

no verbales deben ser congruentes con la comunicación verbal. La comunicación no verbal necesita ser congruente con la comunicación verbal y viceversa, para que resulte comprensible y sincera. C-Situar cada comportamiento no verbal en su contexto comunicacional. Es común en las personas que tiendan a interpretar a su manera la comunicación no-verbal, y tengan diferentes interpretaciones. Lo interesante, es tomar conciencia de la importancia en la interacción.

A modo de conclusión, podríamos decir; que el actor está representando su personaje desde lo gestual, lo corporal, y lo emotivo. Es decir, descubre el alma de su personaje, que lo hace vivo, pues su interpretación del rol es auténtico. Hay una coherencia entre lo que se dice, lo que se siente y lo que transmite el actor al público.

Referencias bibliográficas

- Angelini, J, Durso, D, Mosteiro, E, Sanzo, A. (2004). *El Maquillaje Escénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Corriarena, C. (2005). *Corriarena*. Buenos Aires: Fundación Nuevo Mundo.
- Stanislavski, C. (1999). *Manual del actor*. México: Diana.

Abstract: We are sensory beings that sometimes communicate with words, others with body postures and gestures.

The actor builds his fictional character not only from the psychology of the character, but also from the physical and the emotional.

One of the objectives of this theme is to deepen non-verbal language as a form of social, cultural and artistic expression, thus provoking a message to the viewer where creativity, research and action play a preponderant role in characterization make-up.

Keywords: action - creativity - language - freedom - make-up

Resumo: Somos seres sensoriais que às vezes se comunicam com palavras, outros com posturas corporais e gestos.

O ator constrói seu personagem fictício não só da psicologia do personagem, mas também do físico e do emocional.

Um dos objetivos deste tema é aprofundar a linguagem não verbal como uma forma de expressão social, cultural e artística, provocando assim uma mensagem ao público em que a criatividade, pesquisa e ação desempenham um papel preponderante na maquiagem de caracterização.

Palavras chave: ação - criatividade - linguagem - liberdade - maquiagem

(*) **Eugenia Mosteiro.** Asesora de imagen, actriz, realizadora de F.X y caracterizadora teatral (I. S. A. Teatro Colón). Profesora de la Universidad de Palermo.

La hazaña circense en Córdoba. Un diálogo político en tensión con el teatro contemporáneo

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Jésica Lourdes Orellana (*)

Resumen: El circo desde sus orígenes tuvo la hazaña de ir contra las normas e ideas clásicas del arte, a través del asombro, el riesgo corporal, lo irracional y por presentarse en espacios públicos. Bajtín (1999), afirma que la conjunción de estos elementos es lo que determinó al género circense como arte popular o género menor. Pero actualmente, con la hibridez de las prácticas performáticas que tornan difusas las fronteras del arte, y teniendo en cuenta que las mismas son procesos sociales en constante movimiento y renovación ¿es posible seguir sosteniendo análisis jerárquicos que legitimen unas artes en desmedro de otras?

Palabras clave: política - estética - teatro - arte contemporáneo - arte

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 213]

Introducción

La presente ponencia procura ser una contribución al conocimiento del arte circense en la ciudad de Córdoba, de la mano de la agrupación Circo en Escena, que viene desarrollando su actividad hace diez años consecutivos. Esta agrupación, a través de la creación del primer Festival Internacional de Circo Autogestionado, logró generar una red de artistas, tanto locales como internacionales, que consagran y reactivan el género circense en la ciudad. Es importante destacar la carencia de estudios sistemáticos y de políticas culturales y gubernamentales

sobre el circo-teatro en Córdoba, que brinden aportes significativos y de visibilidad a las artes llamadas por mucho tiempo menores o *populares*, en contraste con *las artes consagradas*. Infantino (2014), quien estudia el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares impulsados en la Ciudad de Buenos Aires desde los años posdictatoriales hasta la actualidad, hace referencia al desarrollo que tuvieron las artes circenses en Argentina, donde fueron elegidas y valorizadas temporalmente, debido a que fueron las impulsoras del teatro nacional, gracias al surgimiento

del circo criollo. Luego, volvieron a ser deslegitimadas como artes menores por las elites locales. Pero a pesar de obsoletas categorizaciones, el circo sigue estando presente, renovando su tradición a través del cruce de estéticas nacionales e internacionales.

Este indicador que jerarquiza a las artes, fue el impulso para analizar esta práctica circense, y así reconocer en ella sus aportes y efectos sociales, como así también su participación en la nueva mirada del teatro, en la que la explosión de las poéticas contemporáneas cuestionan los métodos actorales vigentes y busca el cruce e intercambios con otros lenguajes. Partiendo de la hipótesis de que el circo actual genera, con su especificidad y profesionalismo, la desclasificación de categorías de género menor, y apunta con ello a nuevos procesos de ruptura y desidentificación dentro del teatro contemporáneo.

En primer lugar, se examinarán los antecedentes del circo y el teatro con el propósito de dar cuenta de cómo se influenciaron históricamente entre sí a través de estrategias de hibridación o de cruces. Luego, se observarán los procesos de subjetivación que determinaron cuáles son artes menores y cuáles consagradas. Finalmente, se dará cuenta del avance del circo en la ciudad de Córdoba, a partir de la creación del Festival Internacional de Circo en Escena, con el objetivo de ver qué nuevas poéticas y estilos performativos nacen a partir de esta evolución.

Antecedentes de circo y teatro

La relación entre el circo y el teatro a finales del siglo XIX se genera a partir del surgimiento de las vanguardias que rechazan los modelos romántico, realista y naturalista, y utilizan formas populares para renovar la escena. Según afirma Seibel (2012):

...numerosos artistas, de Meyerhold a Brecht, de Eisenstein a Copeau, convocan conjuntamente a las formas llamadas menores o populares como el circo, y a los modelos de teatro oriental. Eisenstein, apasionado por el circo, lo iguala al *kabuki*, ambos diferentes del teatro occidental, porque el sonido, el movimiento, el espacio, la voz, son tratados como elementos de la misma significación y jerarquía. El circo influencia la concepción global de los espectáculos teatrales, con la estructura en montaje libre de fragmentos. (2012: 6)

Es así como, esta estructura del montaje libre que menciona Seibel, plantea una primera ruptura para la dramaturgia del teatro, con el desdibujamiento del concepto de autor. Es en este periodo, además, cuando se da un giro en la creación actoral por la fuerte influencia del juego payasesco del clown, se comienza a extender la manipulación de objetos que cobran vida o cambian de naturaleza en función de la expresión, y surgen, además, nuevas posibilidades plásticas para el cuerpo humano. Estos son algunos de los recursos que usa el teatro para dar cuenta de una imagen grotesca del mundo en el periodo de entre guerras.

Esta influencia entre circo y las artes escénicas se sigue manteniendo en la actualidad, y el personaje del payaso se constituye como el componente de cruce entre el teatro clásico y experimental que busca nuevas formas.

Su influencia se propaga hacia otros lenguajes como la danza y en diversos ámbitos de la vida social como plazas, calles, hospitales, etc. El circo es una especialización teatral que deriva de los rituales más remotos de la humanidad, tanto en occidente como en oriente, y que conserva, a través de los siglos, su espacio circular y la comunicación directa hacia el público.

Según nos relata Seibel (2012), en 1884 en Buenos Aires el clown criollo José Podestá (Pepino 88) y el clown inglés Frank Brown, famosos payasos circense del momento, se unieron en la pista para llevar a escena la pantomima Juan Moreira, a través de la unión del circo y el teatro. A partir de este suceso de gran éxito, este modelo se propagó a otras compañías de circo que adoptaron esa metodología, incorporando toda clase de obras de autores locales, dramas, comedias, sainetes, dando origen a lo que se llamaría el teatro nacional tan reconocido en todo el mundo.

Procesos de subjetivación: estética y política

Seibel (2005) narra cómo en el año 1910, para el Centenario de la Revolución del 25 de Mayo, se decide levantar un circo en Florida y Córdoba (esquina de Buenos Aires), donde el payaso inglés Frank Brown con su compañía haría funciones gratuitas para todo el público. Pero un grupo de jóvenes de clase alta incendia las instalaciones. El problema era en la calle Florida, porque otros circos en los barrios no tenían inconvenientes. Infantino (2014), postula que las valoraciones jerárquicas del arte en la Argentina respondieron históricamente a la preponderancia de un canon estético clásico, de búsqueda de perfección y belleza, de seriedad y decencia. El circo, desde sus orígenes como género artístico ha incluido una apuesta que se colocaría en las antípodas de ese ideal clasista: la apelación a una estética grotesca con cuerpos de dimensiones inhumanas sobre zancos, enanos, *freaks*, mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas. El propósito del arte circense se ha enmarcado en la apelación emocional hacia el espectador, con una intencionalidad de asombrarlo a través del riesgo corporal, la sorpresa, el mérito, lo irracional y por ocupar los espacios públicos. Justamente aquello que la modernidad le exigió al hombre que sublevara: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación. A través de estos procesos, es que Bajtín (1999), afirma que la conjunción de estos elementos es lo que incluyó al género circense dentro del arte popular. Ya que pone en evidencia las injusticias sociales.

No obstante, y a pesar de que el circo criollo sentó las bases para dar origen al teatro nacional y que sus espectáculos convocan a un gran número de público, este sigue siendo denominado dentro del teatro como un género menor, un arte popular. Por tal motivo, se habla de una política cultural que diferencia jerárquicamente unas artes de otras y que supone la existencia de otras disciplinas denominadas legitimadas, que cuentan con mayores segmentos de poder y recursos de financiamiento estatal, y que se pueden estudiar en instituciones oficiales. Ranciére (2013a), afirma que la designación de lugares, tiempos y funciones de cada sujeto en la vida común configura una estética, la estética de lo político, las formas de las relaciones colectivas. Dichas atribuciones

espacio-temporales se refieren a mecanismos de legitimación y deslegitimación de lo sensible (de lo que se da o no se da a ver) que, según el autor configuran las formas de lo político que definen una experiencia de lo común. En fin, se define a la política como la capaz de reconfigura la repartición de lo sensible, que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, a hacer visible lo que no lo era y hacer escuchar como hablantes aquellos quienes no tenían voz.

Es así que se observa cómo las categorías, en este caso de artes menores y consagradas, son diferenciadas a partir de sus modos de producción que dan lugar a una legitimación de un determinado campo de acción. Es así como surge la existencia de nominaciones tipológicas que se cristalizan en el tiempo. Por otra parte, las modificaciones en las dinámicas provocan tensiones, desfasajes, y reacomodamientos.

Por lo tanto, no es posible capturar la poética del circo en una categoría que encierre su esencia y creación. En palabras de Williams (2000), la reducción de lo social a formas fijas es un error básico que sigue existiendo. El campo artístico actual permite trabajar con estrategias de hibridación, en las que las artes pueden asociarse, en la búsqueda de infinitas formas que están en constante movimiento entre lo material y lo simbólico de esa poética artística. Por lo tanto, se repiensa estas categorías desde una visión político-estética hacia un escenario de verificación del género circense.

Se tiene la hipótesis de que las renovadas estrategias de hibridación entre teatro y circo en la actualidad generan una reconfiguración de las jerarquías entre arte menor, popular y consagrada. Estas estrategias tienen el fin de alcanzar mayores cotos de difusión y profesionalismo en la producción artística, por lo tanto el circo cuenta con un repertorio de acciones sistemáticas y sostenidas para ampliar la escala (o abanico) del público receptor. Por lo tanto el Circo Contemporáneo renueva la tradición circense a través de una estética diferente ligada a través de la conjunción de espectáculos nacionales e internacionales.

Reactivación y resurgimiento de las artes en los años '80 postdictatoriales

En los años ochenta, post-dictadura, renace en Argentina el circo como disciplina avocada a las nuevas tendencias, que son el resultado entre experimentación y tradición popular. En 1982 se crea, en Buenos Aires, la primera escuela de circo del país, que es además la segunda en Latinoamérica, fundada por los hermanos Videla (integrantes de una de las familias más prestigiosas de circo) que le dieron el nombre de circo criollo. Con ellos se cambia la concepción tradicional de que la técnica es un secreto familiar de cada circo e invitan a otros integrantes para que se incorporen y capaciten. Estos artistas hoy trabajan en compañías extranjeras y nacionales.

Al igual que el circo, el teatro por su parte presenta una actividad diversa y múltiple a través de los diferentes colectivos de trabajo que aparecen en esta época postdictatorial. A este acontecimiento estético, Dubatti (2011) lo denomina como nuevo teatro, circunscribiéndolo

dentro del periodo desde 1983 a 2002. En la producción y recepción del nuevo teatro argentino sobresalen: la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo autoritario; la asunción del horror histórico de la dictadura y la construcción de una memoria del dolor, como así también la heterogeneidad cultural, entre otros temas.

No obstante, en Córdoba surge cierto dinamismo y consolidación del campo artístico gracias a la creación en 1984, del I Festival Latinoamericano de Teatro, diseñado por Carlos Giménez, actor y director cordobés fundador del Festival de Caracas y del grupo "Rajatabla". Él mismo fue gestado con la intención política del gobernante de turno Eduardo Angeloz para movilizar a la sociedad en torno a la cultura, abrir e integrar a Córdoba al con el mundo a través del arte y generar cierto sentido de libertad. Con estos cambios también se logró la reapertura de la escuela de teatro de la UNC y la Ley de Teatro para la profesionalización de los trabajadores de la cultura y más adelante la creación de la Escuela Provincial de Teatro.

A partir de esta posibilidad de continuidad de ciertos sectores teatrales, permitió que una vez retomada la democracia sea posible la organización del Festival Latinoamericano, ya que se contaba con directores, artistas, grupos y espacios. Así mismo esa necesidad de generar un nuevo clima democrático, permitió la apertura de los espacios públicos.

Resulta interesante destacar como en los años '80 acróbatas y payasos ocupan espacios impensados, trepan al Obelisco o presentan obras teatrales en clave satírica, aparece el teatro físico como De la Guarda, siendo posible la hibridez en el género performático siendo muy difusas las fronteras y dando lugar a la aparición, como menciona Dubatti de teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro (improvisación), escena muda, teatro de papel y teatro del relato, escraches, teatro dramático y postdramático, teatro de estados, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, stand-up y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado. Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la liminalidad entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión... (2011:75).

Esta diversidad que plantea el arte va a decir Dubatti (2011), transforman a la Argentina de la Postdictadura, en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse respondiendo por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como viejo todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condiciones culturales. La tendencia de la época era la libertad y por lo tanto se vuelve al pasado a través de diversas tradiciones como la gauchesca, el circo, la *commedia dell'arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.

Circo en Córdoba

Córdoba es uno de los polos más importantes de la actividad escénica y la segunda provincia con más salas de teatro de la Argentina, pero que no cuenta con registros que informe sobre la actividad circense a diferencia del teatro independiente. Se localizan documentaciones de las primeras experiencias en circo, gracias a Lito Mateu (2014) que señala, desde su experiencia como descendiente de familias cirqueras, la confluencia de compañías nómades que llegaban a la ciudad. Este relato se inicia desde antes del esplendor del circo en 1884 hasta 1963, cuando los actores comienzan a incursionar en otras artes como el radio teatro y luego en la formación de elencos como la comedia cordobesa. Este cambio se debe en parte, al desgaste económico y el declive del género.

Se observa un resurgimiento del circo en 1990 gracias a compañías de jóvenes artistas como Triciclos Clos, que dio origen luego a los Hermanos Eufasio y que visibilizó nuevamente el circo en la ciudad. Surge en 2005 el Festival de Circo en Río Cuarto y en el 2006 el Festival Internacional de Circo en Escena en la capital cordobesa, que logra generar una red de artistas, tanto locales como internacionales que dan origen a nuevas miradas sobre el género. En este sentido, se observan distintas categorías encontradas en el campo circense: nuevo circo, circo contemporáneo, circo criollo, circo tradicional y circo-teatro. Todas están en permanente disputa en torno a la definición de una adscripción identitaria y de categorías nativas.

A pesar de que en Córdoba no existe un programa de fomento para las artes circenses, como lo tiene Bs. As., la compañía Circo en Escena logró sostener su actividad en el tiempo gracias a la venta de funciones, cartas y carpetas de trabajo, que dieron lugar a alcanzar subsidios a través de la Subdirección de Artes Escénicas, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba y El Instituto Nacional de Teatro. Asimismo, estos apoyos estatales siguen siendo insuficientes y de gran disputa en el terreno cultural de Córdoba, ya que no son fijos y año a año tienen que volver a gestionarse y enfrentar situaciones de desvalorización o que persiguen fines políticos que no son compatibles con la ideología de Circo en Escena.

En este evento se presentan profesionales de gran trayectoria, nuevos exponentes con novedosas rutinas, participaciones individuales de autodidactas y nóveles artistas. Cada día del festival tiene una variedad de estilos o formatos de producciones, tales como funciones en salas y espacios abiertos, varietés, talleres de formación, desfiles de inauguración, presentación de libros, jornadas de debate sobre "circo social" y la gran gala de cierre. Cabe destacar la visión comunitaria del festival, todas las funciones y talleres son a la gorra y sus actividades se distribuyen por toda la ciudad tanto barrios alejados, céntricos o localidades vecinas, buscando la accesibilidad para el público.

¿Porque Circo en Escena tiene una gran afluencia de público? La poética de Circo en Escena entrelaza el riesgo con diferentes universos simbólicos y códigos, desde destrezas y habilidades físicas, música, danza y teatralidad, desde el ingenio corporal, humor y crítica social-política; que a su vez organiza un festival des-

de hace diez años por una red colaborativa de artistas que comparten la misma ideología comunitaria y no de competencia. Siguiendo a Beckett en "Los mundo del arte", define a esta actividad como "Red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte" (2008:10).

Para gestionar un evento tan complejo como un festival, se requiere del trabajo en conjunto de muchas personas, que se dividen en subgrupos de trabajo para gestionar recursos, espacios, difusión, comunicación, medios de autofinanciación, patrocinio, venta pública, grafica, etc. Tal como lo analiza Beckett:

Las obras de arte desde este punto de vista, no son los productos de individuos, de artistas que poseen un don raro y especial. Son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos. Los artistas son un subgrupo de los participantes del mundo, de común acuerdo, tienen un don especial y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte (2008:55). En este vínculo cooperativo al que se hace referencia, define a un festival que sigue manteniendo la política de entradas a la gorra, no se pierde con los años la entidad que forjó al circo tradicional de circularidad, diálogo directo con el público y su carácter nómade para adaptar el mismo espectáculo a lugares diferentes. Esta dinámica es lo que hemos denominado su hazaña, teniendo la magnitud de convocar en su última gala (IX Festival-2015), 1200 espectadores en la Sala de las Américas-UNC.

A diferencia del surgimiento de salas independientes en Córdoba que se dieron entre los años 60 y 70, el circo tuvo que esperar varias décadas más para contar con salas preparadas para su actividad. Las mismas surgieron a fines de los '90 en adelante, como La Burbuja Barrio Cofico, Bataclana Espacio Cultural ubicada en el Barrio Güemes, Teatro La Chacarita: Jacinto Barrio Pueyrredón, La Nave Escénica en Barrio General Paz, Espacio Ramona en Barrio Güemes, La Caracola Barrio Güemes y para el Festival de gala del Festival Circo en Escena se lleva a cabo en el Salón de Actos UNC de Ciudad Universitaria. Como así también en espacios no convencionales como Biblioteca Popular Julio Cortazar de Barrio San Vicente, Parque Las Tejas, Plaza de la Intendencia, Plaza Villa el Libertador, Club Vaqueros de Talleres Oeste, Club Belgrano. En el interior de Córdoba La Beba Teatro en Río Ceballos, Pico de Tinta en Jesús María, La Llamada Escénica en Mina Clavero, Viva Falucho! En capilla del Monte, La Lechuza en San Pedro, entre otras.

Conclusión

A partir de los datos sintetizados en estas líneas, podemos ver la necesidad de un cambio de rumbo en el análisis de las artes, para lograr mejores resultados a la hora de legitimar tal o cual poética. Resulta necesario dejar de lado los juicios de valor que anteriormente cristalizaron y por lo tanto no permitieron avanzar sucesivamente sobre los estudios teratológicos que dieran cuenta de una estética global circense. En este sentido,

aun cuando los méritos logrados cuentan con mayores porciones de poder y recursos para visibilizar los ejes de las políticas, resulta central destacar cómo muchas veces en esos procesos de lucha, los grupos artísticos como Circo en Escena, se consolidan colectivamente en la demanda y compromiso para conseguir mejores condiciones laborales para su actividad artística y luchar para que haya igualdad valorativa entre los hacedores culturales a la hora de otorgar subsidios, denominar el género y visibilizar su accionar.

Entendemos que las políticas deben ser abordadas como un campo de negociaciones, como lo menciona Boudieu:

La sociedad, y por tanto, la confrontación entre las clases, son resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos. Las disputas en cada área cultural o política especifican el sentido general de la reproducción social y el conflicto entre las clases. Los campos se vinculan en la estrategia unificada de cada clase (1984:15).

Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1999). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. El contexto de François Rabalais. Madrid: Editorial Alianza.
- Becker, H. (2008). "Los mundos del arte" *Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1998) *La distinción*. Madrid: Editorial Taurus.
- Dubatti, J (2011) "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". Buenos Aires: Stichomythia.
- Fernandez Mateu, L. (2014). *Memorias de un circo criollo*. Córdoba: Editorial Comunic-Arte.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Editorial Inteatro,
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Rancière, J. (2013b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Ranciere, J. (2011) *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Editorial Herder.
- Seibel, B. (2012). *El circo de ayer a hoy*. Cuadernos del Picadero. Buenos Aires: Editorial I.N.T.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Editorial Del Sol.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Abstract: From its origins, the circus performed the great deed of going against the standards and the classical art ideas using amazement, risk of bodily harm, irrationality, and making public presentations. Bajtín (1999) affirms that the blending between these elements determined the circus genre as popular art or minor genre. However, along with the current hybridity of the performative practices that makes art boundaries diffuse, and considering such practices as social processes in constant action and change, is it possible to hold hierarchical analyses to legitimate some forms of art to the detriment of others?

Keywords: politic - esthetics - theater - contemporary art - art

Resumo: O circo, desde suas origens teve a façanha de ir contra as normas e ideias clássicas da arte, a través do assombro, o risco corporal, a irracionalidade e apresentações em espaços públicos. Bajtín (1999), afirma que a junção desses elementos foi o que determinou o gênero circense como arte popular ou gênero menor. Porém, atualmente, com a hibridez das práticas performáticas que tornam difusas as fronteiras da arte, e levando em consideração que as mesmas são processos sociais em constante movimento e renovação, é possível continuar sustentando análises hierárquicas que legitimem umas artes em detrimento de outras?

Palavras chaves: política - estética - teatro - arte contemporânea - arte

(*) **Jésica Lourdes Orellana.** Licenciada en Teatro (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctorado en Artes (U.N.C) en curso. Investigadora interdisciplinaria en el Centro de Producción Audio Visual CePIA, U.N.C. 2013.

Después del foro: tiempo y espacio en la dramaturgia contemporánea

Fecha de recepción: septiembre 2017
Fecha de aceptación: noviembre 2017
Versión final: enero 2018

Gael Policano Rossi (*)

Resumen: En la siguiente investigación en las artes escénicas recupero una selección de experiencias contemporáneas con la dramaturgia que prescinden de la noción de foro único. Estas piezas establecen una incipiente tradición: Interiores de Mariano Pensotti (2007), Bienvenido a Casa de Roberto Suárez (2012) y Nachlass de Rimini Protokoll (2016). A través de las variables de tiempo y espacio podemos identificar, en la escritura dramática, condicionamientos y puestas en discusión de la lectura secuencial y lineal de la dramaturgia contemporánea en tensión con la idea de foro único.