

EL CIRCO CRIOLLO: UN FENÓMENO DE LA CULTURA POPULAR Y LA COMUNICACIÓN

Ana Gambaccini

BUENOS AIRES, FINES DEL SIGLO XIX

Fenómeno clave en la formación de la cultura popular porteña, todavía hoy sobrevuelan numerosos prejuicios y encasillamientos respecto al circo criollo, espectáculo que se desarrolló a partir de los circos tradicionales pero que reunió especificidades que son un reflejo de la sociedad local de la época.

En el Buenos Aires de fines de siglo XIX visitaban la ciudad compañías circenses del exterior con carpas costosas, animales exóticos, figuras de renombre internacional. Paralelamente a los circos extranjeros que venían como parte de giras, trabajaban en la ciudad circos vernáculos formados por nativos o por europeos que se asimilaban a la cultura criolla, que traían números del exterior pero que evolucionaron hacia un espectáculo autóctono que llevaron a diferentes lugares del país. Eran los «circos criollos», cuya memoria hoy suele recuperarse de manera casi excluyente en relación con la aparición y posterior éxito de «Juan Moreira», representación considerada piedra fundamental del teatro nacional.

Sin embargo, al considerar al espectáculo como lugar de condensación de la realidad social de la época, y focalizar su estudio entre 1880 y 1900, es posible encontrar un proceso con especificidades constantes y otras variables que son un reflejo de los cambios que vive la sociedad y el país. Es entonces claramente evidente que el «circo criollo» trasciende a la pantomima gauchesca. Espectáculo descendiente de la tradición europea, desarrolla características que lo identifican como un género particular. Su público está compuesto tanto por niños como por adultos, criollos e inmigrantes, e incorpora bailes, canciones, payadores y obras locales.

No sólo se caracteriza por la heterogeneidad de su público, sino también por la heterogeneidad de los actos que componen su programa y que reúne bajo la misma carpa, pista y escenario, por lo que el programa está dividido en una primera parte, que protagonizan el picadero, payasos y acróbatas, y una segunda parte que transcurre en el prosenio, donde se representan distintas obras. La gente ríe con los payasos y sufre con el drama o la representación final.

Tanto en la primera como en la segunda parte podríamos considerar al circo criollo como un «laboratorio» en lo que se refiere a espectáculos populares. En la segunda parte, con la inclusión de las obras criollas, en la primera con la incorporación, como show, de actividades desconocidas por muchos, en especial deportes que en Buenos Aires apenas se practicaban o no estaban profesionalizados.

En el Buenos Aires de fines del siglo XIX varios circos criollos funcionaban en forma simultánea en el centro de la ciudad, donde todavía existían espacios abiertos. A medida que dichos espacios se fueron ocupando, el picadero se fue trasladando a salones de teatro del centro (en especial algunos actos) o fue llevando sus carpas por los barrios y poblaciones suburbanas, haciendo más giras por el interior, donde tuvo vigencia hasta mediados de este siglo.

Si bien todos recuerdan al circo criollo, su historia se desvanece cuando se levantan las carpas transmitiendo los saberes en forma oral entre los que integran el clan.

El espectáculo en sí mismo también es oral, razón por la cual sólo queda registro en los programas que se imprimieron para anunciarlo, en los comentarios de algunos medios gráficos o en las memorias o artículos de sus protagonistas o de escritores, únicas fuentes a las que pueden recurrir los investigadores para reconstruir sus características. Esto último con la limitación de que algunos estudiosos desprecian lo oral por su contigüidad con la esfera de lo popular. Quizás estas particularidades hayan impedido otorgarle al circo desde la memoria actual, un lugar proporcionado al que ocupó en la sociedad entre 1880 y 1900 y cuyas marcas quizás permanecen en la cultura popular porteña de nuestros días.

EL PROYECTO GOBERNANTE

Dado que el circo condensará, en alguna manera, aspectos de la situación social de la época es conveniente revisar el contexto en el que el espectáculo se desarrolla.

La elite gobernante consideraba que la cantidad de inmigrantes que se establecía en el país era directamente proporcional a la posibilidad del crecimiento de la economía. En la década de 1880 el número de inmigrantes fue in crescendo, y decayó a medida que se acercaba el fin de siglo. Entre 1871 y 1880 entraron a país 260.885 inmigrantes, entre 1881 y 1890 la cantidad se eleva a 841.122 y en el quinquenio 1891-1895 la cifra es de 371.471¹.

Esta política tenía sus contradicciones, porque la misma elite era admiradora de la alta cultura europea, y reaccionaba adversamente ante la calidad de la inmigración, hecho que se refleja en los artículos de los diarios y en la literatura de la época, que cuestiona a los extranjeros que se traen, debido a su bajo nivel cultural. Esta situación llegó a despertar un sentimiento xenófobo en los integrantes de la denominada generación del 80.

Por ejemplo, en *El Diario* del 17/5/1888, bajo el título 'Transporte de inmigrantes' se informa que «con 600.000 nacionales se pueden trasladar 30.000 extranjeros, agregando «Pero qué gente! Hay que tener inmigrantes de <determinada clase>». En esta nota surge claramente la crítica al gobierno de la que se trasluce que sólo se justificaba invertir dinero para que inmigren de pueblos de <cierta cultura> o <cierta clase>, es decir, aquellos a los que la elite criolla admiraba.

Muchos inmigrantes se quedaban en Buenos Aires, razón por la cual se definieron, entre 1880 1900, cambios dramáticos en la cultura y en la sociedad de la ciudad. La nueva corriente no sólo modificó la base hispánica sino que implicó la alteración, en gran medida, de las costumbres de los porteños ya establecidos, provocando su distanciamiento y marcando la diferenciación. Los inmigrantes eran «los otros».

Los nuevos habitantes de la ciudad, marginados por los criollos ya establecidos, conformaron un nuevo mundo cultural al encontrarse con pares de distintos orígenes, con criollos humildes, con negros y con mulatos. Se creó un espacio de resistencia al modelo hegemónico, a la negación que les imponía la cultura oficial y su proyecto social. Este espacio abrió posibilidades para generar un espectáculo que marcó pautas de lo popular porteño, elementos que, si bien pueden transformarse a través del tiempo, condensan características que dan coherencia y distinguen a las expresiones que se desarrollarán en este campo.

APROXIMACIONES HACIA EL TEMA

La bibliografía sobre el circo criollo de fin de siglo, en general se centra en el espectáculo, sus protagonistas y anécdotas, sin analizar su inscripción en la vida cultural de la época, en la recepción que completa el sentido del fenómeno.

Dos son los enfoques principales, paradigmáticos en el tratamiento del tema, que se podrían denominar «universalista» y «documentalista». El enfoque universalista, encarnado por excelencia por Beatriz Seibel² parece presidido por el esfuerzo de llevar a cabo un recorte del circo criollo que lo inscriba en la historia universal del espectáculo, a costa de borrar algunas de sus texturas específicas y más significativas.

Algunas de las operaciones que intentamos subrayar se hacen visibles en el trabajo realizado por Beatriz Seibel para el centenario de «Juan Moreira», donde analiza el nacimiento de la obra a partir de los códigos universales del teatro popular:

«La pista circular de arena que dio origen en el circo criollo al florecimiento del teatro nacional tenía aquellas características que obtienen la mayor comunicación entre espectador y actor. El círculo fue la forma primigenia del rito, una ronda que cerraba y daba la espalda al mundo exterior, marcando un espacio y un tiempo distinto: el de la fiesta. En las culturas más diferentes -en América en Europa, en Asia, en África encontramos esta forma constituyendo otro universal humano». «El teatro griego, descendiente directo de aquellos ritos agrarios, conservó el espacio circular. También a través de este siglo en nuestro país el Moreira y otras obras populares reeditaron la fiesta en las pistas circulares circenses...»³.

Si bien es cierto que toda expresión de cultura popular forma parte de elementos que van más allá de sus propias fronteras, el enfoque que encarna Beatriz Seibel revela una profunda intención de «blanquear» el espectáculo para asimilarlo, alinearlo, en una «historia oficial» que adscribe a cierta visión «culta» de los fenómenos culturales.

Se podría decir que esta tenencia es un «retorno a las fuentes» buscando en el objeto de análisis códigos y aspectos que lo unen a «lo universal humano». En las ciencias sociales este enfoque consiste en desarrollar elaboraciones en base a conceptos primigenios que surgen más tarde como regularidades en los procesos históricos, regularidades que necesaria-

mente estarán ligadas a factores de dominación que determinan su instauración y posterior percepción de esa continuidad.

Es por ello que esta operación no se puede concretar sin sacrificar ciertos aspectos singulares de las expresiones culturales populares. Consideramos que la cultura popular puede ser rescatada y reconocida como productora y protagonista de procesos históricos en su diferencia con los patrones dominantes. Y este «rescate» no es necesario realizarlo a través de sus conexiones con el teatro inglés.

El enfoque «documentalista» es claramente el de Raúl Castagnino⁴: reconstruye, con una investigación minuciosa, la historia circense, recopilando datos sobre autores, actores y sus obras. Este valioso esfuerzo de investigación no se revela como un enfoque hasta que no se advierte todo lo que, con idéntica minuciosidad, queda fuera de su lente. Entonces, por la omisión antes que por la acción, aparece el perfil de una perspectiva que se agota en una lógica casi museológica, en la que el circo criollo aparece como la pura reconstrucción de sus fragmentos, extrapolados del tejido social que lo producía y admiraba.

Su obra sobre el tema *El circo criollo* respondía a esta inquietud:

«Con el propósito de reflejar con fidelidad las actividades del circo criollo a lo largo de dos siglos he preferido, antes que dar rienda suelta a la imaginación, transcribir directamente el mayor número de noticias, documentos, sean referentes a la institución circense, a los artistas, a los géneros del picadero o a las relaciones del circo con el medio donde actúa; todo ello sin discriminación de contenido aunque sí de autenticidad».⁵

El trabajo realizado por Castagnino es invaluable, pero entraña el riesgo de quedar reducido a una recopilación que aparece como deshistoriadora del fenómeno e impide otorgarle su verdadera relevancia cultural y social.

Pareciera que el investigador se mimetizara con la cotidianeidad del espectáculo popular focalizando su trabajo en aspectos que relegan al entramado cultural en el cual se desarrollan, privilegiando una aparente ahistoricidad a favor de un eterno cotidiano.

Por nuestra parte, hemos preferido trabajar sobre la hipótesis que el «circo criollo» fue un sistema de mediaciones que se expresó como «Gesta popular» dentro de la cultura del Buenos Aires finisecular, determinando marcas que perdurarán en los espectáculos populares y en la constitución de lo masivo.

Nuestro enfoque, por lo tanto, se orienta a rescatar del olvido lo específico del espectáculo, a recuperar su vinculación con los procesos históricos en los que está inserto y de los cuales se nutre, sin concebirlo como un subproducto de la base económica, y considerando que los mismos procesos culturales son los que, a su modo, participan en la producción de procesos históricos.

ENCUENTROS Y ESPECTÁCULOS

Es posible apreciar que encuentros y espectáculos tendían a estar compartimentados a comienzos de la década de 1880, lo que sugeriría una relativa segmentación del público, segmentación que representa la fragmentación cultural existente en la época, en especial, según la colectividad y nivel socio-económico.

Un ejemplo de este mosaico es el programa de *El Diario* del 14 de marzo de 1884:

Politeama Argentino: Gran función de gala dada por la Compañía Ecuestre Norte-Americana de los hermanos Carlos.

Teatro Variedades: compañía lírica francesa. Por cuarta vez en Buenos Aires la ópera cómica en tres actos «La princesse des Canaries».

Jardín Florida: Gran concierto orquestal bajo la dirección del maestro Enrique Varalla. A pedido de numerosas familias de regreso de los baños de mar y de campo.

Teatro de Opera: óptica fantástica, dissolving views y pantomima fantasmagórica Efectos maravillosos por el arte de proyección y demostración, con los más grandes aparatos, objetivos, acromáticos y maquinarias de sióptica,

Agioxópica, Fotoscopio, Fantasmagoría, especialmente hechos en Europa para estas representaciones, dirigido por el director y profesor Señor Martín.

Es evidente en la prensa de la época la gran importancia que la sociedad da a los integrantes de las compañías extranjeras. Siguen sus giras a través del mundo, festejan sus debuts en París y Roma con largos comentarios, crean expectativa por contrataciones o próximas llegadas, como por ejemplo:

- *El Diario* del 17 de enero de 1880 informa sobre el embarque en Marsella hacia Buenos Aires de los artistas de la «Compañía Francesa» contratados para actuar en el Teatro Variedades.

- *El Diario* del 18 de marzo de 1880 anuncia la compañía lírica que se ha contratado para la próxima temporada de invierno en el Teatro Colón.

- El 14 de marzo de 1884 se hace el comentario sobre el debut de Gayarre en París: «por fin los parisienses han podido oír al gran tenor Gayarre».

- El 13 de mayo de 1891, en la misma publicación se dedican 25 líneas a la actuación de Verdi en Milán y 20 líneas a la crítica de «Aída» en el Colón, mientras en cinco líneas la inminente llegada de una nueva compañía de niños acróbatas que trabajará «según se dice» en el jardín Florida.

También reciben grandes comentarios los espectáculos «de moda» traídos del exterior, tal como lo ejemplifica el aparecido en *La República* el 7 de marzo de 1880:

«Diversiones públicas:

Muy pronto llegará LA GRAN COMPAÑÍA DE MARAVILLAS de la última exposición de París. El empresario señor Conde Emest Patrizio de la Gran Compañía de Maravillas ha decidido en esta capital, un corto número de funciones que serán de las más escogidas de sus ejercicios. Muy pronto llegará la gran Compañía Maravillosa Conde Patrizio, el célebre Thaumaturgo proclamado por la prensa en la última exposición de París como el más grande **prestidigitador** de la época que tomará parte en cada función con un programa totalmente nuevo. Sra. Condesa RITA GALLPATRIZIO, la gran especialidad y prodigio de Génova, en sus asombrosos e inimitables experimentos mnemotécnicos, el non plus ultra del género. Las maravillas de Londres, la tropa velocipedista del profesor H. Brown, con sus hermosas discípulas. El grande y magnífico Kaleidoscopio gigante, dirigido por el profesor M. Miller, que ha recibido el primer premio de la Royal Institution de Londres».

De las distintas publicaciones de la época surgen otras formas de esparcimiento de la élite criolla a través de los anuncios y notas sobre concursos de gimnasia, hipismo, carreras ciclistas y torneos de esgrima. La alta sociedad se reunía continuamente en ágapes y reuniones sociales que organizaban las «buenas familias» y a las que se asistía por invitación.

Pero si bien las costumbres apuntan a encuentros compartimentados según clase social y origen, es posible apreciar en la prensa de la época la evolución que experimentó la sociedad al crear espacios donde se provocaban tanto cruces horizontales como verticales, que se amplían cada vez más a medida que se acerca el fin de siglo.

En los diarios de la década de 1880 se hace visible que además de los espectáculos detallados, cada una de las distintas colectividades se reunía en eventos, fiestas, conmemoraciones que organizaban en sus clubes, asociaciones, etc. Es llamativo observar que recién a fines de siglo comienzan a haber más encuentros cuyo factor de reunión es distinto a la afinidad por origen (sobre letras, torneos deportivos, etc.).

En la prensa de la época aparece el crecimiento gradual de la asistencia de los miembros de la élite criolla a los espectáculos populares locales de la época. Se hace especialmente referencia a ellos en la cultura oficial cuando está presente Frank Brown, clown inglés que se estableció en Buenos Aires, vinculándose con los niños a través de su arte y con los grandes a través de sus intereses culturales. Los circos locales reciben muy pocos y muy exigüos artículos con comentarios en los diarios, si bien siempre son avisados en los programas, junto con las óperas y zarzuelas.

Cabe señalar que, en este marco, y a pesar de ser «ignorado» por las crónicas oficiales, el circo está constituido ya como una expresión con rasgos propios y distintivos. Es notable que a pesar de la diversidad de propuestas que albergaba la carpa, y del gran movimiento que significaba el circo para ciertos sectores, el circo pasaba desapercibido para otros que si bien asistían, rescataban sólo algunos personajes o algunos actos que consideraban merecer anuncios o comentarios. Esta actitud puede apreciarse y confirmarse recorriendo las notas sobre el circo que lista el Index del diario *La Nación*

entre 1883 y 1900, donde de 16 menciones al espectáculo, trece se refieren a Frank Brown y una a Pepino el 88:

- 16.03.1883 «El hotel de los fenómenos» (Fechado en París)
- 17.07.1885 «Frank Brown, sobre su actuación en el Politeama»
- 04.07.1893 «Frank Brown, nota de Bartolomé Mitre y Vedia»
- 21.07.1893 «Frank Brown», Sección «De fiesta en fiesta»
- 13.05.1894 «Estreno de Frank Brown», Sección «De fiesta en fiesta»
- 07.08.1894 «Beneficio de Frank Brown», Sección «De fiesta en fiesta»
- 07.03.1896 «El estreno de Frank Brown», entrevista con el clown
- 31.05.1896 «El perro de Frank Brown»
- 08.03.1897 «Frank Brown. Payasísimo payaso. El clown y el hombre. Su actual temporada»
- 25.05.1897 «San Martín». Sobre la actuación de Frank Brown en el Teatro San Martín.
- 20.06.1897 «El óbolo de Frank Brown»
- 19.08.1897 «Frank Brown». Su partida para Inglaterra
- 08.12.1897 «San Martín», reaparición de Frank Brown
- 12.06.1899 «La filosofía de Frank Brown»
- 25.08.1893 «Buenos Aires. Circo Buenos Aires. Dramas criollos». Sección «De fiesta en fiesta»
- 24.10.1890 «Circo en San Martín» beneficio de Pepino el 88 (José Podestá).

LOS CAMBIOS EN EL CIRCO

Tradicionalmente el circo, como espectáculo universal, incluía destreza física (acrobacia, equilibrismo), escenas cómicas, actos ecuestres, animales salvajes y domadores, música, baile y pantomimas. Los circos extranjeros que venían a actuar a Buenos Aires siempre obedecieron a estas pautas que también fueron seguidas por los que se quedaban en el país armando sus propias compañías.

La predominancia de acróbatas y ecuestres se puede apreciar en el programa del «Circo Raffetto» del 25 de enero de 1889 que Castagnino incluye en su libro *El circo criollo*. El espectáculo concluía con la pantomima «La Feria de Sevilla» que incluía dos «grandes corridas de toros», la segunda formada por una cuadrilla de cinco señoritas tituladas «Las Toreras de Madrid». El dueño del circo era Pablo Raffetto, genovés llegado en 1869 al Río de La Plata, que trataba de incorporar novedades y siempre finalizaba el espectáculo con sainetes, bufonadas y pantomimas, generalmente de origen europeo.

La familia Podestá trabajaba para Raffetto en el Circo Humberto Primo, pero será el punto de cruce de innovaciones que comenzarán a marcar las grandes distancias respecto al circo tradicional. Los Podestá introducen diferencias que muestran en un formato similar al europeo un contenido completamente distinto, con significados que reflejan la trama social.

Un claro ejemplo del proceso explicado es la creación por parte de José Podestá de «Pepino el 88» clown que relata la realidad socio-económica nacional, fundando un nuevo estilo cómico que luego será continuado por otros artistas populares. José Podestá será además el primer actor que personifica Juan Moreira, figura que simbolizará al hombre criollo. Años después es en el programa del circo Podestá-Scotti donde comienza a registrarse la trascendencia otorgada a lo «nacional», desplazando actos tradicionales del circo para dar lugar al drama y baile criollo y a los payadores.

Respecto a la elección del actor para representar Juan Moreira, cuenta José Podestá las palabras de Alfredo Cattaneo, empresario del Circo Carlo Hnos. (en el que estaba trabajando Frank Brown), ante la expectativa de montar el drama criollo:

«Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuese criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara guitarra y, sobre todo, que supiera manejar bien un facón; en fin, un «gaucho» y en esta Compañía de extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe»⁶.

No es casualidad que los Podestá aparezcan como «avanzados» al representar primero, y al incorporar luego en forma definitiva, componentes criollos en sus obras. No es posible obviar el hecho de que eran inmigrantes de segunda generación. Nacidos en Montevideo en una familia de padres genoveses, y crecidos con las costumbres del lugar, reaccionan ante la nueva oleada inmigratoria asumiendo cada vez tonos más localistas en sus obras. Distantes de las élites que siguen las «altas» expresiones culturales europeas, los Podestá expresan en sus creaciones la búsqueda de la identidad nacional.

El espacio del «circo» se los permite. El circo flexible, permite la mezclanza de géneros, el intercambio de estilos, la incorporación de nuevas expresiones. Todo género es una retícula de sentidos que excede la obra para articularse en los discursos sociales. En el circo, pieza de la cultura popular, es mucho más profunda esta característica, de forma tal que carece de sentido si no se completa con el reconocimiento que necesita por parte de los espectadores, de la sociedad. Y continuamente debe, por lo tanto, adaptarse a las reglas del sentido común de la época.

Y es por ello que podemos identificar al «circo criollo» como una mezcla de géneros que conforma un género nuevo, con identidad propia, con características únicas que arman una forma de interacción especial con su público. La nueva conformación que emerge de la mezcla de géneros en el circo criollo corporiza la estrategia de los criollos para construir y a la vez defender los albores de su identidad.

La oleada migratoria invadía todos los grupos sociales. Tal como se puede rastrear en los diarios de la época, los distintos sectores comprometidos o no con el proceso del 80 estaban afectados por la movilización de extranjeros.

A comienzos de la década de 1880 protagonizan las páginas de los diarios sociedades de inmigrantes italianos, españoles, franceses, irlandeses, con actividades propias, festejos nacionales, programas culturales.

Por momentos esta actividad parece efectivamente ser uno de los principales ejes por los que discurre la vida de la sociedad civil y en torno a la cual esta sociedad alcanza y se expresa en la esfera pública. Solo en el mes de marzo de 1884, *El Diario* da cuenta, por citar el ejemplo de uno de los meses revisados, de la constitución de una sociedad protectora de la inmigración francesa en el Plata para dar consejos, noticias y socorros a los inmigrantes de la visita de un tal Sr. Drysdale al Asilo de Huérfanos irlandeses, de la celebración de San Patricio, patrono de los irlandeses, de la creación del Centro Social Uruguayo, de la aprobación del programa de recepción a Edmundo de Amicis por parte del Circolo Italiano y de la formación del Club Italo-Americano, formado en Génova con italianos que han residido en América del Sud, para prestar servicios a los asociados.

Los nuevos inmigrantes pujaban por lograr su espacio, mientras que los que estaban afincados en la ciudad trataban de defender lo suyo. La ciudad es un espacio de lucha, donde se mezclan, confunden y discuten significaciones.

Katrin Greifeld en su artículo «La ambigüedad como estrategia de resistencia» se pregunta cómo a pesar de una política secular de cristianización y de asimilación a la estructura nacional tantos grupos étnicos de Latinoamérica hayan persistido en su empeño de diferenciarse de la sociedad nacional y presentarse como grupos «aparte».

En su trabajo describe la forma en que las poblaciones Mayo de México, que no se rindieron al conquistador español, establecen su resistencia a los Jesuitas utilizando la ambigüedad en el trato y la negociación como estrategia de oposición. Dicha «ambigüedad» se detecta en su investigación en la conservación de elementos propios de su concepción del mundo para disponer de ellos en las ceremonias católicas⁷.

El circo criollo con la incorporación de elementos locales dentro del esquema europeo, reemplaza a la «fiesta popular» foránea porque el espacio de encuentro por excelencia dejará de ser abierto por la zarzuela o la corrida de toros al ser reemplazados por el Moreira, Juan Cuello o El Pericón, expresiones característicamente criollas. El número cómico será el arma social para criticar el entorno y manifestar su oposición con risas o dobles sentidos y, a la vez, establecer una comunicación que integraba a la sociedad participante del espectáculo por encima de sus diferencias.

En un país donde en 1880 se discutía con los inmigrantes italianos para que no utilizaran su bandera en las navegaciones de cabotaje e izaran la nacional⁸, el reemplazo de «la fiesta» por un nuevo espectáculo popular incorpora del lenguaje cotidiano y estatuye en el espacio social, legitimándola, la resistencia de un criollismo que comienza a mestizarse a lo europeo.

La inclusión de obras criollas termina por institucionalizarse en los circos locales, tal como se lee en el «Programa de Espectáculos» de *El Diario* del 1° de setiembre de 1900. Dicho programa es una muestra del mosaico cultural de Buenos Aires, donde contemporáneamente a conciertos sinfónicos, zarzuelas, operetas, aparecen en los «circos criollos» los dramas criollos como segunda parte de los números tradicionales:

Teatro	Obra
Odeón	Tristi amore
Politeama	Conciertos sinfónicos
Victoria	Cía. dramática española
San Martín	Gran Cía. ecuestre y de novedades dirigida por el célebre clown inglés Frank Brown. Sept. 1: Siempre novedades
Comedia	Zarzuela
Mayo	Zarzuela
Rivadavia	Zarzuela
Doria	Opera italiana
Apolo	Opera italiana
Libertad	Opera italiana
Circo Anselmi	Cía ecuestre y de dramas criollos dirigida por don Luis Anselmi. Sept. 1: El drama criollo Tranquera. Bebecito y Manera. Los célebres ejercicios
Circo Umberto	1ª Gran Cía. Ecuestre y de dramas criollos de los Hnos. Henault. Sept.1: los tres hermanos orientales.
Circo Raffetto	Gran Cía Ecuestre y de novedades. Función todas las noches. Domingos y días festivos, dos funciones
Casino	Teatro Consorcio
Ferrocarril Cosmopolita	Panorama a la Palestina. Viaje a través de la tierra.

La teatralización de dramas criollos era el resultado de un proceso que se había estado gestando a través del éxito con que circulaban los «folletines». Los argumentos tenían en común el desprecio a la ley, la valentía del héroe-protagonista y la fe en el futuro, características que se identifican con la historia del pueblo argentino, y por lo tanto fundamento del éxito de los dramas criollos en la ciudad.

A los folletines, letra de los dramas criollos, generadores del teatro nacional, Martín Barbero los considera como un lugar fundamental en la constitución de la cultura popular y masiva:

«Si el circo criollo es el lugar osmótico, el folletín gauchesco es el lugar «de origen» de la mitología popular que llega a la radio y de esos folletines de los de Gutiérrez serán los «dramones» que ganarán el prestigio para el género, de lo popular a lo masivo que tanto escandalizará a los críticos literarios, pero que para el pueblo constituirá una clave de su acceso al sentimiento nacional»⁹.

Esta evolución puede considerarse cristalizada en un comentario de *El Diario* del 27 de setiembre de 1900, bajo el título «Teatros y Artistas», en el que se reconoce (se podría decir en forma irónica) a la compañía Podestá, antes circense, como protagonista de un gran cambio al erigirse como compañía lírico dramática nacional.

«La Cía. Podestá que actúa nuevamente en el Doria, se ha transformado en Compañía lírico dramática nacional, siendo María Podestá la primera tiple. El repertorio ha sido renovado y no faltan curiosidades. Esta noche se representa «El capitán Pablo» y «El Gaucho Fausto».

Por su parte, el anuncio en el sector Espectáculos del mismo día reza:

Doria: Gran cía. lírico dramática nacional bajo la dirección del primer actor José Podestá y en la que figura la primera tiple Sta. Mónica Podestá. Sept. 1: El capitán Pablo. El gaucho Fausto. Las tribulaciones de un criollo. (¡Cambian las obras casi todos los días!) 1.10: Don Pascual y Ensalada Criolla. ¡En el medio el célebre atleta Sr. Sampson!

Estamos ante la construcción de un perfil que no existía, que condensa los cambios que se habían producido en la urbe en los últimos 20 años, al legitimar la presencia de un drama gauchesco en una sala teatral, en una obra autodenominada nacional, alternando el espectáculo con la aparición de un atleta emigrado del circo.

LA FIESTA EN EL PICADERO

El circo, ignorado por las estadísticas municipales y por los medios de la «cultura oficial» fue en su época un espacio

unificador de todos los sectores que habitaban la ciudad, que reproducía, a su vez, las diversidades en sus actos. Emoción, drama, suspenso, diversión, se entremezclan con una lógica propia en la que no tendría sentido tratar de distinguir claramente la gramática de cada una de sus piezas con reglas fijas. Bajo la carpa es donde criollos e inmigrantes italianos, españoles y de otras nacionalidades, de diferentes niveles socio-económicos se encuentran como componentes de un nuevo conjunto social en formación. El circo criollo actuará como «mediador» entre los distintos espacios culturales que habrán de ir entretejiendo sus cruces.

Mijail Bajtin, en su estudio sobre la cultura popular de la Edad Media sostiene que «los géneros artísticos y burgueses de las plazas públicas están a veces tan entrelazados que resulta difícil trazar una frontera clara entre ellos», agregando que «... las plazas públicas ...constituían un mundo único e integral en el que todas las expresiones orales... tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad»¹⁰.

En el circo encontramos similitudes en lo que respecta al entretejido cultural que Bajtin señala. En el picadero se reproducían partes de las obras de moda, para las cuales los grandes teatros traían las figuras consagradas en Europa. Algunos representaban los folletines gauchescos que empezaban a circular con éxito, primero sólo con mímica, luego con voz. El espectáculo se apropia de diferentes expresiones, de distintos géneros, cambiándolos una y otra vez según la recepción del público.

Por el circo pasaban actos ecuestres, payasos, números cómicos, música de marchas, bufonadas, payadas, pantomimas, oberturas de piezas clásicas; se representaban además dramas y otras obras teatrales. Similar al encuentro cultural que significaba la plaza pública en el carnaval renacentista que analiza Bajtin a través de la obra de Rabelais, la carpa autorizaba a reunir y mezclar las expresiones más disímiles; la coherencia estaba dada -y esto es lo decisivo- por la relación directa y espontánea de los artistas con su público, heterogéneo tanto en edades como en casi todos los ángulos sin ocultamientos, en el marco de un «ambiente de libertad, franqueza y familiaridad», que contradecía la rigidez de formas, jerarquías, reglas y lugares imperantes en el teatro tradicional.

La risa es componente fundamental en la plaza pública de fiesta que se describe en la obra de Bajtin y a través de la cual se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan a los individuos y donde dichas expresiones «actúan como parcelas conscientes del aspecto cómico unitario del mundo»¹¹ Podemos quizás también decir que la risa es crucial en la integración de los espectadores que están bajo la carpa (divididos según el precio de la entrada: las que están más cerca de la pista son las más caras), sin reglas de etiqueta, sin normas rígidas y unidos a través de la representación de los actores, donde trabajan identificaciones y mediaciones.

La *flexibilidad* es, precisamente, uno de los rasgos sobresalientes del espectáculo. Dicha flexibilidad se manifiesta en la propuesta creativa inicial (instancia en que muchas veces el mismo autor es el actor, o intervienen varios miembros de la compañía), y también en la permanente *adaptación de obras* que mostraban tener éxito, y en las improvisaciones e incorporación de innovaciones. Se trata de la apuesta a instituir como espectáculo un conjunto de situaciones que sobre una regularidad básica preestablecida se reconstruye cada vez con formas abiertas y cambiantes, no determinadas sino por el imperio efímero de una conjunción con el público o de una inspiración o de una circunstancia del contexto.

Por ejemplo, en *El Diario* del 4 de setiembre de 1885 se anuncia en el Pabellón Argentino la Compañía Podestá-Scotti: «Sábado 5.9: Grande y variada función, ejercicios por toda la compañía. Todos los días completamente nuevo».

Este carácter flexible que propicia la continua evolución del género puede apreciarse claramente en la historia de la compañía Arletty llevada al cine¹², que recorre diferentes lugares del país y modifica su espectáculo de acuerdo a la recepción del público.

En la Compañía Arletty desde 1882 a 1890 predominan actos con destreza de animales (perros, por ejemplo), trapecistas y la «troupe de niños acróbatas». Luego se incorpora una pantomima con música de zarzuela, donde la gestualidad es fundamental para la comprensión de la obra. A los tres años de estar con la misma obra comienzan a realizar «Juan Cuello», drama gauchesco, agregando danzas tradicionales gauchescas. Es en este proceso cuando se realiza el cambio del escenario circular griego a la tarima típica de la escena italiana, implicando la cristalización del espectáculo que entonces sí, deviene re-presentación.

Son los mismos protagonistas de la pantomima gauchesca, los hermanos Arletty, los que deciden incorporar la oralidad en la actuación, «para lograr una mejor comunicación con la gente».

La dinámica del circo obligaba a la espontaneidad y a la *improvisación*: la vida andariega y la necesidad de ir cambiando de obra si se quedaban un tiempo en el mismo lugar implicaba que los actores estuviesen preparados a modificar el programa o salir de una coyuntura difícil. La investigadora Beatriz Seibel relata que «las pantomimas después de ensayadas se hacían improvisando sobre el asunto previsto»¹³.

También la relación de los actores circenses con el público -como dijimos- tenía características especiales: gestualidad, verbalidad, destreza física implicaban un compromiso mutuo actor/público que se renovaba en cada función.

La comunicación con la gente determinaba el éxito de las atracciones; palpar el sentimiento del público era la receta del triunfo. Tal como lo relata José Podestá sobre su actuación como Pepino el 88 y que da las bases para comprender el posterior éxito en Juan Moreira: «con las canciones de actualidad y chistes oportunos conquisté la simpatía general del público. Los estribillos de mis canciones se repelían en todas partes. Allí empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra. Las décimas recitadas con el estribillo 'El Gaucho Argentino' y el 'Gaucho Oriental' eran aclamadas noche a noche con entusiasmo»¹⁴.

Pero de la misma forma que en la sociedad existían tensiones debido a la heterogeneidad de pueblos e intereses, ellas también se presentan en el circo criollo que plasma las sensibilidades de la trama social. Dos de sus personajes fueron exponentes paradigmáticos de la sociedad, dos payasos que trascendieron en la época y que fueron tomados como «modelo» dentro del espectáculo: Frank Brown y Pepino el 88.

DOS MODELOS SOCIALES

Pepino el 88 creó el tipo «clown criollo»: transgresor, crítico de la situación, síntesis de las expresiones de cultura popular que se estaban gestando. Frank Brown, por su parte, respondía a las aspiraciones culturales de la oligarquía porteña, representando al gentleman inglés, conocedor de artes y letras, que provocaba admiración en las personalidades relevantes de la época.

Beatriz Seibel ilustra la repercusión de estos cómicos:

«La aceptación (de Frank Brown) en los círculos de poder económico y político coincidía con la mentalidad dominante en lo cultural que privilegiaba las manifestaciones artísticas europeas con la máxima valoración. En contraste, el clown criollo Pepino el 88 no recibió las mismas consideraciones ni por la prensa ni por las figuras relevantes de la sociedad del momento, aunque el público apreciara por igual su trabajo, como puede deducirse del hecho que compartieran el cartel de la misma importancia en el programa circense, índice demostrativo de la aceptación de los espectadores»¹⁵.

Sin ánimo de simplificación, podríamos afirmar que Pepino el 88 sobresalió, principalmente, por ser un cronista de la época, que relatando la realidad desde «su» lugar social se oponía a la oligarquía criolla y a lo oficial.

Castagnino reconstruye la actuación de Pepino el 88 siguiendo la temática de sus coplas, decires y canciones, adelantando una primera agrupación de su labor en:

- a) Números y canciones que caracterizan tipos populares a través de los titulados: «Recelos de Agapito», «Semos mancos». «¡Qué vida la del cochero!», «Vascolechero», «El vendedor ambulante».
- b) Alusiones y sátiras de aguda observación costumbrista como «En sueño», «El vendedor ambulante», «Langosta», «Lo que yo he visto», «Don Simón Joroba», «Desesperación».
- c) Dichos y canciones que reflejan momentos y procedimientos políticos de la época como «Detente lengua, chitón».
- d) Abundantes sátiras contra la situación financiera en los difíciles momentos del 90, a través de canciones como «el curso... forzoso», «Cómo está la situación»... «que salgan a cerrar», «-Targatal», etc.¹⁶.

Recorriendo una edición de 1907 que compila «Canciones populares recitadas y cantadas por Pepino el 88» descubrimos que en sus caracterizaciones de los «tipos populares» recreaba casi todos los perfiles de integrantes de la sociedad porteña, desde el conductor de tranvías hasta el niño bien, desde el italiano frutero hasta el «picaflor Jailaife».

Por ejemplo:

«Qui compra, qui oompra la rica frotita
moy linda e barata
pé la signorita»¹⁷.

Este «clown criollo» refleja además en trozos recitados, décimas, canciones, la simpatía creciente del público hacia el gaucho, y la disposición tanto en el medio popular como en el culto hacia el género y el tipo humano gauchescos. Asimismo, registra la simpatía de los sectores populares hacia el «inglés» y la aparición de tipos de avería y usurero.

Dibuja así al usurero:
Yo compro, yo vendo,
casas y terrenos
doy plata en cauciones,
yo presto dinero.

Y después de todo
decía muy quedo
yo no engaño a nadie,
no más al que puedo¹⁸.

Ante la ineficiencia de las autoridades para la resolución de la grave situación económica, Pepino carga contra ciertos personajes del gobierno, granjeándose la enemistad de algunos funcionarios que imponen la censura en el circo, limitan sus comentarios sobre política y economía¹⁹. Esta limitación demuestra la repercusión de su actuación en la sociedad.

En el Picadero, en su disfraz, Pepino reúne los dispositivos claves que Bajtin requiere para lo cómico en la Edad Media: la risa y la máscara. La risa en cuanto a la oposición y reto, desafío a la sociedad del mundo oficial. La máscara como ocultación, violación, ridiculización de la identidad, engaño a la autoridad y el no respeto a las jerarquías. Este código no es comprendido ni aceptado por la oficialidad, que, tal como se relató anteriormente, llega a instalar un inspector municipal para callar a Pepino, amenazando además con el cierre del circo.

José Podestá, en «Medio siglo de farándula»²⁰ relata la oportunidad en que en una función en homenaje a la colonia italiana, en El Politeama Gálvez, de Santa Fe, el 20 de setiembre de 1895, un hombre llamado Juan Porta interrumpía el acto porque llevaba la consigna de protestar por cualquier cosa. Su actitud provocó que el público se dividiera y determinara si estaba a favor o en contra de «Creo en el poder mágico del Dios Oro...» Y la policía sacó de la sala a Juan Porta y ordenó la suspensión del espectáculo, que pudo continuar gracias a las protestas de los espectadores y la intervención de personas influyentes.

Con esta actitud y decisiones la clase gobernante confirmaba su marcada distancia de lo no oficial. Pero, en otro plano, lo popular, al ser reprimido estaba siendo reconocido.

Frank Brown, payaso de origen inglés, representaba al típico «clown inglés», con entrenamiento en volatinería. Se destacaba por ejercicios en la alfombra, equilibrios en el alambre, actos ecuestres seguidos por números de juglar, prestidigitación y malabarismo elementales matizados con chistes, piroetas y parodias, con limitaciones en el idioma.

Era especialmente un payaso para niños, pero realizaba números para los adultos, en los que generalmente ridiculizaba pasajes de la vida real. En uno de ellos imitaba al orador de barricada diciendo: «Silencio señores. Ahora el clown inglés les va a hablar sobre la mujer y el hombre. El hombre es valiente y la mujer modesta. El hombre habla para convencer y la mujer para agradar. la mujer es la esperanza de nuestras vidas, la joya de nuestro hogar y... la ruina de nuestros bolsillos»²¹.

Frank Brown, lector de Shakespeare, sintetizaba las aspiraciones europeizantes de los intelectuales y de la clase gobernante. Llama la atención la forma en que Frank Brown se relacionó con la elite porteña en una época en que el «Star system» no existía, y cuando además, el circo era un espectáculo no amado por la «alta cultura». El clown inglés ganó la amistad incondicional de los personajes ilustres del mundo político, de la bohemia intelectual del Buenos Aires finisecular y hasta de la burguesía comercial criolla. Mitre, Sarmiento, Roca, Sáenz Peña, Pellegrini, Roberto Payó y Rubén Darío fueron sus amigos.

Su imagen se reforzaba con el reparto que hacía de caramelos y golosinas a los niños, rifas de juguetes, funciones gratuitas que ofrecía a aquellos que no las podían pagar, a los intitutos de enseñanza primaria y a las tripulaciones de barcos extranjeros. Es frecuente encontrar en los diarios de la época avisos como el aparecido el 11 de setiembre de 1900: «Gran función a beneficio de la Sociedad Hermanas de Nuestra Señora de Dolores (Parroquia de Belgrano)», o el de cuatro días después: «San Martín: función a beneficio de las damas de la Misericordia».

La importancia de la figura de Frank Brown se refleja además en la prensa. Por ejemplo, en *El Diario* del 15 de marzo de 1886, al anunciarse la remodelación del «Skating Rink» se adelanta que «se volverán a oír los chistes del alegre clown Frank Brown que tantas simpatías se ha conquistado entre nosotros y que en su género es su especialidad».

También en *El Diario* del 5 de abril del mismo año se comenta la reaparición de los Hermanos Carlos en el Skating Rink, y detalla el impacto que provocaba el clown inglés en el público, agregando detalles sobre su actuación:

«Al aparecer Frank Brown temimos que las vibraciones del aire agitado dieran por tierra con las obras nuevas practicadas en la sala. Nunca le vimos más ágil, más nervioso. Su fieltro giraba como trompo, ora en la pista, ora en su propia cabeza; a éste daba una bofetada, tropezaba y caía después, ejecutaba juegos malabares en un sombrero y daba uno, dos, tres, cuatro, diez saltos mortales. Reprodujo también aquella escena cómica en la que corta la cabeza a uno de sus voluntarios, tocó el vals de la cavetera y, por último, dio a conocer un instrumento muy ingenioso con el cual se imita los conciertos de campanas de las torres de las iglesias».

Frank Brown y Pepino el 88 actuaron en el mismo circo, en diferentes números, el mismo día, con la peculiaridad que en los diarios se comentaban los números de Frank Brown y no los de Pepino. Por ejemplo, no hay cobertura periodística del debut del clown criollo en el Politeama Umberto I del 2 de junio de 1886, pero el 11 de junio se dedican unas líneas al hecho que «En una modesta butaca ... estaba anoche el ilustre senador Tello, admirando las gracias y chistes de Frank Brown».

Frank Brown aparece inmortalizado por representar las aspiraciones de la generación del 80, Pepino por expresar la disconformidad del pueblo hacia la clase gobernante, por mostrar la cultura oculta, limitada al barrio, al picadero, a los payadores y a los cantores, restringida a las conversaciones y a los tarareos en voz baja. Estas distancias se unen con cruces e intercambios bajo la misma carpa, en el mismo tipo de espectáculo, y en forma contemporánea: en el circo. Y dentro del circo, una forma de comunicación: la risa.

Pero cada operación de mediación difiere según sus protagonistas y participantes. Todos están unidos en una «fiesta», fiesta que pone en evidencia que la carpa es uno de los lugares donde se juega la lucha por la hegemonía en los procesos culturales de la época. Pepino el 88 y Frank Brown encarnan formas distintas de mediación. Mientras que el payaso inglés trata de recuperar para el orden establecido las formas discriminadas en las prácticas de los sectores populares, el clown criollo pone de manifiesto la resistencia -como bien podría decir Martín Babero a la imposición del modelo cultural, a la asimilación acítica al modelo de la generación del 80.

CRUCES Y CONDENSACIONES

Se podrían reconocer rasgos de Frank Brown y Pepino el 88 que los convertirían en paradigmas de los cómicos actuales: algunos dirían del «humor fino» y el «humor popular». Los payadores dejaron lugar al tango, las actividades físicas se profesionalizaron, los acróbatas y écuyeres siguieron perfeccionándose en el circo. Pero las distintas propuestas que lo identificaron aparecerán luego en la radio, en el teatro, en la revista porteña. La mescolanza de géneros y el uso indistinto de todo tipo de expresión pueden encontrarse hoy en la televisión, nuevo lugar donde se representa la complejidad de lo social.

El circo se muestra como un punto de cruce de diferentes discursos, lugar de mezclas y apropiaciones, lugar de búsquedas y reconocimientos, lugar nodal en la trama de la cultura popular de fin de siglo, quizás se lo pueda identificar también como grilla fundacional de los actuales espectáculos populares. Los elementos del circo (que conformaron el punto de intersección de una red interdiscursiva) se desenhebran para surgir en distintas expresiones de la cultura popular, que serán asimiladas y re-semantizadas en las prácticas sociales, confundándose en el entretejido social, y asumiendo las formas que las nuevas identidades culturales propongan.

A través de sus distintos programas el circo reproduce la cotidianeidad de la época. Muestra a los espectadores de las clases populares el objeto de culto de las clases altas, exhibe a los pobladores de la ciudad costumbres y las historias de los hombres del campo. Pone en escena a los inmigrantes recién llegados y los muestra a la sociedad, integrándolos a través de la burla y la risa. Quizás se puede ver el circo criollo como la «expresión de un modo nuevo de existencia de lo popular»²², un mediador en la sociedad porteña finisecular. Mediador a través de la recreación de los mitos, los cronistas de la realidad, la incorporación de lo cotidiano en el espectáculo, a través del esparcimiento. Mediador entre un espectáculo popular europeo y el teatro criollo, luego reconocido como espectáculo popular urbano.

NOTAS.

1. PANETTIERI, José. Los trabajadores, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968.
2. Beatriz Seibel es investigadora del teatro popular, autora de distintas publicaciones, entre ellas «Teatro Popular» y «Los artistas trashumantes». Es además directora de teatro y fundadora de la Escuela de Circo Criollo que funciona actualmente en Buenos Aires.
3. SEIBEL, Beatriz. «Códigos de teatro popular en el Juan Moreira: fiesta y creación dramática», en Revista de *Estudios de Teatro*, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1986, pág. 54.
4. Reconocido estudioso del teatro argentino, autor de numerosos libros, artículos y breves ensayos. «El circo criollo» y «Circo, teatro gauchesco y tango» son dos de sus obras.
5. CASTAGNINO, Raúl H. Circo Criollo, datos y documentos para su historia. Buenos Aires, Iajouane, 1953, pág. 15.
6. PODESTA, José. Medio siglo de farándula. Rio de la Plata, Buenos Aires, 1930.
7. GREIFELD, Katrin. «La ambigüedad cultural como estrategia de resistencia» en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Volumen III, número 7. México, U. de Colima, 1989, pág. 237.
8. Diario *La República* del 20 de marzo de 1880.
9. MARTÍN BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Gustavo Gili, 1987.
10. BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
11. BAJTIN, Mijail, op.cit.
12. SOFICI, Mario. La cabalgata del circo. Película argentina de 1945.
13. SEIBEL, Beatriz. «Los cómicos ambulantes». *Artistas y espectáculos*. Cuadernos de historia popular argentina. Centro Editor de América Latina, 1982.
14. PODESTA, José, op.cit.
15. SEIBEL, Beatriz, op.cit.
16. CASTAGNINO, Raúl H., op.cit.
17. Canciones populares recitadas y cantadas por Pepino el 88 para cantar con guitarra. Buenos Aires, 1^{va}. edición, Millar, 1907.
18. Canciones populares recitadas y cantadas por Pepino el 88 para cantar con guitarra. Buenos Aires, 1^{va}. edición, Millar, 1907.
19. CASTAGNINO, Raúl H., op.cit., pág. 101.
20. PODESTA, José, op. cit.
21. CASTAGNINO, Raúl H., op.cit.
22. MARTIN BARBERO, Jesús, op.cit.