente de que aquellos objetos que se utilizan para desarrollar las prácticas artísticas en el circo puedan adquirir otras significancias metafóricas y metonímicas (tales serían los ejemplos mencionados anteriormente de la clava micrófono, maraca o cuchillo), sino de que sea posible crear otras formas de entrar en contacto con los aparatos, donde los artistas puedan vincularse a través de una dialéctica y no de una dominación del cuerpo por sobre el objeto -una herencia propia de la modernidad-. En ese sentido la obra propone y expone otras formas de hacer malabares, de formas colaborativas, en donde el objeto pierde su carácter disciplinante y se vuelve un aliado. Surge oportuno proponer una idea, que he ido desarrollando en mis últimos proyectos⁹, de pensar el circo como una relación y no como una acción productiva. Es decir, empezar a pensar en la idea de un yo con el circo, más que en un yo produzco o hago circo. Esto que podría parecer una simple cuestión narrativa, permite y augura poder imaginar otras formas de entender el circo. Y en este mismo sentido, la obra desnuda y expone la perspectiva imaginaria de esos tres personajes, que piensan y viven su vida con el circo. Cada decisión que toman, cada paso que dan,

⁹ “Yo con el circo, una relación con el lenguaje” (2022) y “Escribir circo como se construye un hogar” (2022) han sido espacios (conferencia performática y texto respectivamente) para pensar el circo como una relación singular, íntima y subjetiva. A partir de experiencias y acontecimientos biográficos busco desnudar los elementos que fueron alterando y mutando esa (mi) relación.



cada movimiento o gesto que hacen, está inscripto en esa relación vincular; que no se vuelve una cárcel, sino una manera específica de ver el mundo que puede reafirmar (o no) una decisión de vida.

Si bien este análisis presenta una suerte de sesgo poético y está inscripto en un determinado contexto social y económico, puede tener alteraciones o diferencias que están condicionadas por otras realidades, pero que no pierde el espíritu del planteo. La relación con el circo de estos tres malabaristas de semáforo es una relación económica, pero también afectiva; dando lugar al conflicto, pero también a la ternura, al encuentro, a la colaboración, y al juego, entre otras posibilidades. Mostrar esta otra cara de la moneda, y no simplemente el lugar común y duro, es entonces una decisión política de reafirmación y defensa del espacio público como lugar de trabajo, y los malabares de semáforo como una posible forma de vida.

Los modos de creación como prácticas políticas

De la mano de las ideas desarrolladas en el apartado anterior, surge acá el último punto de análisis de la obra: el proceso creativo. Ligado íntimamente con lo que hasta acá se ha dicho, resulta posible hacer un foco particular en este punto. En los últimos años he desarrollado una serie de investigaciones que tenían como punto central la pregunta en relación a los modos de creación, investigación y composición en el circo actual; pensando principalmente en que estos procedimientos permiten construir teorías y reflexiones sobre las prácticas, y funcionan como huellas de un camino singular pero compartido. Volviendo a esta idea del circo como relación, el análisis sobre los procesos creativos en el circo marca una forma de pensar el trabajo que desnuda las condiciones económicas, legales, de infraestructura (entre otras), que funcionan como un estado de situación.

En el caso de *Amista'* la obra fue creada a partir de las experiencias singulares y biográficas de los tres intérpretes, que el director tomó como punto de partida y como una forma de adentrarse en ese universo, del que no forma parte. Como lo menciona en una de las entrevistas realizadas:



Mi experiencia en relación al malabar de semáforo fue muy poca. Empecé en un momento, pero no era mi lugar, no me sentía cómodo. Siempre me encontré mejor dando clases o actuando, en salas sobre todo. Los intérpretes sí, tienen mucha experiencia en la calle: Facu trabaja en Europa haciendo semáforo, Diego cuando tiene que salir hace semáforo y Blas se viajó toda Latinoamérica haciendo semáforo.

Me basé en la experiencia de los pibes, en sus historias de sus vivencias en la calle. Usé fotos de Blas en los semáforos cuando viajaba por latinoamérica.

(Tomi Soko, fragmentos de entrevista realizada, Octubre 2022).

En ese sentido, este proceso creativo, se inscribe dentro de una nueva línea de pensamiento sobre la creación y las obras, que le asigna un valor fundamental a lo que los intérpretes pueden traer, a sus intereses, sus vivencias y las formas en las que abordan las premisas que un director lleva a un ensayo. La creación se vuelve una práctica dialéctica, un espacio nutrido por diversos intereses que están al servicio de lo que la obra misma necesita, y no está solamente influenciada por el gusto de un director. Esta forma acuesta, horizontaliza, las relaciones de poder que existen entre los diferentes roles de un equipo creativo; el director ocupa el lugar de ser la persona que desde afuera tiene una perspectiva general del proceso, pero que no impone formas de hacer, de decir o de actuar. Son oportunas las palabras de Ileana Diéguez (2014), que a partir de la experiencia del grupo peruano Yuyachkani plantea:

La creación es concebida como resultado de las colaboraciones e indagaciones de cada uno de los participantes, lo que supone la negación de una estructura vertical vigilada por un director y, en cambio, el desarrollo de relaciones horizontales y colaborativas entre todos los integrantes (Diéguez, 2014, p. 71).

Desviándonos un momento, podemos observar en la producción artística porteña de los últimos años algunos ejemplos en donde la autoría de las obras es compartida entre intérpretes y directores. Tal es el caso de la obra de circo *Consagrada* (2021)¹⁰ de Gabriela Parigi y Florencia Wichalewicz, *Me decís de mañana* (2018)¹¹ de César Brie, Florencia Michalewicz y Vera Dalla Pasqua, y el ejemplo más

¹⁰ Para un análisis de la obra ver <https://lamiradaeroticacir.wixsite.com/my-site/post/2-des-armar-una-historia>

¹¹ Ver ficha de la obra <http://www.alternativateatral.com/obra58930-me-decis-de-manana>



reciente es la obra de danza *Obra del demonio* (2022)¹², donde la directora Diana Szeinblum convocó a trece coreógrafos a componer en conjunto -e interpretar- esta invocación a la obra de Pina Bausch. Esta realidad es consecuente con un movimiento que se viene produciendo de dejar de pensar a la figura del intérprete como aquel que responde al texto y al director de forma estática y empezar a pensarlo como “parte creativa del proceso, eligiendo y decidiendo con su cuerpo”, como menciona el grupo Piel de Lava (2015), quizás uno de los ejemplos más paradigmáticos de creación grupal en el teatro argentino. Incluso, la noción de darle protagonismo autoral a los intérpretes comienza a ser extendida también a otros agentes no-humanos que participan de las piezas, como plantea la performance *La gravedad del encuentro* (2022)¹³ con autoría de Alina Marinelli, Bárbara Hang, Mariana Montepagano, Margarita Molfino y 45 piedras. Los ejemplos mencionados -que conforman un breve recorte- permiten ver cómo esta perspectiva traspasa lenguajes -circo, teatro, danza y performance- y sistemas de producción -independientes y públicos-.

Retomando lo planteado por Diéguez (2014), lo político no está configurado únicamente por las problemáticas o los temas, sino especialmente por la manera en la que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, entre otras posibilidades. Se expone de esta manera la potencialidad política de las prácticas artísticas (Infantino, 2021), y la evidencia de que pensar o concebir nuevas (u otras) formas de hacer circo -o de entrar en relación con él-, debe comenzar necesariamente por cómo se lleva adelante un proceso creativo, cómo se conforman los equipos técnicos y qué poder se le da a cada rol, pensando en la idea de lo colectivo por sobre lo individual. Por último resulta importante mencionar que este proceso creativo que se presenta como una manera de albergar a todos los integrantes del proyecto, busca también alojar la subjetividad del espectador, intentando compartir ciertos códigos internos de los malabares de semáforo, ciertos saberes específicos y ciertos detalles que amplíen los conocimientos sobre esta práctica durante el transcurso de la obra.

¹² Ver reseña de la obra <https://www.pagina12.com.ar/480222-invocacion-a-pina-bausch-en-el-teatro-nacional-cervantes>. Ver ficha técnica de la obra <https://www.alternivateatral.com/obra80250-obra-del-demonio-invocacion-xi-bausch>

¹³ Ver ficha de la obra <https://www.alternivateatral.com/obra77845-la-gravedad-del-encuentro>



A modo de cierre, entre palabras y sensaciones

Amista' marca un punto interesante de reflexión, a partir del rescate de los malabares de semáforo como un saber posible de ser llevado también al ámbito teatral. Hablándole directamente a los espectadores, subvierte el rol de estos, que en la calle son sujetos pasivos de un espectáculo que se presenta ante sus ojos de forma accidental. La idea de valorización del arte callejero se vuelve un discurso que busca conmover a los espectadores, mostrando la otra cara de la situación y compartiendo una intimidad ficcional, que busca interpelar a aquellas personas que pasan indiferentes por la calle. A través de una búsqueda de integración, nos muestra a quienes somos artistas de circo pero desarrollamos nuestras prácticas en el marco de espacios teatrales, que aquellos parientes lejanos del circo comparten las mismas problemáticas y tienen las mismas ilusiones y búsquedas artísticas. A través de una indagación que busca ampliar el lenguaje de los malabares de semáforo se inauguran nuevas maneras de habitar las prácticas de la manipulación de elementos, valiéndose de recursos de otros lenguajes y disciplinas como la danza, la dramaturgia, la magia, la música y el ilusionismo. Logrando construir un espacio que funciona como plataforma de denuncia pero que en ningún momento pierde la ternura y la humanidad, funcionando como un cóctel de emociones, reflexiones y talento.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 020 - 041, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016020. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020> Consultado el 29 enero de 2023.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora, 1995.



DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios limítiles*. Teatralidades, performatividades, políticas. México D. F.: Paso de gato, 2014

FLORES, Valeria. La intimidad del procedimiento. *Escritura, lesbiana, sur, como prácticas de sí*. *Badebec*, v. 6, n. 11, p. 230-249, 2016. DOI: <https://doi.org/10.35305/b.v6i11.221> Consultado el 28 de febrero de 2023.

GAGO, Verónica. ¿Quién es y cómo piensa Bifo?. Entrevista a Franco “Bifo” Berardi. Disponible en: <https://lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/> Publicado en 2008. Consultado el 30 de octubre de 2022.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

INFANTINO, Julieta. *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2014.

INFANTINO, Julieta, SÁEZ, Mariana, SCHWINDT SCIOLI, Clarisa, comp.. *Pedagogías Circenses*. Experiencias, trayectorias y metodologías. Comp. Julieta Infantino, Mariana Sáez, Clarisa Schwindt Scioli. La Plata: Editorial Club Hem, 2021

INFANTINO, Julieta. 2021. “El arte callejero no es delito”: procesos de politización de la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina”. *Etnográfica* [Online], vol. 25 (3) | 2021, publicado online el día 29 octubre 2021, consultado el 30 octubre de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/10614> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.10614>

LIEVENS, Bauke. 2013-2017. “Between Being and Imagining”. Online en: <https://www.circusdialogue.com/> . Consultado el 30 de octubre de 2022.

MANCILLA, Claudio A. B. Geopoética dos sentidos, a/r/tografía e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Revista Poíesis*, 20(34), p. 87-108, 2019. DOI: <https://doi.org/10.22409/poesis.v20i34.38312>

NEGRI, Francisco. *(Otras) formas de poner el cuerpo: circo escritura y herencia*. *Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política* 2021. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil. Disponible en: https://www.academia.edu/80312919/Otras_Formas_de_poner_el_cuerpo_circo_escritura_y_herencia

NEGRI, Francisco. *Escribir circo como se construye un hogar*. Pistas de circo, Argentina, Escrito #0, 2022. Disponible en: www.pistasdecirco.com/francisconegri



PIEL DE LAVA. *La creación grupal*. En: AJAKA, Alberto ... [et.al.]. *Detrás de Escena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Excursiones, 2015, p. 125-130.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*: estética y política. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014.

Recebido em: 29/01/2023

Aprovado em: 15/04/2023